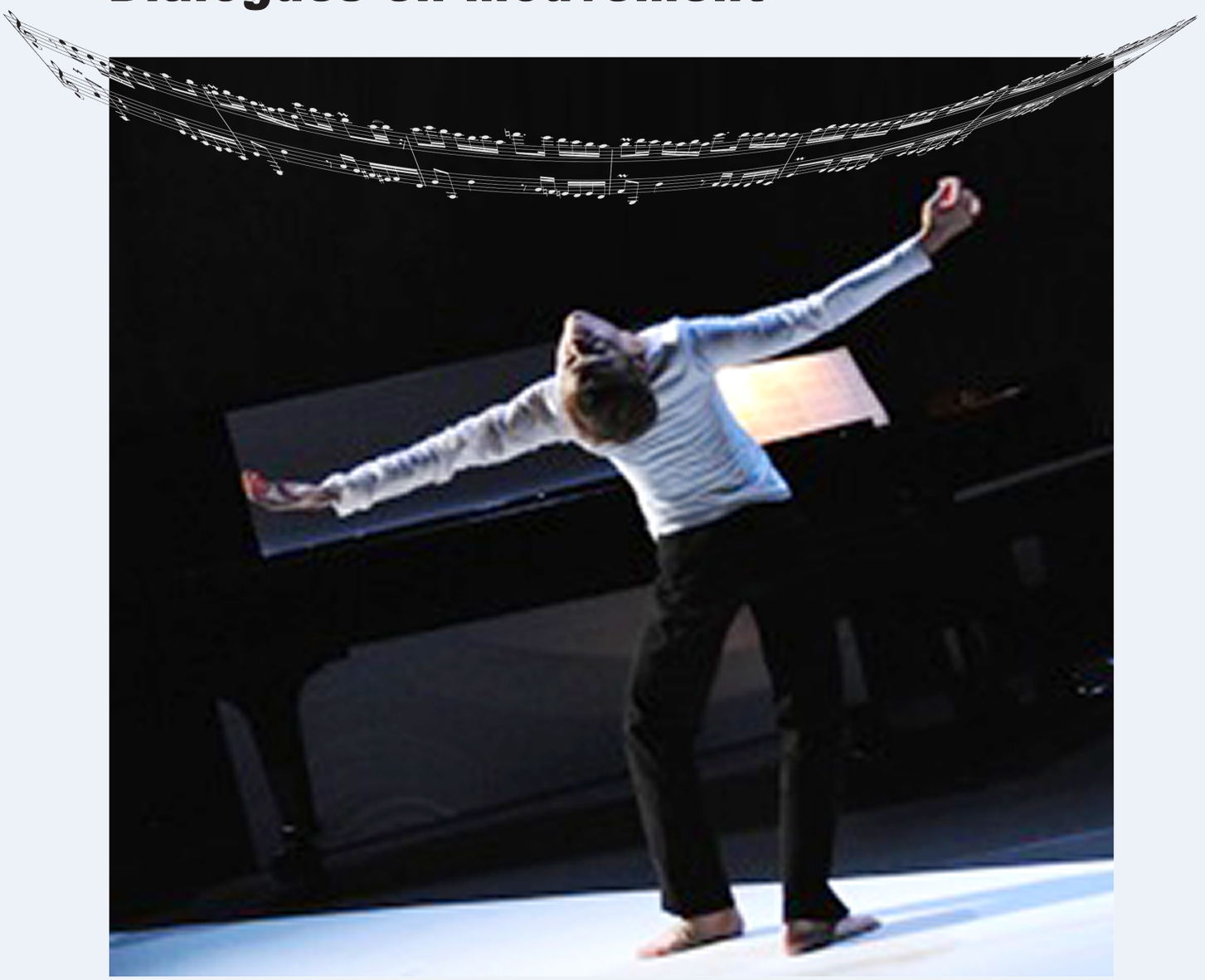
Les Cahiers

DE LA SOCIÉTÉ QUÉBÉCOISE DE RECHERCHE EN MUSIQUE

VOLUME 13 – NUMÉROS 1-2

Danse et musique : Dialogues en mouvement



SOCIÉTÉ QUÉBÉCOISE DE RECHERCHE EN MUSIQUE

Les Cahiers
DE LA SOCIÉTÉ QUÉBÉCOISE
DE RECHERCHE EN MUSIQUE

VOLUME 13 – NUMÉROS 1-2

Danse et musique : Dialogues en mouvement

Septembre 2012

SOMMAIRE

Éditorial / Editorial 7
Steven Huebner, rédacteur invité / guest editor

PROLÉGOMÈNES/PROLEGOMENON

Moving “Choreomusically”: Between Theory and Practice 11
Stephanie Jordan

ARTICLES

La relation musique-danse dans le genre du ballet au Mali : organisation, évolution et émancipation 21
Elina Djebbari

Atossa’s Dream: Yoking Music and Dance, Antiquity and Modernity in Maurice Emmanuel’s *Salamine* (1929) 27
Samuel N. Dorf

Danse et musique, deux arts en dialogue chez Anne Teresa De Keersmaeker 35
Philippe Guisgand

Le ballet américain au Metropolitan Opera : *The Dance in Place Congo* de Henry F. Gilbert 43
Carolyn Guzski

Le Train bleu : déraillement stylistique entre danse et musique? 51
Jacinthe Harbec

Francis Poulenc et la danse 61
Hervé Lacombe

Discours sur la danse dans *La Revue musicale* : Autour de Serge Lifar 69
Marie-Noëlle Lavoie

Music-Dance (and Design) Relations in Ballet Productions of Ravel’s *Daphnis et Chloé* 77
Deborah Mawer

Music and Movement in Dialogue: Exploring Gesture in Soundpainting 87
Helen Julia Minors

A Perfect Accord: Music and Gesture in Francis Poulenc's *Les Biches* *97*
Christopher Moore

De nouvelles danses pour le vieux Monsieur B.
Musique de J.-S. Bach avec chorégraphies et improvisations de la fin du XX[e] siècle 105
Stephanie Schroedter

Une lecture dialogique de l'improvisation libre et collective en musique actuelle
et en contact-improvisation 117
Sophie Stévance

Comptes rendus

Jean-Nicolas De Surmont. *De l'écho canadien à la lanterne québécoise : Comment la chanson est devenue la figure de proue de l'identité québécoise, 1850-2000* 127
Luc Bellemarre

Nasser Al-Taee. *Representations of the Orient in Western Music, Violence and Sensuality* 130
Bruno Deschênes

Irène Brisson. *Les Violons du Roy : À la mesure d'un rêve* 133
Bertrand Guay

Rachid Taha. *Diwan + Diwan 2* 135
Caroline Marcoux-Gendron

Résumés 139

Abstracts 143

Les auteurs 147

NOTES

Pour soumettre un article au comité scientifique des *Cahiers de la SQRM*, chaque auteur devra faire parvenir son résumé, sa notice biographique et ses coordonnées (incluant l'adresse électronique) au secrétariat de la SQRM :

SQRM
Faculté de musique de l'Université de Montréal
Case postale 6128, succursale Centre-ville
Montréal (Québec) H3C 3J7
Courriel : info@sqrm.qc.ca

Une version détaillée du protocole de rédaction, incluant les règles à suivre pour la présentation des notes, des tableaux, des exemples musicaux et de la bibliographie, peut être téléchargée à l'adresse suivante : http://sqrm.qc.ca/f_pub.htm. Avant d'être publié, chaque texte fait l'objet d'une évaluation de la part du comité scientifique et de relecteurs externes.

Les opinions exprimées dans les articles publiés par *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique* n'engagent que leurs auteurs.

Société québécoise de recherche en musique, 2012
Dépôt légal : Bibliothèque nationale du Québec et
Bibliothèque nationale du Canada

ISSN 1480-1132 (Imprimé)
ISSN 1929-7394 (En ligne)

© *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique*, 2012.
Tous droits réservés pour tous les pays.

Les Cahiers
DE LA SOCIÉTÉ QUÉBÉCOISE DE RECHERCHE EN MUSIQUE

VOLUME 13 – NUMÉROS 1-2

Septembre 2012

Danse et musique : Dialogues en mouvement

SOCIÉTÉ QUÉBÉCOISE DE RECHERCHE EN MUSIQUE

Les Cahiers de la SQRM

Grille tarifaire

SIMPLE	individus	institutions	DOUBLE	individus	institutions
Canada, États-Unis, autres pays	7,50 $	22,50 $	Canada, États-Unis, autres pays	10 $	30 $
Abonnement (deux numéros)	15 $	45 $	Tarif abonnement Érudit double : 90$ Tarif abonnement Érudit simple (deux numéros) : 105$		

Disponible au secrétariat de la SQRM :
Faculté de musique de l'Université de Montréal
Case postale 6128, succursale Centre-ville, Montréal (Québec) H3C 3J7
Téléphone : 514 343-6111, poste 31761 • Télécopieur : 514 343-5727
Courriel : info@sqrm.qc.ca

NUMÉROS DES *CAHIERS DE L'ARMuQ* PARUS

1. avril 1983 : *Actes du premier colloque*, Montréal, Université de Montréal, 13 mars 1982
2. mai 1983 : *Répertoire des membres de l'ARMuQ*, rédigé par Irène Brisson
3. juin 1984 : *Actes du deuxième colloque*, Montréal, Université de Montréal, 11 mars 1983
4. novembre 1984 : *Nationalisme et musique au Canada français (1860-1945)*, dossier préparé sous la direction de Lucien Poirier
5. mai 1985 : *Musialogues : Maryvonne Kendergi*, dossier réalisé par Louise Bail Milot
6. septembre 1985 : *Actes du troisième colloque*, Montréal, Université de Montréal, 10 mars 1984
7. mai 1988 : *Actes du quatrième colloque*, Montréal, Université de Montréal, 10 mars 1985
8. mai 1987 : *Actes du cinquième colloque*, Québec, Université Laval, 2-4 mai 1986
9. mai 1988 : *Catalogue collectif des archives musicales au Québec*, dossier préparé par Anicette Bolduc
10. juin 1988 : *Actes du sixième colloque*, Québec, Conservatoire de musique du Québec, 8-10 mai 1987
11. septembre 1989 : *Actes du septième colloque*, Trois-Rivières, Université du Québec à Trois-Rivières, 6-8 mai 1988
12. avril 1990 : *Actes du huitième colloque*, Outremont, École de musique Vincent-d'Indy, 6-7 mai 1989
13. mai 1991 : *Actes du neuvième colloque*, Toronto, Westbury Hotel et University of Toronto, 20 avril 1990
14. mai 1992 : *Actes du dixième colloque*, Chicoutimi, Conservatoire de musique du Québec, 18 mai 1991
15. mai 1994 : *Actes du onzième colloque*, Montréal, Université du Québec à Montréal, 28 mai 1992
16. juin 1995 : *Actes du douzième colloque*, Saint-Augustin-de-Desmaures, Campus Notre-Dame-de-Foy, 7 mai 1994
17. juin 1996 : *Actes du treizième colloque*, Montréal, Université McGill, 1-2 juin 1995
18. décembre 1996 : *Actes du treizième colloque* (suite et fin), Montréal, Université McGill, 1-2 juin 1995

NUMÉROS DES *CAHIERS DE LA SOCIÉTÉ QUÉBÉCOISE DE RECHERCHE EN MUSIQUE* PARUS

Vol. 1, n^{os} 1-2, décembre 1997 : *Actes du colloque « Serge Garant (1929-1986), figure marquante de la modernité au Québec »,* Université de Montréal et Université de Sherbrooke, 26 octobre – 2 novembre 1996
Vol. 2, n^{o} 1, juin 1998 : *Conférences présentées au colloque « Musiques et sociétés »*, Montréal, Université de Montréal, 4-5 octobre 1997
Vol. 2, n^{o} 2, novembre 1998 : *Meslanges à la mémoire de Lucien Poirier*, sous la direction de Simon Couture
Vol. 3, n^{os} 1-2, septembre 1999 : *Authenticité : modernité, création, liberté*, *Actes du colloque « La pratique musicale doit-elle être authentique ? »* Québec, Université Laval, 7-8 novembre 1998
Vol. 4, n^{o} 1, juin 2000 : *Hommage à Gilles Potvin, Mélanges sur la musique vocale*, sous la direction de Marie-Thérèse Lefebvre
Vol. 4, n^{o} 2, décembre 2000 : *Présences de la musique, Florilège en contrepoint*, 1997-2000.
Vol. 5, n^{os} 1-2, décembre 2001 : *Rumeurs urbaines, Actes du colloque « Musiques dans la rue »*, Montréal, Université du Québec à Montréal, 13 au 13 octobre 2000
Vol. 6, septembre 2002 : *Écrire sur la création musicale québécoise*, sous la direction de Michel Gonneville
Vol. 7, n^{os} 1-2, décembre 2003 : « *Un œil vers le passé, une oreille sur le présent* »
Vol. 8, n^{o} 1, septembre 2004 : *Actes du colloque « Patrimoine et modernité »*, 15 au 17 novembre 2002
Vol. 8, n^{o} 2, juin 2006 : *Réminiscences*
Vol. 9, n^{os} 1-2, octobre 2007 : *Le timbre musical : composition, interprétation, perception et réception*
Vol. 10, n^{o} 1, décembre 2008 : *Les musiques du Québec*
Vol. 10, n^{o} 2, septembre 2009 : *Réflexions sur la recherche-création*
Vol. 11, n^{os} 1-2, mars 2010 : *Éthique, droit et musique/Ethics, Law and Music*
Vol. 12, n^{os} 1-2, juin 2011 : *Musique de Gilles Tremblay / Opéra et pédagogie*

Les Cahiers
DE LA SOCIÉTÉ QUÉBÉCOISE DE RECHERCHE EN MUSIQUE

VOLUME 13 – NUMÉROS 1-2

Septembre 2012

RÉDACTRICE EN CHEF
Claudine Caron (Université du Québec à Montréal)

RÉDACTEUR INVITÉ
Steven Huebner (Université McGill)

RESPONSABLES DES COMPTES RENDUS
Louis Brouillette (chercheur indépendant)

COMITÉ SCIENTIFIQUE
Marie-Hélène Benoit-Otis (Université de la Caroline du Nord à Chapel Hill)
Sylvain Caron (Université de Montréal)
Sylvie Hébert (Université de Montréal)
Serge Lacasse (Université Laval)
Sylvia L'Écuyer (Société Radio-Canada, Vancouver)
Caroline Traube (Université de Montréal)
Danick Trottier (Université de Montréal)

RELECTEURS EXTERNES
Jacinthe Harbec (Université de Sherbrooke)
Barbara Kelly (Université de Keele)
Marie-Thérèse Mourey (Université Paris IV-Sorbonne)
Marian Smith (Université d'Oregon)

DIRECTRICE ADMINISTRATIVE DE LA SQRM
Ève Gendreau

MAQUETTE ET MISE EN PAGES
Bruno Deschênes

ILLUSTRATION DE COUVERTURE
« Tasten ». Photographie prise lors de la création de l'œuvre par la compagnie Anna Huber (annahuber.compagnie), à Lucerne, avec les musiciens Suzanne Huber et André Thomet (klavierduo huber/thomet). Copyright, Caroline Minjolle, 2010.

DISPONIBLE

érudit
Promouvoir et diffuser la recherche et la création
Promoting and disseminating research and creation

www.erudit.org

Éditorial / Editorial

Steven Huebner, rédacteur invité
(Université McGill)

Les articles de ce numéro double des *Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique* sont issus des communications présentées à l'occasion du colloque *Dialogues en mouvement/Moving Dialogues*, tenu à l'Université McGill du 16 au 19 février 2011. L'événement était parrainé par la Société québécoise de recherche en musique et l'Observatoire interdisciplinaire de création et de recherche en musique (Université de Montréal), de même que par les universités McGill et Concordia[1]. Le colloque se déroulait parallèlement au festival biennal Montréal/Nouvelles Musiques, organisé par la Société de musique contemporaine du Québec, dont le thème en 2011 était « Musiques en mouvement ».

L'interdisciplinarité figurait au cœur de *Dialogues en mouvement/Moving Dialogues*. Le colloque a permis à des experts en musique et en danse de profiter d'une rarissime opportunité de faire valoir leur recherche au sein d'un même événement et de se nourrir des méthodes et des démarches de l'autre. L'étendue chronologique était de 1920 à nos jours, alors que les formes artistiques représentées allaient du ballet classique à la gestuelle improvisée, puis de la musique baroque à la musique traditionnelle du Mali. Les contributions choisies parmi les plus exceptionnelles du colloque se recoupaient autour d'une problématique essentielle : comment concevoir, expliciter et démontrer avec précision l'interaction entre la musique et la danse? Unité ou indépendance? De fait, le colloque a permis de constater que les rapports entre le mouvement et la musique ne peuvent être réduits à une perspective binaire. L'unité est un concept instable, même à l'intérieur de chacune des formes d'art étudiées. Ensemble, musique et danse peuvent donner lieu à des interactions nouvelles et complexes, surtout lorsqu'elles vont à la rencontre d'autres médias et disciplines.

Les auteurs abordent chacun de leur point de vue les tensions inhérentes aux rapports spécifiques entre la danse et la musique, jusqu'alors non résolues avec satisfaction. L'article de Jacinthe Harbec sur le ballet *Le Train bleu* (1924) de Darius

[1] Le financement du colloque a été généreusement accordé par le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada, l'Université Concordia, l'Université de Montréal et la chaire James McGill de l'Université McGill.

The collection of essays contained in this special double issue of the *Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique* emerges from the conference *Dialogues en mouvement/Moving Dialogues* held at McGill University from 16-19 February 2011. This event was sponsored by the Société québécoise de recherche en musique as well as by the Observatoire interdisciplinaire de création et de recherche en musique (Université de Montréal), Concordia University, and McGill University.[1] It was held concurrently with the biennial Montréal/Nouvelles Musiques Festival produced by the Société de musique contemporaine du Québec, which had "Musiques en mouvement" as its theme in 2011.

The accent at the conference was on interdisciplinary exchange, a rare opportunity for music and dance scholars to be represented at the same venue and to learn from each other's methods. The chronological perspective extended from the 1920s to the present, and the art forms from classical ballet to gestural improvisation, from baroque music to the traditional music of Mali. The present publication of outstanding contributions to the meeting returns repeatedly to a central question: just how can one conceive, explicate and illustrate the interaction of music and dance? Unity or independence? If there is one thing that emerges repeatedly, it is that a reduction of the relationship between movement and music to a simple binary perspective remains questionable. Unity itself is a notoriously unstable concept, even within these discrete art forms taken individually. Taken together, music and dance generate new, often complex, interrelationships, particularly when crossed with other media and disciplines.

Many of the essays engage with tensions inherent in specific combinations of dance and music, tensions that have often not been harmoniously resolved. Jacinthe Harbec's discussion of Darius Milhaud's ballet *Le Train bleu* (1924) finds points of confrontation between the serious avant-garde orientation of some people involved in the

[1] Funding for the conference was generously provided by the Social Sciences and Humanities Research Council of Canada, Concordia University, Université de Montréal, and the McGill University James McGill professorship program.

Milhaud soulève des éléments de confrontation entre les orientations sérieuses ou avant-gardistes de certaines personnes impliquées dans la production de l'œuvre et le caractère historiciste et frivole de la partition. Pour Carolyn Guszki, la présence de musiques vernaculaires africano-américaines combinée à une mise en scène où prédomine une plantation sud-américaine – racialement blanche – dans *The Dance in Place Congo* de Henry F. Gilbert (occasion de la première apparition d'interprètes de couleur dans l'enceinte du Metropolitan Opera) s'est aussi avérée discordante. Ici, l'auteure décrit les modalités selon lesquelles la danse noire était perçue et réimaginée dans une perspective européenne. Dans le commentaire d'envergure d'Hervé Lacombe sur la musique de ballet de Francis Poulenc, la sensibilité personnelle du compositeur influence le rapport entre la danse et la musique. Selon Christopher Moore, qui se penche également sur Poulenc, la problématique qui se présente au compositeur et au chorégraphe du ballet *Les Biches* est la réconciliation des échos historicistes de l'œuvre et la mode dans la haute société de l'époque. Samuel Dorf interroge pour sa part la musique de ballet dans l'opéra *Salamine* (1929) de Maurice Emmanuel afin d'élucider les procédés variés qu'employait ce compositeur, mettant en évidence son expertise sur la Grèce ancienne et moderne, tant sur le plan de la partition que sur celui de la gestuelle. Marie-Noëlle Lavoie examine les rapports entre la danse et la musique du point de vue de la réception, plus précisément des critiques du chorégraphe Serge Lifar publiées dans *La Revue musicale* des années 1930.

D'autres études visent plus particulièrement des énoncés sur les méthodes et les modèles théoriques. Elina Djebbari interroge le lien serré entre la percussion et la danse dans les productions du Ballet national du Mali, puis les manières dont le rapport entre l'instrument et l'art a changé au fil des années et des différents contextes socioéconomiques. En travaillant sur l'œuvre de la grande chorégraphe Anne Teresa De Keersmaeker, Philippe Guisgand décrit son propre dialogue, en tant qu'historien de la danse, avec celui d'un collègue musicien. Les chorégraphes ont été en mesure d'identifier certaines caractéristiques dans la musique de Bach, qui s'avèrent à la fois attirantes et problématiques; Stephanie Schroedter les répertorie en lien avec des créations chorégraphiques de Gerhard Bohner et de Steve Paxton. Dans son essai, Deborah Mawer applique des modèles d'interaction interdisciplinaires (tels que proposés par Daniel Albright et Nicholas Cook) à différentes réalisations chorégraphiques de *Daphnis et Chloé* de Ravel. Helen Julia Minors allègue l'improvisation structurée du Soundpainting et de ses techniques conçues par Walter Thompson, un répertoire de gestes dont le but est d'éliciter des répliques sonores créatrices de la part des participants. Sophie Stévance questionne la pratique du contact-improvisation dans la *musique actuelle*

production and the historicist and frivolous character of the score. For Carolyn Guszki in her essay on Henry F. Gilbert's *The Dance in Place Congo* (the first appearance of performers of colour on the stage of the Metropolitan Opera), the dissonance occurred in the setting of black vernacular music within a conventional—and racially white—southern plantation. Her study recuperates the sense in which black dance was re-imagined from a European perspective. In Hervé Lacombe's wide-ranging comment on the ballet music of Poulenc, it is the composer's personal sensibility that colours the relationship between dance and music. According to Christopher Moore, writing on the same composer, the issue standing before composer and choreographer in the ballet *Les Biches* was how most effectively to meld historicist references with modern high society fashion. Samuel Dorf examines the ballet music in Maurice Emmanuel's opera *Salamine* (1929) with a view to explaining how this composer's Hellenistic scholarly interests played out differently in both score and gesture. Marie-Noëlle Lavoie comes at the dance-music interaction from the point of view of reception history, in particular the reviews of the work of the choreographer Serge Lifar published in *La Revue musicale* during the 1930s.

Other studies more explicitly aim for conclusions related to method and theoretical models. Elina Djebbari considers the close connection between percussion and dance in the work of the National Ballet of Mali, and how the relation between the two has changed over time in different socio-economic environments. In coming to grips with the work of the great choreographer Anne Teresa de Keersmaeker, Philippe Guisgand writes of his own personal dialogue as a dance historian with a musician. Choreographers have found specific aspects of Bach's music both appealing and challenging, and Stephanie Schroedter breaks these down with reference to creations by Gerhard Bohner and Steve Paxton. Deborah Mawer's essay applies models of interdisciplinary interaction proposed by Daniel Albright and Nicholas Cook to different choreographic realizations of Ravel's *Daphnis et Chloé*. Structured improvisation is the subject of Helen Julia Minors' contribution about Soundpainting techniques developed by Walter Thompson, a vocabulary of gestures designed to elicit creative sonic responses from participants, and Sophie Stévance considers the practice of contact-improvisation in *musique actuelle* against the model of dialogism supplied by the Russian theorist Mikahil Bakhtin.

The essay by Stephanie Jordan, the foremost researcher and thinker on the inter-relationship of music and dance, stands at the head of the volume as both an insightful review of the convergent history of both disciplines and as an illustration of a compelling method of choreomusical

à la lumière du dialogisme préconisé par le théoricien russe Mikhaïl Bakhtine.

Enfin, Stephanie Jordan, spécialiste des interrelations entre la musique et la danse, ouvre le numéro en dressant une brillante historiographie et en proposant une méthode d'analyse choréomusicale convaincante. Quoique proposant des avancées, l'auteure démontre très clairement que la recherche sur le sujet en est encore à ses balbutiements. Il est donc à souhaiter que cette présente collection d'articles contribue à la lancée d'un champ de recherche en pleine expansion.

analysis. She makes abundantly clear that the study of music entwined with dance is still in its infancy. May the present group of essays play a role in sustaining the momentum of a quickly growing field of critical inquiry.

PROLÉGOMÈNES/
PROLEGOMENON

Moving "Choreomusically": Between Theory and Practice[1]

Stephanie Jordan
(University of Roehampton)

During the five years prior to the Montréal conference "Dance and Music: Moving Dialogues," there were no fewer than seven international conferences crossing music and dance—an astonishing figure—while the Congress on Research in Dance (CORD) staged yet one more with the American Society for Ethnomusicology later the same year.[2] At the 2005 "Sound Moves" conference hosted at Roehampton University London, the opening keynote speaker Marian Smith mused on her lonely past as a musicologist in the early 80s. She felt a sense of shame that she had to be secretive about researching dance and music written for dance (Smith 2005), and she remembered a 1989 review by Ulrich Weisstein of the German *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters* which dismissed as a mistake the inclusion of articles about dance. Weisstein wrote that "truly musicodramatic pieces otherwise qualified for inclusion [presumably meaning opera] had to be sacrificed on the altar of Terpsichore' because so many pages were instead 'dedicated to the kings of fancy footwork" (Weisstein 1989, 196). Hopefully, no one would write like that today, some twenty years later.

For Smith, who has undertaken seminal work on nineteenth-century ballet music and its values as narrative and speech, the eye-opener was Roland John Wiley's work on Tchaikovsky's ballets, culminating in his book in 1985. Here, he made a matter of fact announcement that the attractions of concert music could actually be defects in ballet, and a particular statement undermined the basic assumption that ballet music simply supported dance. Nineteenth-century ballet composers, he suggested, worked for:

> an inverse relationship between interest in music and interest in dance, whereby music makes its strongest impact when solo dance is the least commanding, and vice versa. The climactic moments of pure music and pure dance almost never coincide, a fact which should give pause to the analyst who seeks to judge ballet music only for its sounds (Wiley 1985, 6).

In other words, we had to look at music and dance music together and in dialogue with each other in order to make any sense of either. In her 2005 "Sound Moves" paper, Smith also stressed very firmly the problems of lack of understanding between music and dance specialists—different vocabularies, different uses of the same words, different ways of counting, the same issues approached on very different terms.

There is a degree of fear of the Other from each side, Music and Dance, perhaps sometimes something stronger than fear. It is also fascinating to note that, not so long ago, within the profession as well as the critical fraternity, there were very clear rules about how the two art forms should relate, rules that were broken and replaced, but rules all the same. There was talk in dance about music visualisation as an ideal (now dance appropriating existing music, even German symphonies—horror of horrors), happy marriages, or some kind of useful struggle between media, or partners behaving badly, and about "musique dansante," what should be danced and what should not. Some writers had a shot at discussing "musicality," but unsurprisingly, nobody got anywhere near defining precisely what that meant.

Then, for avant-garde modern dance artists, music was a major problem as regards their own autonomy. Both American and German modern dance pioneers, such as Martha

[1] This article draws in part from the following publications by Stephanie Jordan: 'Choreomusical Conversations: Facing a Double Challenge', *Dance Research Journal*, 43/1 (Summer, 2011), pp. 43-64 [DRJ is the journal of the Congress on Research in Dance (CORD)]; 'Mark Morris Marks Purcell: Dido and Aeneas as Danced Opera', *Dance Research*, 29/2 (Winter, 2011), pp. 167-213 [see www.eupjournals.com].

[2] Conferences embracing the subject are: *Sound Moves*, *An International Conference on Music and Dance,* Roehampton University, London (2005), *Die Beziehung von Musik und Choreographie im Ballett* [The Relationship between Music and Choreography in Ballet], Hochschule für Musik und Theater, Leipzig (2006), *Tanz im Musiktheater – Tanz als Musiktheater,* Hochschule für Musik und Theater, Hanover (2006), *Movimento et Volumina* (marking the 125th anniversary of Stravinsky's birth), University of Salzburg (2007), *Dance, Timing and Musical Gesture*, University of Edinburgh (2008), *Movements Between Hearing and Seeing: Music, Dance, Theatre, Performance and Film*, Forschungsinstitut für Musiktheater, University of Bayreuth, Thurnau (2009), *Dance and Music: Moving Dialogues*, McGill University, Montreal (2011), *Moving Music/Sounding Dance* hosted jointly by The Congress on Research in Dance (CORD) and the Society for Ethnomusicology, Philadelphia, Pennsylvania (2011).

Graham, Doris Humphrey and Mary Wigman, made dances in silence, to percussive sounds, or to music composed after the dance. Later, Merce Cunningham was praised by no less than the mayor of New York for having "freed contemporary dance from the tyranny of music" (quoted in Goodwin 1977, 28) while Yvonne Rainer simply pronounced "I am a music-hater […]. The only remaining meaningful role for muzeek in relation to dance is to be totally absent or to mock itself" (Rainer 1974, 111-2). Today, there is undoubtedly a more easy pluralism amongst artists and a huge variety of approaches to consider and write about.

We will first look briefly at the history of the two disciplines and their respective lineages, in terms of how each is different, yet how together they are beginning to inform what is coming to be called "choreomusicology" or "choreomusical studies"—to use the term "choreomusical" coined by Paul Hodgins (Hodgins 1992). The two fields have both become more permeable in their workings. The focus here is on choreomusical analysis (not history) and with some examples from western theatre dance.[3]

The Background: Two Disciplines Compared

Through much of the twentieth century, Western musical analysis has been equated with formal analysis, "close readings," based on scores, leaving just a little room for interpretation and meaning. Analysis of temporally-based form and pitch-based structures seems to have been especially important, far less so rhythmic analysis, with timbre hardly acknowledged at all. Many musicologists shared the belief that a musical work is a unified, organic conception and a closed, autonomous entity, and that model forms, like sonata form, can operate as standards against which works can be measured.

From about 1985, suddenly, there was major questioning of the assumptions upon which analysis had been based for many years. This was influenced by other disciplines—literary theory (e.g. semiotics, post-structuralism and intertextuality), the social sciences (e.g. cultural and gender studies), and ethnomusicology which, with its broad cultural remit, challenged western hegemonies of many kinds. The New Musicology had begun. Yet, recently, while acknowledging music's capacities for emotion and meaning and the fact of its social construction, a number of musicologists have suggested ways of coming to terms with their "old" analytical heritage and of using it as a liberating rather than constraining factor.

Sharing the same period as New Musicology, the field has been increasingly influenced by work in the discipline of cognitive science, including psychology of music. This work has focused on the processing of music as sound construction. With this, the emphasis on musical scores has given way to a focus on matters of perception and performance. There are now doubts that traditional, specialist music theory always tells us what we actually hear from music, and currently under consideration is that basic cognitive capacities which we use in understanding the world also help us to understand music (Huron 2007; Zbikowski 2002). Today's musicologists also more readily admit the central role that our bodies play in understanding music, allowing the fact of music as visceral experience.

Compared with music, there are relatively few analyses of dances, and here, the term "analyses" is used generously to include, alongside academic writing, some of the more detailed, insightful accounts of dance critics. From within this body of work, there is surprisingly little of what in any sense might be called formal analysis. Most interestingly, this occurs when there is a musical connection, for instance, when scholars borrow from musical methodologies in choreomusical explorations. Hodgins did this when, in 1992, he presented an early methodology in terms of intrinsic and extrinsic relations and parallel components between the media. Since then, there has been a body of work in twentieth-century theatre dance, combining structurally-based methods with interpretation, discussion of broader issues such as aesthetic and gender implications and acknowledgement of historical context (Damsholt 2008; Duerden 2003; Joseph 2002; Mawer 1997; Preston 2000; Schroedter 2010). There is also a significant body of analytical work integrating an account of relations with musical forms, in dance ethnography, beginning in the 1950s in Eastern Europe (International Folk Music Council Study Group for Folk Dance Terminology 1974; Kaeppler and Dunin 2007), and in baroque and early nineteenth-century dance (Hammond 1997; Okamoto 2005; Pierce 2002; Schwartz 1998; Witherell 1983).

From the latter half of the 1980s, dance scholarship as a whole experienced theoretical and methodological shifts similar to those in music. It moved rapidly towards interrogation of the interrelations between dance and culture. If anything, it has moved further away still from analysis dealing with the detail of movement and its organisation within a dance. But, as already suggested, the disciplines have recently come much closer—there is now a sound meeting ground—and cognitive science, empirical studies of how we process visual as well as aural information, could be an important new direction to pursue.

[3] For a more comprehensive discussion of the methodological aspects of the disciplines see Jordan 2011.

Intermedia Research and Choreomusical Theory

Choreomusical analysis offers additional opportunities to consider common ground between the two arts, and reference to intermedia theory is a useful starting point. One fundamental concept lying behind this approach is that there is always some kind of relationship when music and dance are put together. Allen Fogelsanger and Kathleya Afanador have observed that we tend naturally to conceive of music and dance as seeming to go—or not to go—together (Fogelsanger and Afanador 2006, 6). We even sense a number of *apparent* formal equivalences, like up and down in space (literally in dance, metaphorically in music), that have settled as conventions over the centuries and that have led us to imagine, quite problematically, that music can be "visualised."

But we need to bear in mind that relationships of opposition are relationships too, as much as relationships of equivalence or conformity. The composer-theorist Barbara White adds the point that there is never, in any case, one without the other. There is always an element of simultaneous opposition, not in the least due to the disciplinary incongruity—both similarity and difference (White 2006, 81–82). White breaks down the hard binary between going and not going together and tries to get us to move towards a more fluid multi-dimensional model. Words like similarity and difference often seem hopelessly inadequate. As White suggests, we have to go to precise examples within precise contexts in order to spell out these dilemmas and pleasures in any meaningful way, to go beyond the question of *whether* music and dance meet each other or not, to ask *where* or *how* they meet (White 2006, 73-74). A further fundamental concept is that music and dance operate in dynamic interaction, an idea that has been put forward by film music theorists such as Claudia Gorbman and Michel Chion (Chion 1994; Gorbman 1980,183-203). Thus, dance and music, like sound and film, are seen as subject to change rather than static entities, operating within a mechanism of mutual implication and interdependence. We are dealing with a new composite form, music and dance.

Rhythmic Strategies

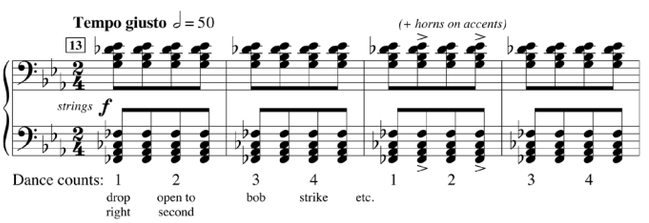
My first port of call in developing my own choreomusical methodology was rhythm. In the area of structural processes of rhythm and formal organization through time, it still seems useful to hold on to a flexible notion of parallelism and counterpoint. But I am indebted to music rhythm theory as the basis for the concepts that I propose for choreomusical analysis: the field is far more developed than in dance.

Turning now to some examples for illustration of method, and application of rhythmic strategies in particular, I suggest that a broad choreomusical approach offers a new way of understanding, or line through, Pina Bausch's *Das Frühlingsopfer* (*Rite of Spring*, 1975). The focus here is on the highly regularised rhythmic sections that constitute the trajectory of power through this work, pressing towards the event of annihilation, the sacrifice of the woman victim. Passages like this, with pulse a fundamental impetus for movement, dominate with their presence, and Bausch takes advantage of the driving tendency within the music, exaggerating it when she uses it. Certainly, we perceive of music and dance going together here, but in a very particular way.

The first half of "Augurs of Spring," for instance—featuring a group of women in unison and some breakout solos along the way—comprises a series of passages, each made up of exactly repeating units of material (of 4 or 8 counts), all of them emphasising the pulse and regular 2/4 musical metre. The movement for the opening 4 count motif is as follows (and see Ex. 1) :

Example 1 *Le Sacre du printemps*, "The Augurs of Spring," opening, women's dance motif (Igor Stravinsky/Pina Bausch).

© Copyright 1912, 1921 by Hawkes & Son (London) Ltd. Reproduced by permission of Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd.



> A step to the right, drawing in the left leg, the upper body and head dropping over the knees, hands crossed over the thighs, count 1;
>
> The left leg opens to second position plié and the dancer looks upwards, hands reaching down in opposition, count 2;
>
> The dancer bobs in the same position, count 3;
>
> Hands are clasped above the head in preparation for the main dynamic accent on count 4, a striking action down the front of the body, pulling the torso and head down with it.

Through remorseless repetition, Bausch tends to settle us metrically, taking attention away from the most unsettling syncopations in the music. Thus, too, she exaggerates the underlying image of the machine in the music. More than Stravinsky, she emphasises plain repetition. We also have a heightened awareness of Stravinsky's motor pulse because Bausch shows it so emphatically: she distracts us from other musical detail in order to achieve this aim.

Bausch's next big dance "machine" occurs during the "Ritual of the Rival Tribes." The women perform an arm phrase, characterised by an elbow pulling sharply into the

body, and a swing driving downwards, grouped as 3 times 3 counts, seen in all nineteen times and cut off with the twentieth elbow pull. The phrase traces a 3/4 drum beat thud (against the main 4/4 metre of the music, see Ex. 2) , which is barely noticeable in many performances, although the women could be seen as pinned down by the drum, trapped and brutalised like a herd of animals. We can see the accent, more than we hear it. I also read that the women's pulse is literally dominated here, crushed by the rest of the music and movement during the brutal climax (including the men's music and movement–which is much more four-square, acknowledging the 4/4 of the music).

Returning to the concept of interaction, Bausch makes us hear better the least emphatic layer in the score which, in this unusual context, we also understand to be overpowered. Bausch interacts with, and changes our perceptions of, the music. Some aspects of it indeed, through mutual highlighting, become especially powerful. Thus, choreomusical analysis suggests a way of rationalising the accumulation of power in Bausch's *Rite*, and its awful tension, between desperate human spillage—sweat, dirt, dishevelled hair, panting—and increasingly regimented mob. It also encourages us to hear Stravinsky in a new way.

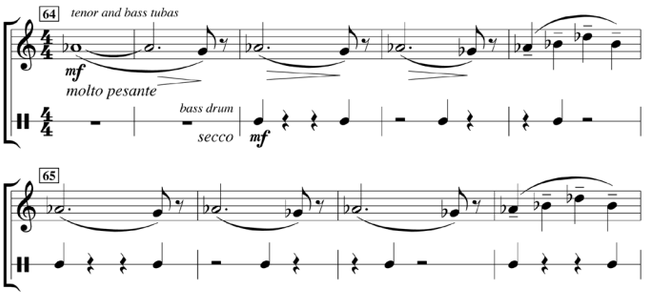
Examples of a different way in which music and dance "go together" come from Bronislava Nijinska's setting of Stravinsky's *Les Noces* (1923). First, in Tableau 1, "At the Bride's House," during the central Allegro section, there is a passage where the dance follows a background 2/4 bass ostinato in the piano part, and not the irregular barring in the score that matches the foreground vocal line (from [12]: 2/8, 3/8, 2/8, 4/8, 2/8, 3/8, 4/8, etc.)

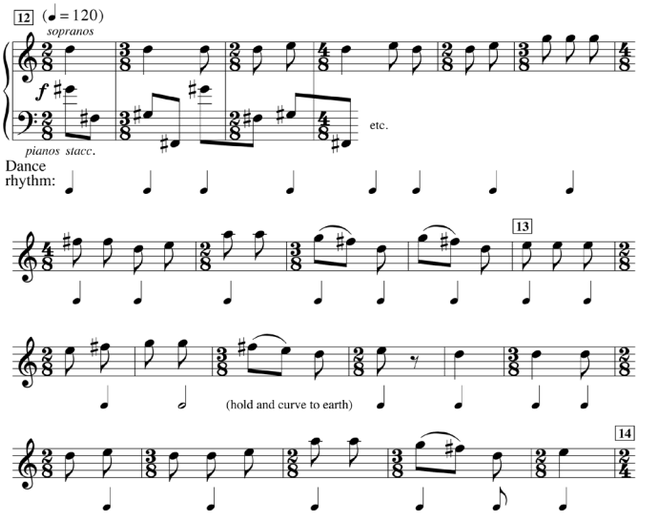
This is a typical strategy for Stravinsky, and Nijinska's approach is cunning: she follows the under-part so that we hardly notice the metrical connection between music and dance, and there is a strong sense of counterpoint. The movement articulates the quarter-note beat of the bass line: there is one sharp movement articulating each beat, with hardly any decoration to disturb the plainness, flat-footed steps, isolated arm gestures, and jumps on and around one spot. Significantly, dancers tend not to notice the connection between music and dance either. Christopher Newton, who is now responsible for staging the work for the Royal Ballet, has described the movement as "seeming to go on relentlessly regardless of what the music is doing" (Newton 2005).

Another example comes from Tableau 4 where, at [94] in the score, a pair of shouts 'Oy! lay!' marks the first occasion when the entire mass of men and women join in one thrilling unison block.

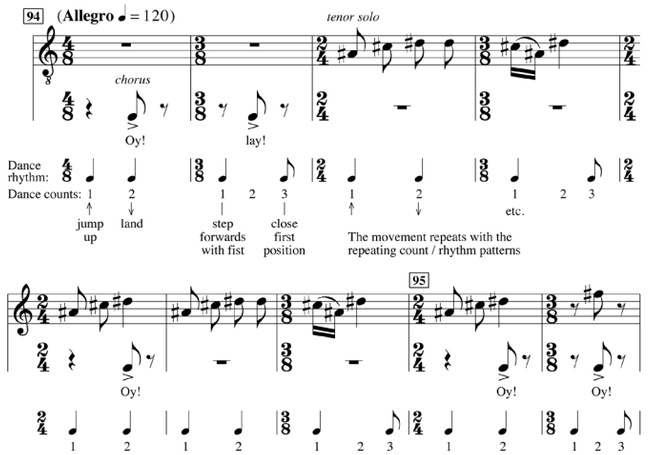
Everyone jumps to articulate the first shout, and then steps forward, raises a fist defiantly and closes back to first

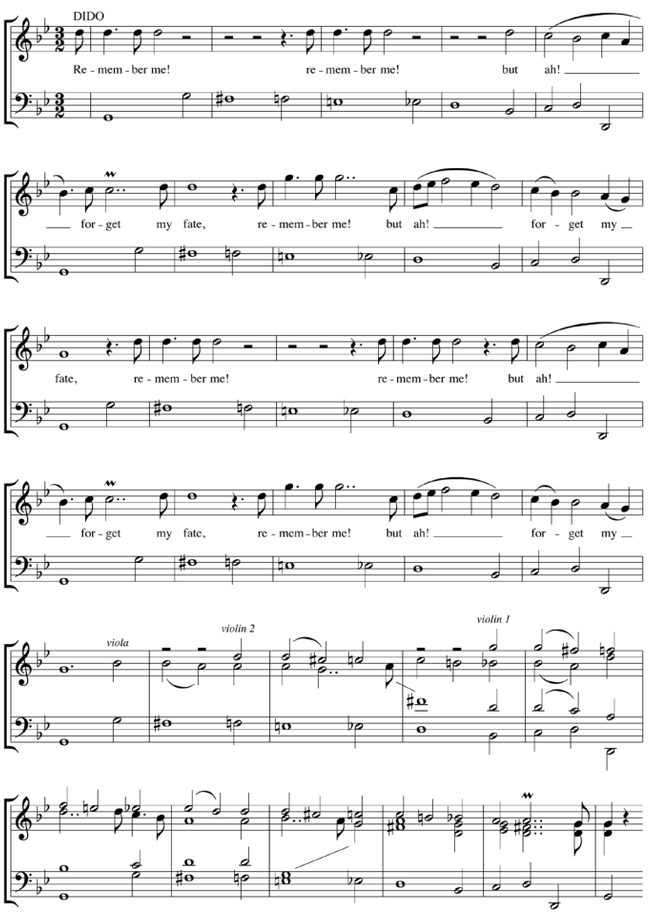
Example 2 *Le Sacre du printemps*, "Ritual of the Rival Tribes."
© Copyright 1912, 1921 by Hawkes & Son (London) Ltd.
Reproduced by permission of Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd.



Example 3 *Les Noces*, Tableau 1, "allegro," unison group (Igor Stravinsky / Bronislava Nijinska).
© Copyright 1922, 2006 Chester Music Ltd. Reproduced by permission of Chester Music Ltd., London.

position during the next. They repeat these moves throughout the passage up to [95]+2, with two jumps instead of one the third time through. Nijinska follows the look of the score, shifting between 2/4 and 3/8. The first move fits the 2/4 bars, with an accent in the air on count 1, and a bigger accent on the landing from the jump on count 2 (exactly with the first shout). The second move fits the 3/8 bars, the fist on count 1 and close back to first position on count 3 (the second shout is on count 2, but the overall effect is of choreomusical synchrony). The dancers count a slow 2 and fast 3 correspondingly. There is nothing extraordinary about the passage when seen in silence, just a touch of irregularity at the double jump point and with the alternating metres. Yet, when the music is put to the choreography, the complexity seems extreme: the musical accentuations are irregular and, after initial clear mutual reinforcement (dance moves meeting shouts during the first two bars), the musical support drops out, returns (just one shout), disappears again,

Example 4 *Les Noces*, Tableau 4, unison "Oy!"passage.

© Copyright 1922, 2006 Chester Music Ltd. Reproduced by permission of Chester Music Ltd., London.

Example 5 *Dido and Aeneas*, "Dido's Lament," part 2 (Henry Purcell / Mark Morris).

Reproduced with permission of Novello and Co. Ltd.

and then comes back, two shouts again for the final pair of moves.

This is highly revealing: here the relative simplicity of the dance rhythms is totally erased by musical irregularity and we might feel jostled, pulled about, on edge, as a result of the two media rubbing shoulders so brutally. Again, there is a strong sense of counterpoint. It is as if Nijinska "adds value" to Stravinsky's contribution, by adding a line or "voice." Rhythmic interplay constitutes the liberating force within Nijinska's *Noces*. It unleashes a kind of Dionysian charge, or what might be called the "body" in the work.

Do we experience two distinct lines of activity here, music and dance? Probably we do not experience lines, rather two voices or forces crowding in on each other. There are many other, more obvious examples of this phenomenon, which I can do no more than touch upon here, like dance and music in metrical counterpoint, as we find regularly in the work of George Balanchine, and the extreme case of independence—no pulse relationship whatsoever—in both the creative process and resulting work of Merce Cunningham and John Cage.

Dancing into Choreomusical Analysis and Embodiment

Turning now to a point about analytical process: we might try to experiment with movement, or actually "do dance," getting into our bodies as part of this process.[4] Embodiment highlights information that we do not necessarily acquire from looking at often inadequate resources, video and film, that are frequently of poor visual and sound quality, distorting the live theatre experience. Even through "sketch learning," we can find the drama within counter-rhythms, between what we do and what we hear. We might even "interpret," working in the spirit of a creator, a participant in the process of bringing into being the work analysed, discovering points of relationship that might be emphasised and that are minimised in film. It is pertinent that many music analysts naturally edge towards the piano in their work and, today, increasingly, they view performance itself as an analytical act (Rink 1995).

But there are occasions when, in watching dance, we sense music and movement giving body to each other and infusing our own bodies too. Here, the issue concerns mutual absorption rather than two-way dialogue, the effect of a dancer inhabiting and being inhabited by a musical line. These ideas resonate with Barthes' theories (in his well-known essay "The Grain of the Voice" [1972]), that "body" in music can be transmitted directly from the body of the musician performer to become an *em*bodied musical

[4] Preston-Dunlop and Ana Sanchez-Colberg (2002) also advocate studio practice as a central part of their analytical process.

feature. Listen to how he discusses piano music: "I know at once which part of the body is playing – if it is the arm, too often, alas, muscled like a dancer's calves, the clutch of the fingertips […] or if on the contrary it is the only erotic part of a pianist's body, the pad of the fingers whose 'grain' is so rarely heard" (Barthes 1972, 189). He contrasts hard surface with a pliability leading to the inside of the body, favouring the latter. These ideas also resonate with a range of writing today that refers overtly to the body in music. There is, for instance, Elisabeth Le Guin's book *Boccherini's Body: An Essay in Carnal Musicology* (2006) and Nicholas Cook's suggestion that we "might speak of the feel of the sounds in the fingers or gut" (Cook 2001, 188). Such carnality is hard to explain in words – and science, at least currently, cannot help us—yet it can be powerfully concrete and deeply 'known' within our bodies.

One particular dance theatre genre makes the point about the "body" in music with special force, the kind that introduces the doubling of singers and dancers in the same roles. For here, there is an unmediated link between the body of the dancer and the body of the musician. As the American choreographer Mark Morris once said, justifying his unusually large repertoire of choreography to vocal music, and wanting more body, "Singing is like dancing. It's the body, the body in the world, with nothing in between, no instrument between" (Acocella 1993, 82). Indeed, singing has an intensely visceral edge, emanating from inside the body. Morris's setting of Purcell's opera *Dido and Aeneas* (1989) is a useful example here, and the effect is especially strong because the singers are visible to the audience. Now, the doubling device, even though there is a sense of visual separation – voices literally seen as outside as well as speaking through the dancers – has the potential to forge quite the opposite, a powerful empathetic connection. In the case of *Dido*, the bond between the singing and dancing Didos deepens the sense of physicality and its erotic potential, and presence is enlarged (literally doubled).

Conceptual Blending as Choreomusical Theory: Analysis of the Lament from Mark Morris's *Dido and Aeneas*

Analysis of Dido's Lament, her final aria prior to her death, suggests the potential influence of cognitive science on choreomusical methodology, as another strand that could be useful. This influence comes via the linguistic theory of metaphor first proposed by George Lakoff and Mark Johnson (1980) and leading to the theory of conceptual blending developed by the rhetorician Mark Turner and linguist Gilles Fauconnier (Turner and Fauconnier 1995; Fauconnier and Turner 2002). There are especially insightful applications to music by Nicholas Cook in his *Analysing Multimedia* (1998)—he puts forward a theory of how potentially *all* media—music, words, moving pictures, dance—can work together, and by Lawrence Zbikowski in *Conceptualising Music* (2002), here in most detail within the context of nineteenth-century lied, crossing music with text.

To summarise the theory in relation to dance and music, we might first consider a simple example (to which I will return), the commonly understood metaphorical link between pitch and spatial patterning, in terms of "up" and "down." The conceptual metaphor at the root of this link between pitch and spatial patterning is: PITCH RELATIONSHIPS ARE RELATIONSHIPS IN VERTICAL SPACE.[5] This conceptual metaphor is grounded in our everyday bodily experience (Turner 1987). Our natural capacity to stand upright leads to embodied experiences when seeing upright objects—like trees and poles, or moving objects like escalators or water; or moving our own bodies, as in climbing up or going downhill; or, via kinaesthetic empathy, watching the rise and fall of dance movement on stage. Conceptual blending is a more complex framework, comprising the blending of concepts from different domains or input spaces (two or more, like music and dance) to create a further, new, domain, and forming a conceptual integration network. Blending, by its nature, means something more than the sum of parts, and the network structure is also highly interactive.

Turning now to "Dido's Lament," the focus of analysis will be on examples from its second part, to the words:

Remember me, but ah! forget my fate.

First, in the music shown in example 5, there is a five-bar ground bass working against Dido's voice. Dido opens the second part of her aria pleading *Remember me!* twice, holding on to a high D, then leaping up a fourth to G for a third utterance, the climactic moment in the Lament. The whole sequence is repeated. Dido the dancer first runs to plead with the chorus on each side of the stage, repeating her movement with the musical repetition, plucking one hand from the other, then extending the arm overhead and arching into a fall backwards. (Morris explains that this movement—which is seen for the first time in the Lament—derives from the American Sign Language word for "learning," as if "taking information from a book," so there is an additional edge here to the textual meaning.[6]) From both sides, the chorus take three steps in towards Dido, hinting at their previous relationship to the ground bass in the introduction to the Lament, when they "became" the ground, tracing with their

[5] Zbikowski (2002), 66. Zbikowski points out the convention that conceptual metaphors are represented in capital letters.
[6] Interview with Morris, July 23, 2010.

steps its short-long rhythm pattern. The line of Dido's upper body and her pathway side to side across the stage also reflect the level pitch and corresponding look of the score. At the G climax, in contrast, she hastens close to Belinda centre stage, facing the audience, so we see the same 'remember me' arm gesture primarily as a pulling upwards. This works against a counter-pull down through the other hand stretched towards Belinda's bowed head. Here is a clear "visualisation" of the rise in pitch and a sudden assertion of the vertical, but the image is also like the opening of jaws in a scream, or a painful reaching from the depths of Belinda's brain.

The words and choreography are now repeated, but not exactly. The first two accounts of *Remember me* are further contracted, Dido's body and arms appear crumpled, and our eyes are suddenly drawn in towards physical detail. She is yet more anguished. She traverses less of the stage now that the chorus have started to move in towards her, and reveals a new, halting progress that, while not articulating the vocal rhythm, suddenly draws our attention to the separation of notes and their pattern. Dancers Amber Merkens and Bradon McDonald remember Morris's image of "giving up" at this point.[7]

Now there is a twist. The final *Remember me* is a colossal moment, much larger than anything we have seen before. Dido reverses her movement, rushing upstage and on to the balustrade (the fourth and last point of the compass[8]), now primarily reaching *up* to the "gods" with her *front* arm, her *back* arm pulling *down* behind her as the counter-force. This is a major shock. The whole space has suddenly re-opened, and the gap, or rather stretch, between the extremes of "up" and "down" (and across the two women) is unprecedented. S/he is huge and heroic aloft, definitely a woman-man. The effect, however, is especially devastating because in this, her supreme resistance to earth, Dido is also vulnerable – there are the clear "death" implications of arching and falling backwards into the dancing space. (The film of *Dido* by Barbara Willis Sweete, 2000, which is commercially available, treats the moment very effectively but quite differently, cutting to a shot from above and behind the balustrade, so we see Dido reaching up to us, the audience.) This moment on the balustrade also shows concepts relating to size (large), distancing with acceleration, and height all working together towards the same powerful end.

Finally, Dido's song ended, the violins rise as if to enfold her. The dancing chorus return with the ground bass as it escorts Dido upstage to her death, although now, the sinking back in the step pattern also reflects the falling semitones in the upper strings. She walks in a reverse version of their step pattern, facing them – McDonald explains that her step forward (up and over) while the chorus sinks backwards is like "Dido's weight pushing them back."[9] Still there is a small resistance. Meanwhile, her 'fate' arms slowly descend, marking her readiness for death.

Conceptual blending theory will now be applied to analysis of the Lament, and first, the choreography "fleshes out" the music (and especially the vocal and bass lines) as a conduit for human subjectivity. Not only does Dido now become a moving human being, but the bass line is the speech of courtiers, cupids and conscience. Then, by reflecting melodic contour and phrasing, the choreography increases the pressure for Belinda not to be troubled and the emphasis on remembrance as an alternative to the finality of Dido's physical death.

Meanwhile, Morris illustrates choreographically the metaphorical connection between pitch relationships and vertical space. The up-down/ascending-descending paradigm is especially strong in the Lament, stronger than anywhere else in Morris's *Dido*. In this context, the connection between dance and music stresses the tension between living and dying (for which vertical space is yet another metaphor).

At the end of the Lament, Dido and the group illustrate the resolution between voice and accompaniment, completing the blend as it were.[10] As her song concludes, Dido's vocal line parallels the descending bass. The violins continue the theme of descent during the postlude, now reflecting the falling semitones in the bass, finally echoing, appropriately, the diatonic conclusion of her song. From the choreographic point of view, Morris uses the integrated musical structures to underscore Dido's resignation and the group's agreement to support her (which the choreography makes clear): in other words, *their* integration. As Dido's arms descend throughout the postlude, connecting most obviously with the violins, she and the chorus also begin to step in tandem with each other, and in harmony with both upper and bass lines.

Yet there is still a compelling, pervasive element of resistance within this blend that has already been touched on, even during the postlude. While there is musical enhancement of the feelings of sadness and anguish suggested in the text, I propose that the choreography takes this further in the form of a double resistance, not only to the bass ground, but also, on some noteworthy occasions, to the voice of the singing Dido. This is immediately clear from the choreographic

[7] Interviews with Bradon McDonald, April 16 and September 14, 2010 and Amber Merkens, September 16, 2010.
[8] Macaulay (1992) referred to Dido directing the same gesture to 'east, west, south and north' in his review of Morris's choreography.
[9] Interview with McDonald, September 14, 2010.
[10] Zbikowski explains that the topography of a conceptual integration network guides three operations: composition (the first stage), completion and elaboration (2002, 80).

enlargement, which is not matched musically, during the repeat of part 2. There are also the bursts of movement that work against the fundamentally slow tempo of the music, in the running to the chorus on each side of the stage, and finally up on to the balustrade.

As for the up-down/ascending-descending paradigm, the dance movement not only draws attention to pitch change (or lack of it), it is also influenced by that change. Sometimes, it works in opposition. As Dido's song descends towards completion, she holds her arms upwards with determination—they reach their downward completion later, with the orchestra. As for the point about enlargement, that other kind of resistance, there is even a momentary sense of triumph after the mighty effort to achieve the remarkable image on the balustrade. The movement is at one with the upward direction of the voice, but now enhancing and expanding upon it, and upon what we saw previously. We feel a sense of utter transformation, something that no singer, however much she modifies her own repeat, is likely to achieve. The effect is so powerful, we may be under the illusion that the musical interval has expanded as well.

Of course, different choreography could have brought out (or counterpointed) different features in the music, but that only highlights the aptness of Morris's decisions in this particular dramatic situation. Morris's choreography confirms not only that pitch relationships are relationships in vertical space but here, that they are literally a matter of life and death.

Conclusions

Thus, in this single Lament, there is an extraordinary complexity of congruence and opposition, and of meanings assembled from both the music/text and dance and their interaction. Analysis of this dance-song has also demonstrated the usefulness of applying frameworks from cognitive science and linguistics, specifically metaphor theory.

In choreomusical analysis, as we have seen, various methodological strands can be drawn upon and modified for different purposes, in the manner of an analytical toolbox, as we consider engagement and interactivity between the two media of music and dance. Some methods draw on specialist, traditional skills, and some of those assembled from music have long been applied, while others grasp new ideas about embodiment and cognitive science/linguistic theory. All can be valuable and used in conjunction with each other, even within one dance, so long as they are appropriate to the particular intermedia context. The two disciplines have much to teach each other. The field is wide open for further exploration.

REFERENCES

ACOCELLA, Joan (1993). *Mark Morris*, New York, Farrar, Straus and Giroux.

BARTHES, Roland (1972). "The Grain of the Voice," *Image-Music-Text*, Stephen Heath (trans.), London, Fontana/Collins.

CHION, Michel (1994). *Audio-Vision : Sound on Screen*, Claudia Gorbman (trans.), New York, Columbia University Press.

COOK, Nicholas (1998). *Analysing Musical Multimedia*, Oxford, Oxford University Press.

COOK, Nicholas (2001). "Theorizing Musical Meaning," *Music Theory Spectrum* 23/2, p. 170–195.

DAMSHOLT, Inger (2008). "The One and Only Music for the Danish *Lanciers*," *Danish Yearbook of Musicology* 36, p. 43–62.

DUERDEN, Rachel (2003). *The Choreography of Antony Tudor*, Madison & Teaneck, Farleigh Dickinson Press, London, Associated University Presses.

FAUCONNIER, Gilles and Mark Turner (2002). *The Way We Think: Conceptual Blending and the Mind's Hidden Complexities*, New York, Basic Books.

FOGELSANGER, Allen and Kathleya Afanador (2006). "Parameters of Perception: Vision, Audition, and Twentieth-Century Music and Dance," *Proceedings of the Congress on Research in Dance 38th Annual Conference*, p. 56-65.

GOODWIN, Noel (1977). "An Appetite for Motion: Creations and Revivals by Merce Cunningham and Dance Company: Style and Content," *Dance and Dancers* 28/5, May, 1977, p. 26-29.

GORBMAN, Claudia (1980). "Narrative Film Music," *Yale French Studies* 60, p. 183–203.

HAMMOND, Sandra Noll (1997). "Windows into Romantic Ballet: Content and Structure of Four Early Nineteenth Century Pas de Deux," *Proceedings of the Twentieth Annual Conference of the Society of Dance History Scholars*, p. 137–144.

HODGINS, Paul (1992). *Relations Between Score and Choreography in Twentieth-Century Dance: Music, Movement and Metaphor*, London, Mellen.

HURON, David (2007). *Sweet Anticipation: Music and the Psychology of Expectation*, Cambridge, MA, MIT Press.

INTERNATIONAL FOLK MUSIC COUNCIL STUDY GROUP FOR FOLK DANCE TERMINOLOGY (1974). "Foundations for the Analysis of the Structure and Form of Folk Dance: A Syllabus," W.C. Reynolds (trans.), *Yearbook of the International Folk Music Council* 6, p. 114–135.

JORDAN, Stephanie (2011). "Choreomusical Conversations: Facing a Double Challenge," *Dance Research Journal* 43/1, p. 43–64.

JOSEPH, Charles M. (2002). *Stravinsky and Balanchine: A Journey of Invention*, London, New Haven, Yale University Press.

KAEPPLER, Adrienne L. and Elsie I. Dunin, eds. (2007). *Dance Structures : Perspectives on the Analysis of Human Movement*, *Studies in Ethnology* 3, Budapest, Akadémiai Kiadó.

LAKOFF, George and Mark Johnson (1980). *Metaphors We Live By*, Chicago, University of Chicago Press.

LE GUIN, Elisabeth (2006). *Boccherini's Body : An Essay in Carnal Musicology*, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press.

MACAULAY, Alastair (1992). "Dido and Aeneas," *The Financial Times*, 20 August.

MAWER, Deborah (1997). *The Ballets of Maurice Ravel: Creation and Interpretation*, London, Ashgate.

NEWTON, Christopher (2005). Lecture-demonstration with dancers from The Royal Ballet, *Sound Moves: An International Conference on Music and Dance,* Roehampton University, 6 November.

OKAMOTO, Kimiko (2005). "Between the Ancient and the Modern: A Study of Danses à Deux in Duple-Metre with Changing Aesthetics in France 1700–1733," PhD diss., Roehampton University.

PIERCE, Ken (2002). "Choreographic Structure in Dances by Feuillet," *Proceedings of the Twenty-Fifth Annual Conference of the Society of Dance History Scholars*, p. 96–106.

PRESTON, Sophie (2000). "Echoes and Pre-Echoes: The Displacement of Time in Mark Morris's *Dido and Aeneas*," *Proceedings of Dancing in the Millennium: An International Conference*, p. 344–348.

PRESTON-DUNLOP, Valerie and Ana Sanchez-Colberg (2002). *Dance and the Performative: A Choreological Perspective—Laban and Beyond*, London, Verve Publishing.

RAINER, Yvonne (1974). *Work 1961–73*, Halifax, Press of the Nova Scotia College of Art and Design, New York, New York University Press.

RINK, John, ed. (1995). *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation*, Cambridge, Cambridge University Press.

SCHROEDTER, Stephanie (2010). "Mit Tanzgeschichten Tanzgeschichte schreiben: Henry Purcells *Dido and Aeneas* zwischen Historie, Historiographie und künstlerischer Kreativität," Christina Thurner and Julia Whren (eds.), *Original und Revival. Geschichts-Schreibung im Tanz*, Zurich, Chronos, p. 101–116.

SCHWARTZ, Judith L. (1998). "The *Passacaille* in Lully's *Armide* : Phrase Structure in the Choreography and the Music," *Early Music* 26/2, p. 300–320.

SMITH, Marian (2005). "Counts and Beats: Moments in the Dialogue between Music and Dance," *Proceedings of Sound Moves: An International Conference on Music and Dance*, p. 176–86.

SWEETE, Barbara Willis (2000). *Dido and Aeneas* [filmed 1995], DVD, Image Entertainment.

TURNER, Mark (1987). *The Body in the Mind; The Bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reason*, Chicago, University of Chicago Press.

TURNER, Mark and Gilles Fauconnier (1995). "Conceptual Integration and Formal Expression," *Journal of Metaphor and Symbolic Activity* 10, p. 183–203.

WEISSTEIN, Ulrich (1989). Review of *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters: Oper-Operette-Musical-Ballett*, by Sieghart Döhring and Carl Dalhaus (eds.), vol. 1 (Munich, Piper, 1986), *Cambridge Opera Journal* 1/2, p. 196.

WHITE, Barbara. "'As if they didn't hear the music,' or: How I Learned to Stop Worrying and Love Mickey Mouse," "Sound Moves" [issue], *The Opera Quarterly* 22/1, p. 81–2.

WILEY, Roland John (1985). *Tchaikovsky's Ballets*, Oxford, Oxford University Press.

WITHERELL, Anne L. (1983). *Louis Pécour's 1700 : Recueil de danses* [from PhD dissertation, 1981], Ann Arbor, UMI Research Press.

ZBIKOWSKI, Lawrence M. (2002). *Conceptualizing Music: Cognitive Structure, Theory, and Analysis*, Oxford, New York, Oxford University Press.

La relation musique-danse dans le genre du ballet au Mali : Organisation, évolution et émancipation

Elina Djebbari
(Centre de recherches sur les arts et le langage/École des hautes études en sciences sociales)

Pendant longtemps, la danse dite « africaine » a été considérée comme une expression corporelle que l'on ne pouvait distinguer du « tam-tam » censé l'accompagner à tout moment. Ce stéréotype a été très tôt et largement diffusé par les récits des explorateurs, puis par les premiers ethnologues. L'un des principaux arguments utilisés pour décrire cette union sacrée entre musique et danse en Afrique était que certaines langues désignaient parfois ces deux formes par le même terme. Paul Nettl écrivait en effet que « dans les sociétés primitives [les concepts de musique et de danse] sont tellement unis que la langue ne connaît parfois qu'un vocable pour désigner la danse et la musique » (Nettl 1966, 17). Au Mali cependant, on trouve deux termes distincts en *bamanan kan*[1] pour désigner la musique : *fɔli*, et la danse : *dòn*.

L'objectif de cet article est donc de revenir sur l'importance de la diffusion de ce stéréotype, faisant des instruments à percussion le parangon de l'accompagnement de la « danse africaine ». Cette généralisation ainsi que « les traits attribués à la danse africaine », écrit Mahalia Lassibille, « ont fait l'objet d'une appropriation par différents acteurs, autant occidentaux qu'africains, danseurs, chorégraphes, publics, médias, ou instances politiques… » (Lassibille 2004, 688). Cette catégorie « danse africaine » s'avère donc paradoxalement opératoire, mais reste pourtant complètement à déconstruire (Lassibille 2006, 687-688), tout comme celle à moindre échelle des « danses ouest-africaines » (Gore 2001). L'idée qui sous-entendait que musique et danse formaient un tout indissociable, que l'une n'allait pas sans l'autre dans le contexte de la « danse africaine », a engendré un système de représentation au long cours, réapproprié par les spectacles produits sur les scènes internationales (Adewole 2003).

Les ballets nationaux ouest-africains qui ont vu le jour au moment des Indépendances dans les années 1960, ont en effet contribué à donner sens à ce stéréotype en mettant à l'honneur les ensembles de tambours, notamment réunis autour du fameux tambour *jembe*[2], et en privilégiant la représentation de danses spectaculaires. Dans ce contexte du ballet au Mali, l'association entre musique et danse a été renforcée de façon quasiment systématique. Toutefois, elle est aussi le fruit d'une élaboration qui transforme ces répertoires en les déplaçant de leur contexte social à celui de la scène où les interactions entre musique et danse sont modelées de manière à répondre à certaines exigences scénographiques. Or, si les rapports entre musique et danse ont été un temps envisagés dans leur complémentarité, d'autres recherches esthétiques viennent remettre en cause certains principes établis. En effet, l'évolution de ce genre spécifique du ballet au Mali est telle qu'il n'est désormais plus possible d'envisager ce genre musico-chorégraphique comme un tout indissociable.

Dans le cadre des recherches que je mène sur les troupes de ballet au Mali, je propose dans cet article de m'interroger sur les techniques musicales et chorégraphiques qui permettent l'interaction musique/danse lors de la performance et par extension leur apprentissage et leur transmission dans nombre de cours de « danse africaine » ou de percussions partout dans le monde, sur les rapports de hiérarchie qui s'en dégagent, la façon dont ces valeurs peuvent s'inverser ou se transformer selon les contextes et les pratiques, et enfin voir comment la création artistique contemporaine de ce genre musico-chorégraphique semble parfois s'orienter vers une dissociation de ces deux éléments, alors que leur complémentarité en déterminait justement la caractéristique principale.

[1] Le *bamanan kan*, c'est-à-dire la « langue Bambara », la langue nationale au Mali.

[2] Le *jembe*, devenu emblématique de l'Afrique de l'Ouest, si ce n'est de l'Afrique entière, appartient à la catégorie organologique des membranophones par frappement. Cet instrument, d'abord connu chez les Malinké ou dans le Wasulu avant d'être joué partout dans le monde, est constitué d'un fût en bois en forme de gobelet sur lequel est tendue une peau de chèvre que le *jembefolà* (littéralement « celui qui fait parler le *jembe* ») frappe de ses deux mains nues.

La transformation des répertoires par leur « mise en ballet »

À la période des Indépendances en Afrique de l'Ouest, dans les années 1960, les nouveaux États-nations se sont tournés vers leurs ressources culturelles pour se constituer une nouvelle identité nationale. Ainsi, sur le modèle des *Ballets africains* créés par le Guinéen Fodeba Keïta[3] et repris par Sékou Touré pour le compte de la nouvelle République de Guinée indépendante en 1958, Modibo Keïta, premier président de la République du Mali indépendante en 1960, décide lui aussi de constituer des ensembles nationaux, les artistes recrutés pour servir ces formations étant des fonctionnaires de l'État. C'est ainsi qu'en 1961 sera notamment créé le Ballet national du Mali (qui porte jusqu'en 1978 le nom de Troupe folklorique nationale du Mali).

Âgé d'une histoire longue de cinquante ans, le Ballet national est aujourd'hui encore, malgré son déclin manifeste, considéré comme le détenteur du patrimoine musical et chorégraphique de l'ensemble des populations du Mali. L'une des missions du Ballet était de sauvegarder et de préserver l'ensemble des danses du pays. Le répertoire de cette troupe nationale a ainsi été puisé parmi les diverses expressions musicales et chorégraphiques des différentes populations présentes sur le territoire malien, qui ont été recomposées et mises en forme pour s'adapter aux conditions spécifiques de la scène à l'italienne. La création du répertoire du Ballet national et plus tard, des troupes de ballet privées[4], est le résultat des processus conjoints de patrimonialisation, de recomposition et de spectacularisation des musiques et des danses dites « traditionnelles[5] » qui passent aussi par une essentialisation et une réification des concepts de « cultures » et d'« ethnies » (Amselle 2001; Amselle et M'Bokolo 1999; Poutignat et Streiff-Fénart 2008 [1995]; Martiniello 1995) tout en favorisant certaines populations au détriment d'autres. Nous sommes donc ici dans un contexte « d'invention d'une tradition » (Hobsbawm et Ranger 2006) où les morceaux, revendiqués comme relevant de la « tradition », ont pourtant subi de nombreuses transformations. Dans cet article, nous n'évoquerons que certains des éléments mis en place pour permettre l'interaction musique-danse dans ce nouveau contexte performatif.

L'orchestre actuel du Ballet national, constitué essentiellement des tambours *jembe* et *dunun*[6], est à la fois une construction et le produit d'une évolution qui a permis d'aboutir à ce qui est devenu l'orchestre type de ce genre du ballet au Mali, et que l'on retrouve aussi plus largement en Afrique de l'Ouest et, au final, dans les cours de « danse africaine » dispensés partout dans le monde[7]. Les batteurs, *jembefolà* et *dununfolà*, exécutent des ostinati dont l'entrecroisement produit une polyrythmie sur laquelle le soliste place des phrases mélodico-rythmiques aux rôles musicaux différents.

La décontextualisation et l'adaptation des musiques et des danses dites traditionnelles à un contexte scénique à l'occidentale ont produit un certain nombre de transformations pour en favoriser la mise en scène[8]. Le rapport entre musique et danse[9] a été modelé, retravaillé pour les besoins scénographiques. Des arrangements musicaux ont été mis en œuvre pour permettre l'organisation de la chorégraphie et contrôler l'ensemble du morceau. Malgré la grande diversité des pratiques performatives mêlant musique et danse au Mali, il convient cependant de noter la récurrence de quelques éléments dans l'exécution de certaines danses en

[3] Fodeba Keïta a créé les Ballets africains à Paris en 1947 avec des étudiants africains.

[4] Le retour à la démocratie en 1991 après la chute de la dictature de Moussa Traore favorise la mise en place des programmes d'ajustements structurels initiés par le FMI et la Banque mondiale. En voulant réduire le nombre de fonctionnaires, les formations nationales sont les premières touchées. Si bien que l'effectif du Ballet national diminue drastiquement. Parallèlement, ces artistes issus du Ballet national créent leurs propres troupes. Ces troupes de Ballet privées prennent alors comme base pour leur travail le répertoire du Ballet national avant de s'orienter vers leurs propres voies.

[5] Pour de plus amples informations sur la constitution du répertoire du Ballet national et sur le caractère ambigu de cette institution, voir Djebbari 2011.

[6] Le *dunun* (littéralement « tambour » en bamanan kan) est un bimembranophone constitué d'une caisse de bois cylindrique dont les orifices sont couverts de chaque côté par deux peaux de vache tendues entre elles. Le batteur, le *dununfolà*, frappe l'une des deux peaux avec une baguette de bois souvent recourbée. Il peut y avoir plusieurs sortes de *dunun* variant selon leur taille. Au Mali, on lui trouve souvent associé le modèle le plus petit *konkoni* (ou *kenkeni*), désigné ici par les onomatopées qui servent à décrire le son produit par l'instrument. Il est à noter que c'est également cet orchestre qui accompagne les pratiques sociales pour l'animation des fêtes populaires comme les mariages, les baptêmes, et ce, dans tout le Mali, y compris dans les zones où l'usage du *jembe* n'appartient pas aux pratiques locales.

[7] Il est à noter que c'est également cet orchestre qui accompagne les pratiques sociales pour l'animation des fêtes populaires comme les mariages, les baptêmes, et ce, dans tout le Mali, y compris dans les zones où l'usage du *jembe* n'appartient pas aux pratiques locales.

[8] Fodeba Keïta témoigne de ces transformations nécessaires à la mise en scène (Keïta 1957). De nombreux entretiens effectués sur le terrain avec les responsables du Ballet national et des troupes privées reprennent explicitement ces préceptes de mise en forme.

[9] Ce serait une généralisation trop hâtive et bien trop inexacte au vu de la diversité des pratiques mêlant musique et danse au Mali que de dire que l'on observe un rapport strictement hiérarchique entre musique et danse qui subordonnerait obligatoirement l'une à l'autre. Et cela nierait de plus la complexité du rapport au chant qui en *bamanan kan* signifie littéralement « l'appel à la danse », *donkili*. Cependant, si l'on considère que la pratique du *jembe*, telle qu'elle a pu être adoptée dans ce contexte du ballet, s'inspire considérablement des pratiques musicales Malinké (Charry 2000; Polak 2004), on observe comment la mise en œuvre de la danse dépend de la performance musicale tout en en étant le but recherché. Cette ambivalence se retrouve tout au long de la performance puisque les phases d'improvisation introduisent un rapport concurrentiel entre danseurs et musiciens. La régulation stricte de ces moments d'improvisation dans le contexte du Ballet entraîne donc nécessairement, voire impose, une hiérarchie entre musique et danse qui confère à la norme dans les sphères occidentales, alors même que l'existence d'une telle hiérarchie est floue et fluctue tout au long de la performance dans les pratiques sociales locales.

contexte festif (tels que les mariages par exemple)[10], afin de montrer la transformation de ce rapport musique/danse. Un certain nombre de pièces intégrées au répertoire du Ballet national sont issues de pratiques cérémonielles ou festives qui se déroulent en public et pour lesquelles on retrouve ces constantes qu'il a fallu retravailler pour la mise en scène. Dans ce type de répertoire performantiel, un cercle se forme de part et d'autre des musiciens. Dans l'espace circulaire ainsi défini, des personnes de l'auditoire, seules, à deux ou à trois, vont venir danser en se plaçant face aux musiciens. En contexte malinké[11] par exemple, les danseuses exécutent différents pas sur lesquels le soliste doit improviser en les « marquant ». En variant leurs mouvements, en les accélérant et en créant des effets de surprise, elles mettent à l'épreuve la capacité des musiciens à les suivre. Elles regagnent ensuite leur place dans l'assistance après avoir été relayées par d'autres, qui sont tour à tour acteurs et spectateurs.

Cet exemple montre que « le mouvement entretient un rapport dialogique avec la musique » (Adewole 2003, 298). La musique doit servir la danse et ce sont les danseurs qui font la réputation des musiciens. Dans le contexte du ballet, un renversement des valeurs s'opère et la musique prend le pas sur la danse dans le sens où c'est la musique qui va diriger l'action globale de la pièce. Des phrases musicales sont conçues par le soliste pour tenir le rôle directif et pour accompagner les pas des danseurs désormais fixés par le chorégraphe. Cela agit donc tout à fait à l'inverse de ce qui se passe dans le contexte social défini plus haut où le musicien improvise sur le pas que le danseur propose au centre du cercle formé par l'auditoire. En effet, dans le cadre du Ballet, il s'agit désormais de coordonner les mouvements d'un groupe de danseurs et non plus ceux d'une ou deux personnes qui entreraient à tour de rôle au sein du cercle de danse[12]. La synchronisation du « corps de ballet » devient un élément essentiel de ces chorégraphies, hérité bien sûr du modèle du ballet classique occidental, mais aussi de certains préceptes liés à l'idéologie socialiste[13]. Pour faciliter la recomposition des morceaux et assurer la synchronisation des danseurs entre eux et avec la musique, différentes techniques ont été mises en œuvre.

L'organisation des interactions musique/danse

La coordination entre la musique et la danse est tout d'abord assurée par de courtes phrases mélodico-rythmiques nommées « appels » en français ou *ka jembé tikè*[14] en *bamanan kan*. Ces « appels » sont exécutés par le soliste pour débuter et clore les morceaux ainsi que pour indiquer aux danseurs le changement de pas au cours du morceau. Ces phrases d'appel indiquent aussi le tempo et le caractère binaire ou ternaire de la pulsation. Les danseurs s'accordent en fonction de ces appels, soit en démarrant directement sur le premier temps suivant la fin de l'appel, soit en anacrouse selon le type de pas. Entre ces phrases d'appel, le soliste exécute sur la polyrythmie générale des cellules rythmiques associées à une suite de pas (avec ou sans variantes, ou dans une combinaison) répétés par les danseurs, jusqu'à ce qu'un « appel » vienne interrompre l'enchaînement et indiquer le changement de pas (Polak 2004, 113-114; Zanetti 1996, 172). Cette phrase a un rôle musical primordial puisqu'elle organise le morceau et structure l'ensemble de la chorégraphie en articulant les différentes parties de la composition. Cette division du temps musical assure une corrélation totale entre la musique et la danse et peut aussi permettre de faire des ajouts, des retraits ou d'ordonner différemment les parties pour créer une nouvelle pièce à partir d'un morceau existant.

La disposition frontale et non plus en cercle induite par l'adaptation à la scène implique que les danseuses se présentent dos aux musiciens pour que l'ensemble de la troupe soit face aux spectateurs, ce qui entraîne une inversion des pas aux yeux des musiciens. Nombreux sont-ils à témoigner de ce retournement qui impose un réajustement des phrases musicales et rompt le lien du regard entre les danseurs et les musiciens. Seules ces nouvelles conventions musicales que les danseuses écoutent permettent donc la progression de la chorégraphie. L'interaction entre musique et danse est travaillée jusque dans les saluts finaux des spectacles où, comme dans l'une des dernières créations du Ballet national de 2007-2008 *Kolon ni kolon kala* (« Le pilon et le mortier »), les danseurs saluent le public de manière chorégraphiée avant de sortir de scène, le tout au son de l'orchestre qui accompagne spécifiquement cette séquence.

[10] Au Mali, on parle de « danse de réjouissances populaires» pour désigner ces « danses profanes » exécutées au cours d'événements qui ne sont pas restreints à un public spécifique.

[11] Les Malinké sont l'une des principales populations présentes au Mali, mais elles se trouvent également dans toute l'Afrique de l'Ouest, principalement au Mali et en Guinée, de même qu'au Sénégal, en Côte d'Ivoire et au Burkina-Faso.

[12] Il est à noter cependant que dans certains morceaux, on recourt tout de même à l'improvisation telle qu'elle peut être exécutée « hors-Ballet ». Le rapport danse/musique varie davantage dans ces moments, mais comme les morceaux sont répétés, les danseurs proposent souvent le même pas et les musiciens ont déjà en tête la phrase qu'ils vont jouer pour l'accompagner. Ou alors, si le danseur innove à chaque représentation, ce qui est loin d'être le cas, le musicien en a une telle connaissance qu'il sera capable d'anticiper et de proposer immédiatement une phrase qui pourra correspondre au pas, quitte à la réajuster très rapidement si besoin.

[13] Comme de nombreux pays africains à l'indépendance, le Mali s'est lui aussi orienté vers une politique socialiste, non seulement d'ordre économique et sociale mais aussi culturelle en envoyant en formation en URSS des animateurs de jeunesse et des chorégraphes comme N'Tji Diakité, envoyé à Moscou avant de diriger pendant de nombreuses années le Ballet national du Mali.

[14] C'est-à-dire « couper le jembe ».

Une autre fabrique musicale touche les agencements de phrases mélodico-rythmiques dénommées « breaks » ou *ka yɛlɛma* (« changer »), qui interviennent en général au début, au milieu et à la fin des morceaux. Ces phrases de « blocage » ou de « coupure » ont en effet à la base été créées pour introduire les morceaux, enchaîner différentes pièces entre elles ou en interrompre le cours pour créer des effets scénographiques. Un soliste inventif doit pouvoir créer ces phrases qui auront le même rôle musical et scénographique que les « appels » et qui permettront d'enrichir une composition, de la renouveler, de lui donner une couleur originale[15]. Ces phrases peuvent être exécutées à l'unisson par l'orchestre ou dans un jeu de questions-réponses entre les différents tambours, permettant aux musiciens de faire montre de leur virtuosité et de leur créativité. Ces breaks supposent une entente préalable entre les différents artistes et rompent totalement avec le principe d'improvisation. Le break de la pièce *Mandiani* du Ballet national est en effet exécuté d'un même souffle par les musiciens à l'unisson et les danseuses. Ces phrases sont aujourd'hui partie prenante de ce genre artistique, notamment chez les troupes privées qui les ont plus développées. Elles ont certainement participé à l'émancipation de la musique par rapport à la danse sur scène, permettant en effet aux musiciens de se libérer des contraintes de l'accompagnement de la danse en faisant montre des capacités singulières des instrumentistes. Au point qu'ils en sont venus à créer des pièces uniquement de tambours, « les concerts de tam-tam ». Le « concert de tam-tam » du Ballet national met en scène divers tambours – *jembe*, *dunun*, *n'tama*[17] – ainsi que quelques idiophones – *krin*[18] et *yabara*[19]. La pièce débute par un solo de *krin*, puis viennent peu à peu s'ajouter les autres instruments en tissant au fur et à mesure les différentes trames de la polyrythmie. Ces « concerts de tam-tam » nous apparaissent comme une sorte d'évolution ultime de ces arrangements musicaux et scénographiques que sont les breaks. En même temps, ils témoignent de l'émancipation totale de la musique puisque dans cette pièce, la danse a disparu et n'est donc plus le prétexte de l'accompagnement musical, les instruments s'exprimant ainsi pour eux-mêmes.

Un dernier exemple de ces réarrangements musicaux induits par le changement de contexte de production de la danse se tient dans ce qu'on appelle les « chauffes » ou *ka téliya* en *bamanan kan* (« aller vite », « accélérer »). Dans le contexte social défini précédemment, la danseuse accélère son mouvement pour obliger le soliste à la suivre, mais aussi pour indiquer qu'elle va clore son intervention. Dans le cadre du Ballet, c'est là encore le soliste (*jembe* ou *dunun*) qui sera l'initiateur de l'accélération du tempo. Ces chauffes concluent généralement les morceaux, juste avant l'appel final. Mais là encore ces chauffes peuvent intervenir en cohésion avec la troupe de danseurs, de même qu'entre les musiciens seuls une fois les danseurs sortis. Cette manière de clore le morceau illustre une fois de plus la maîtrise des musiciens. En effet, s'ils ont déjà pu jouer tout le morceau à un tempo très rapide, cette « chauffe » finale montre qu'ils peuvent encore augmenter le tempo, qu'ils ont donc encore de la ressource. C'est tout à fait le même principe pour les danseurs. Par conséquent, si la sortie des danseurs précède l'intervention finale des musiciens, outre l'intérêt scénographique, n'est-ce pas une autre façon de mettre en valeur le travail des musiciens qui peuvent avoir été mis en retrait pendant le déroulement de la pièce? De la même manière, le soliste peut avoir un moment ménagé dans la pièce pour faire montre de sa virtuosité pendant que le corps de ballet patiente sur les côtés de la scène en exécutant un mouvement d'attente ou lors d'une sortie temporaire des danseurs. Ces différents aspects entraînent une séparation entre des moments où musique et danse forment un tout indissociable et d'autres où la musique devient un spectacle pour elle-même. Les moments ainsi dévolus aux musiciens seuls leur permettent de faire de l'interprétation de leur instrument une véritable chorégraphie (jeux de main, jeux de pieds…), propice à l'expression de leur inventivité et de leur dextérité.

Parallèlement à cette mise en valeur de la musique au sein des troupes de ballet, on observe aussi l'intégration d'influences chorégraphiques étrangères qui engendrent un autre rapport à la musique. De plus, l'ensemble de ces évolutions est à situer dans le contexte plus large de la globalisation qui entraîne d'autres transformations de la relation musique/danse.

L'évolution des interactions musique-danse : une conséquence de la globalisation

En plus des processus d'arrangements musicaux décrits précédemment, d'autres facteurs sont à prendre en compte pour comprendre comment musique et danse, pourtant si fortement liées à l'origine de ce contexte du ballet, tendent

[15] Et comme les frontières sont poreuses entre ces différentes pratiques musicales que sont le Ballet et les animations des fêtes, les musiciens et les danseurs circulant d'un contexte à l'autre, on peut trouver ces techniques Ballet dans les fêtes populaires : appels, breaks, etc.

[16] Le terme « tam-tam » est toujours largement utilisé par les artistes eux-mêmes et sert ici à désigner d'une façon générique les différents tambours utilisés dans cette pièce.

[17] Le n'tama ou *tamani* est un petit tambour en forme de sablier comportant deux peaux tendues entre elles. Ce tambour à tension variable est plus connu sous le nom de tambour d'aisselle. Le musicien frappe l'une des peaux à l'aide de ses doigts et d'une baguette recourbée tout en faisant varier la *tension* de la peau en pressant les cordes sous son aisselle.

[18] Le *krin*, appelé aussi *kolokolo*, est un petit tambour de bois creusé de deux fentes que l'on pose au sol et que l'on frappe avec deux baguettes de bois.

[19] Le *yabara* est un hochet-sonnailles constitué d'une calebasse entourée d'un filet orné de cauris ou de perles de bois que l'on secoue.

actuellement à se dissocier l'une de l'autre comme deux entités spécifiques.

Les migrations et le développement des carrières internationales des artistes entraînent une émancipation de la musique et de la danse l'une par rapport à l'autre dans les pays où elles arrivent. En effet, un instrumentiste sera poussé à développer la pratique solo de son instrument pour donner des cours de percussions, se produisant seul ou sans la danse. Le développement de la world music l'a favorisé également en poussant les solistes issus de ces grandes formations à enregistrer des albums sur lesquels figurent les morceaux de base de ces répertoires de ballets. La production du Guinéen Mamady Keïta est à ce titre exemplaire[20]. La dissociation de la musique et de la danse entraîne ultérieurement des erreurs ou des recompositions volontaires par ceux qui reçoivent des enseignements ou qui écoutent des enregistrements. En effet, un rythme pourra être apposé à une danse auquel il ne correspond pas et réciproquement. Les cours de danse ou de percussions tels qu'ils ont pu être développés en Europe ou aux États-Unis engendrent la séparation de ces deux entités comme deux disciplines indépendantes l'une de l'autre[21]. De la même manière, même lors des stages organisés en Afrique (Raout 2009), il est rare de trouver des cours qui permettent l'apprentissage des instruments en interaction avec l'exécution de la danse.

De plus, les jeunes artistes tendent à se tourner vers la danse contemporaine, secteur susceptible de proposer de plus amples perspectives d'évolution en termes de carrière internationale, alors que les troupes de ballet dites « traditionnelles » peinent à dépasser les frontières maliennes et bénéficient de possibilités de subvention bien moindres. En outre, avec l'évolution des techniques de communication, les influences étrangères sont très rapidement intégrées par les artistes bamakois, qu'elles soient sous-régionales comme le coupé-décalé ivoirien ou le sabar sénégalais, ou plus internationales : danse contemporaine, hip-hop et autres. Ainsi, la danse intègre de nouvelles esthétiques pour s'adapter à une scène artistique globalisée, tandis que les musiciens doivent notamment accompagner de nouvelles propositions chorégraphiques issues de l'influence du hip-hop ou de la danse contemporaine[22]. Les valeurs mises en jeu et les tensions induites par ce nouveau vocabulaire créatif où musique et danse tendent à se dissocier deviennent des éléments à interroger ensemble et séparément. L'influence de la danse contemporaine remet en cause un certain nombre de principes, notamment celui de l'accompagnement musical. Dans le contexte du ballet, la référence à la « danse contemporaine » consiste en quelques aspects formels : les portés, les passages au sol, mais aussi au rapport à la musique où il peut s'agir d'évoluer « dans le silence »[23] ou d'exécuter des mouvements sans suivre le tempo de la musique. L'influence de la danse contemporaine est prégnante dans ce genre d'innovations. Notons d'ailleurs que « le silence » intervient principalement pour les breaks et les passages au sol, ces évolutions chorégraphiques semblant se prêter plus facilement à ces innovations formelles.

À la construction d'une imbrication totale entre musique et danse succède aujourd'hui une certaine tendance à dissocier ces deux éléments afin de mieux s'insérer dans le réseau de la danse contemporaine. Le modèle du Ballet national, et ce, avec les règles musico-chorégraphiques qu'il a pu élaborer, est maintenant repris et transformé par les troupes privées[24]. Ces observations poussent alors à s'interroger sur la question d'une relation d'interdépendance d'un genre par rapport à l'autre en montrant que les rapports unissant la musique à la danse peuvent subir des transformations et alterner d'un contexte à l'autre avec aisance ou au sein de la même pièce.

Vers une émancipation individuelle des partenaires musique-danse?

Deux aspects semblent fondamentaux pour comprendre l'interaction entre la musique et la danse dans le ballet malien. De prime abord, musique et danse peuvent apparaître comme un tout qu'il n'y aurait pas lieu de dissocier tant leur interaction a été travaillée de manière à justement donner cette impression. Cet aspect a été porté à son paroxysme en modifiant pour les besoins scéniques le rapport qui les unissait en dehors de la scène dans les pratiques sociales. S'interroger alors sur l'éventuelle nécessité d'une hiérarchie entre les deux formes pour permettre l'organisation de l'interaction musique et danse conduit à montrer que les frontières de

[20] Le *jembefolà* guinéen, qui a été l'une des figures importantes du Ballet Djoliba, a enregistré plus d'une dizaine d'albums. Les plus récents sont *Djembe Master* (2004), *Sila Laka* (2004), *Mandeng Djara* (2007) et *Hakili* (2010).

[21] Pour des raisons pratiques d'organisation mais aussi de rentabilité commerciale, deux apprentissages distincts, l'un pour la danse, l'autre pour la percussion, sont le plus souvent proposés.

[22] Les nouvelles propositions chorégraphiques sont fort nombreuses, variées, et parfois assez inattendues. Par exemple, on assiste à l'adoption de gestuelles liées à l'Islam comme nouveau vocabulaire chorégraphique (la prière, les ablutions) mis en musique par des instruments pourtant longtemps diabolisés par cette religion. Cela est à prendre en compte dans le contexte de la société malienne où l'Islam tient une place toujours plus importante dans l'espace public (Holder 2009), et pose de nombreuses questions sur la nature de ces innovations.

[23] L'expression « dans le silence » employée par les artistes de ballet est utilisée pour désigner généralement l'interruption du jeu des instruments. Cependant, le silence n'est pas souvent total puisqu'il pourra être empli des bruits produits par les mouvements ou les cris des danseurs, par le public ou l'environnement dans lequel ils évoluent.

[24] Les principales troupes privées de Bamako auxquelles nous faisons allusion ici sont le Ballet du District de Bamako, le Ballet Babemba, la Troupe Sewa, le Ballet Kelete et la Troupe Don.

ce dialogue sont d'une minceur extrême. En effet, le musicien et le danseur, qu'ils se confrontent sur scène ou dans le cercle de danse, sont à envisager comme deux partenaires qui peuvent tour à tour mener ou être mené, la qualité de leur jeu dépendant ici d'une bonne connaissance des acteurs en présence, d'un sens de l'écoute et d'une réactivité tout à fait remarquable, bien que ces aspects aient été formatés pour les besoins de la scène.

D'autre part, l'évolution rapide ces dernières années des nouvelles créations de ballet pousse à s'interroger sur la manière dont la musique et la danse semblent à devenir indépendantes l'une par rapport à l'autre afin de développer leur langage propre. Le ballet au Mali, tel qu'il a pu être défini depuis l'Indépendance, change en profondeur en se dégageant de l'interdépendance caractéristique entre musique et danse de ce genre musico-chorégraphique. Serions-nous là face à un tournant de l'évolution du genre artistique? La façon dont a été saluée la troupe régionale de Kayes[25] – dont l'orchestre du ballet à thème n'était pas constitué de tambours – lors de la dernière Biennale artistique et culturelle du Mali[26] pourrait le laisser penser. De plus, cette hypothèse peut être étayée par d'autres facteurs. En effet, la grande mobilité des artistes, les nouveaux moyens de diffusion et de communication, dont Internet, et la commercialisation de ces musiques et de ces danses entraînent deux phénomènes. D'une part, les matériaux musique et danse peuvent arriver séparément dans différents contextes de transmission; d'autre part, danseurs et musiciens sont amenés à ne pas pouvoir exercer leur art dans les conditions qui les mettent en interaction, ce qui entraîne de facto une émancipation de l'un par rapport à l'autre.

L'observation des rapports entre musique et danse permet de s'interroger plus largement sur l'évolution du genre artistique particulier du ballet au contact d'une scène artistique contemporaine globalisée et d'en apprécier les transformations et les propositions pour toujours s'adapter à ces nouvelles conditions de création et de diffusion.

RÉFÉRENCES

ADEWOLE, Funmi (2003). « La danse africaine en tant qu'art du spectacle » in Rousier C., *Être ensemble, Figures de la communauté en danse depuis le XX^e siècle*, Pantin : Centre national de la danse.

AMSELLE, Jean-Loup et Elikia M'BOKOLO (1999). *Au coeur de l'ethnie. Ethnies, tribalisme et État en Afrique*. Paris : La Découverte.

AMSELLE, Jean-Loup (2001). *Branchements. Anthropologie de l'universalité des cultures*. Paris : Flammarion.

CHARRY, Eric (2000). *Mande Music : Traditional and Modern Music of the Maninka and Mandinka of Western Africa*. Chicago : University of Chicago Press.

DJEBBARI, Elina (2011), « Musique, patrimoine, identité : le Ballet national du Mali », Monique DESROCHES, Marie-Hélène PICHETTE., Claude DAUPHIN et Gordon E. SMITH (dir.), *Territoires musicaux mis en scène*, Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal.

GORE, Georgiana (2001). "Present Texts, Past Voices : The Formation of Contemporary Representations of West African Dances", *Yearbook for Traditional Music,* vol. 33, p. 29-36.

HOBSBAWM, Eric et Terence RANGER(2006 [1983]). *L'invention de la tradition*. Paris : Éd. Amsterdam.

HOLDER, Gilles (2009). *L'Islam, nouvel espace public en Afrique*. Paris : Karthala.

KEÏTA, Fodeba (1957). « La danse africaine et la scène », *Présence africaine*, vol. 14-15, p. 202-209.

LASSIBILLE, Mahalia (2004). « 'La danse africaine', une catégorie à déconstruire. Une étude des danses des WoDaaBe du Niger ». *Cahiers d'études africaines*, xliv (3), n° 175, p. 681-690.

MARTINIELLO, Marco (1995). *L'ethnicité dans les sciences sociales contemporaines*. Paris : Presses universitaires de France.

NETTL, Paul (1966). *Histoire de la danse et de la musique de ballet : 1000 ans d'art chorégraphique*. Paris : Payot.

POLAK, Rainer (2004). *Festmusik als Arbeit, Trommeln als Beruf: Jenbe-Spieler in einer westafrikanischen Grobstadt*. Berlin : Reimer.

POUTIGNAT, Philippe et Jocelyne STREIFF-FENART (2008 [1995]). *Théories de l'ethnicité. Suivi de Les groupes ethniques et leurs frontières*. Paris : Presses universitaires de France.

RAOUT, Julien (2009). « Au rythme du tourisme. Le monde transnational de la percussion guinéenne ». *Cahiers d'études africaines* 1-2, 193-194, p.175-202.

ZANETTI, Vincent (1996). « De la place du village aux scènes internationales. L'évolution du *jembe* et de son répertoire ». *Cahiers de musiques traditionnelles*, n° 9, p. 167-188.

[25] La région de Kayes (ville située à proximité de la frontière avec le Sénégal) est l'une des huit régions administratives du Mali.

[26] La Biennale artistique et culturelle est un événement d'envergure nationale mettant en concurrence l'ensemble des régions du Mali dans différentes disciplines artistiques dont celle du ballet. Lors de la dernière biennale, qui s'est tenue dans la ville de Sikasso en 2010, la troupe de Kayes a proposé un changement fortement remarqué comme une grande innovation en transformant complètement l'orchestre habituellement constitué de *jembe* et *dunun* qui accompagne normalement cette épreuve, au profit d'instruments à cordes, les harpes-luths *donso n'goni*.

Atossa's Dream
Yoking Music and Dance, Antiquity and Modernity in Maurice Emmanuel's *Salamine* (1929)

Samuel N. Dorf
(University of Dayton)

Musicologist and composer Maurice Emmanuel's (1863-1938) research on Greek dance and rhythm (*La danse grecque antique d'après les monuments figures*, *Traité de la musique grecque antique*, and *Le rythme d'Euripide à Debussy*) provided both inspiration and source material for musicians, artists and choreographers alike. In *La danse grecque antique* (based on his dissertation in musicology from 1895) he sought to recreate ancient Greek dance by studying vases and statuary from antiquity and then analyzing high-speed action photographs (this technique is called chronophotography, a nascent cinematic technology) of modern classical ballet technique to reconstruct the movements from the distant past. His research on ancient Greek rhythm, dance and music received widespread praise among the general public. While serving as a professor of music history at the Conservatoire for almost thirty years, Emmanuel found success in his academic positions as a pedagogue, scholar, and composer.

Salamine, Emmanuel's second opera, illustrates the tensions between music and dance as well as between antiquity and modernity in the first decades of the twentieth century.[1] Emmanuel collaborated with an eclectic group of scholars and artists on this opera: the classicist and ancient Greek music scholar Théodore Reinach (1860-1928) translated and adapted the libretto based on Aeschylus's *The Persians*; stalwart of conservative Italianate choreography, Nicola Guerra (1865-1942) organized dances featuring the eurhythmic dancer Yvonne Franck; and Emmanuel composed the opera's Debussyian, neo-modal music.

This essay explores the conflicting trends of scholarship and art, tradition and modernism, and unity and independence in Parisian musical and dance culture in the late 1920s through an analysis of Maurice Emmanuel's understanding of the aesthetics of both ancient Greek and contemporary French music and dance. I will examine the 1929 production of *Salamine* as a case study in order to outline and critique tensions in Emmanuel's scholarly contributions to ancient Greek dance and music history. I demonstrate how Emmanuel's own theories about ancient and modern music and dance as well as his aesthetic preferences for modern music (Debussy in particular) and classic ballet technique found unity within the opera. Exploring Emmanuel's aesthetics of both music and dance—ancient and modern—allows us a unique opportunity to see how these creative media were theorized and practiced in the tumultuous years after the Ballets russes while also illustrating some of the conflicts between what Léandre Vaillat termed "the academic and the eurhythmic" in dance and music (Vaillat 1947, 104).

The Persians and the French: Atossa's Dream

In the first act of *Salamine*, we are introduced to Atossa, the Persian queen, wife of the deceased leader, Darius, and mother of Xerxes. She retells a dream in which her son falls from a chariot pulled by a Greek woman and an Asian woman yoked together. In Aeschylus's drama, Atossa's dream foretells of her son's fall; Xerxes tries to unite two opposing forces by attempting to harness the futures of the Occident and the Orient. The dream allegorizes the difficulties in wielding power, that is, Xerxes' ultimately failed attempt to build a military bridge between Asia and Europe. The ghost of Darius looks down in disappointment at his son's failure, and the young Persian king tears his robe in anguish. The metaphor aptly characterizes the forces at work in a work that blended Debussyian harmony, ancient Greek melody and mode, ancient Greek dance, Cecchetti ballet technique, and eurthymics.[2] For Maurice Emmanuel, yoking modern and ancient musical and dance techniques in this Cerberean opera proved to be a Herculean labor.

In shaping the libretto, the classicist Reinach divided the earliest surviving Greek drama into three acts: the first mainly features the chorus as well as the Persian queen Atossa.

[1] Composed between 1921 and 1923, orchestrated in 1924, revised in 1927, and premiered at the Opéra on 19 June 1929. His first opera, *Prométhée enchaîné*, composed between 1916 and 1918 did not premier until 1959.

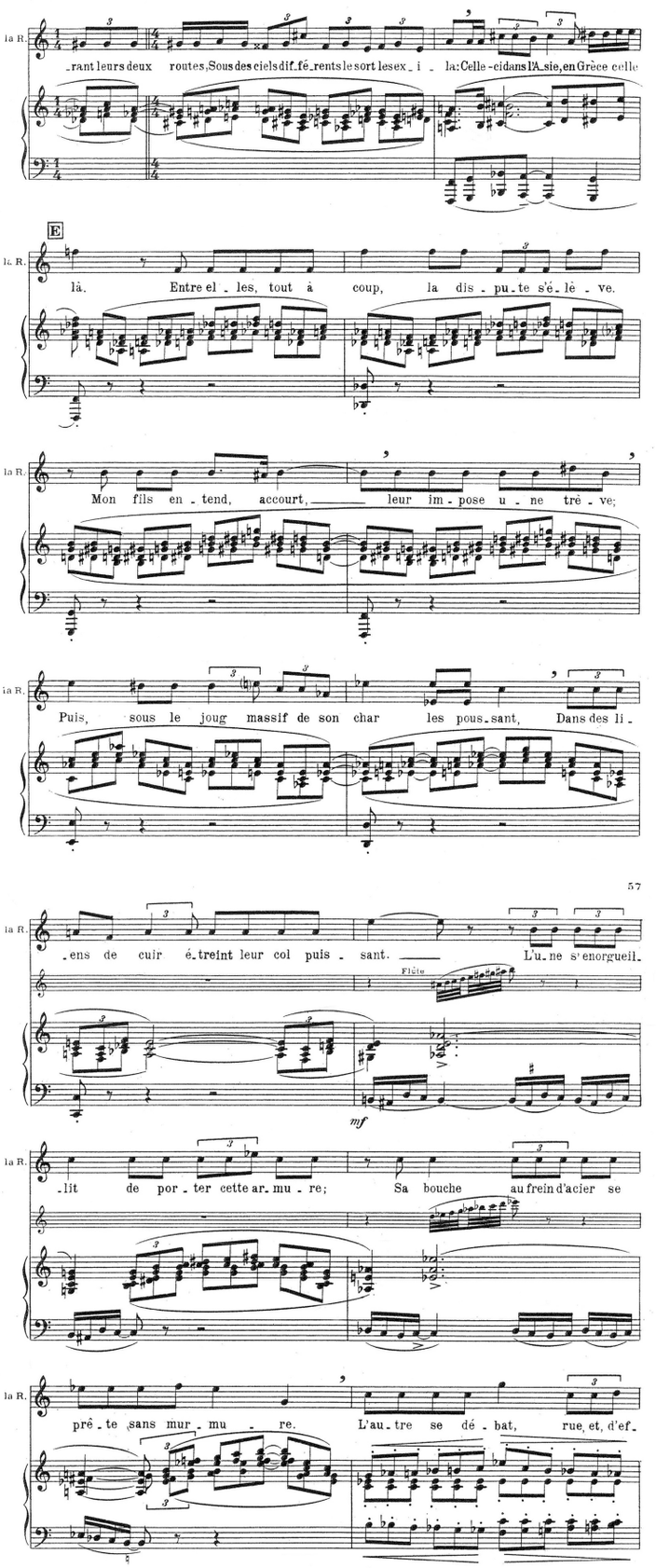
[2] Unifying all of Emmanuel's compositional and scholarly interests was musical mode: "There were three influences behind Emmanuel's work: the music of ancient Greece, plainsong and folksong. Unifying these influences was the idea of modality, common to them all" (Stevenson 1959, 159).

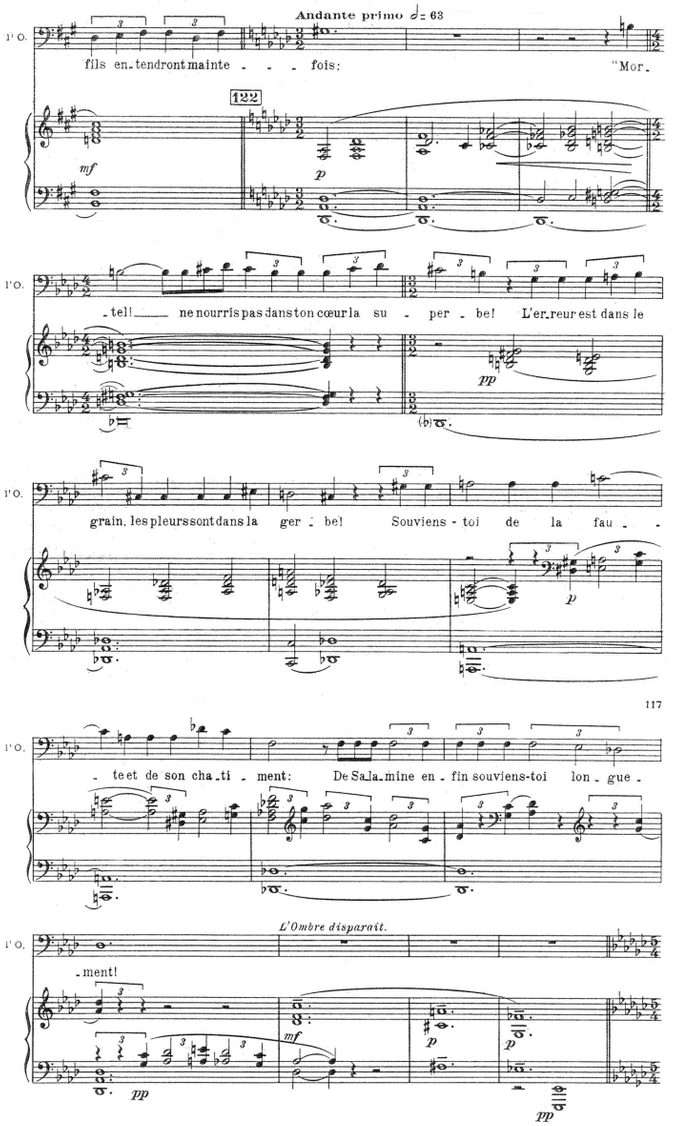
She retells the dream of her son's literal and metaphorical fall; a messenger then arrives to bring the news of Xerxes' defeat at Salamis. The second act is set outside the tomb of Darius where Atossa summons the ghost of the former king who admonishes Xerxes for defying the oracles. The last act rounds out this extended funeral dirge with the antiphonal cries of Xerxes and the chorus. Reinach and Emmanuel took the text for *Salamine* directly from Aeschylus's drama with the intention of representing the ancient Greek as accurately as possible. Emmanuel often criticized those who tried to update, falsify and restore works of antiquity, constantly warning his readers to use caution when reading archaeological and other writings on antiques (Emmanuel 1984a, 20-21). Reconstructing the past should be done with care, and the few remnants of the cultures of antiquity required preservation and careful stewardship. This point of view, popular among scholars, found its way to practitioners of the arts as well. *Salamine* was far from the first modern musical work to use an ancient text; however, Emmanuel and Reinach did this in a new way. Instead of writing "simple" music, Emmanuel sought to compose "authentic" music for a contemporary audience (based on his understanding of ancient Greek rhythm and mode and his aesthetic preferences for modern music) to bring the past to the audiences of the Opéra.

The following scene from the opera illustrates Emmanuel's modern musical setting for this ancient text. In Aeschylus's drama, Atossa's dream, a premonition of impending doom, comes early in the play: the queen is the first character we meet after an initial chorus. In Reinach's libretto (and subsequently, Emmanuel's opera), *le coryphée* introduces her before she comes forward to recount her dream. The dream represents the dangers of bringing disparate peoples and ideas together. Atossa's Act 1 soliloquy illustrates the fusion of modern, Debussy-esque parallel chords with Emmanuel's chromatic modality that creates a sense of harmonic stasis: a chromatic and twisting recitative punctuated by octave leaps as the prophecy turns more ominous, runs on the flutes, and chromatic triplet rhythms in the orchestra end the sequence (See Ex. 1).

Similarly, the entrance of the messenger in Act 1/3 is heralded by a flutter of chromaticism while Darius's monologue begins as a simple ode uttered on a reciting tone and accompanied by diatonic root-position triads and shimmering ninth chords in a stately 3/2. Modern musical inflections are best demonstrated in Darius's monologue in Act 2. This soliloquy ends with stately seventh and ninth chords over a sustained D-flat pedal (See Ex. 2).

Example 1 Maurice Emmanuel, *Salamine* (1929), Act I, sc. 2 (VS 56-57).



Example 2 Maurice Emmanuel, Salamine (1929), Act II, sc. 2 (VS 116-117).

Contemporary reviews in 1929 immediately noted similarities in Emmanuel's score to the style of Debussy.[3]

Although the work accommodates the past, Emmanuel acknowledged that in this project it would have been impossible to write a work for the Opéra that remained faithful to the practices of ancient Greek music theory. "It would be absurd and nearly impossible to attempt an imitation of ancient Greek music," he writes in the introduction to *Salamine* (Emmanuel 1929a, 1). Not surprisingly, the text setting remains the most "authentic" Greek element of the production, but as Emmanuel noted, even here compromise proved necessary. Théodore Reinach initially hoped to keep the entire text declaimed rather than sung, but the traditions of the institution prohibited this course of action. Ultimately, only one spoken role remained : the coryphée declaimed his words, which Emmanuel notated rhythmically above the staff, accompanied by the orchestra to "ensure continuity of the music"[4] (See Ex. 3). The rest of the characters sing their lines, but they flow in an almost Pelléasian recitative. The rhythm of Darius' warning from Ex. 2, for example, stresses the natural delivery of the text emphasizing key words, similar to Debussy's treatment in *Pelléas* (See Grayson 1989, 47).

Emmanuel communicates the sense of mythic time that Debussy captured and formed into the mysterious erotic languor of *Pelléas* (See McQuinn 2003, 131-133; and Bergeron 2000, 160-185). Aeschylus's characters walk around lost in a world of ghosts and despair and, like Maeterlinck's characters, they are similarly bound by fate, doomed from the beginning. In both operas the characters are fully aware that they are headed for catastrophe. Mélisande's fate is clear from the beginning, as is Xerxes', and they drift through their respective worlds with impending warnings of a dark conclusion.

Debussy and Emmanuel

Although the similarities in plot between *Pelléas* and *Salamine* may end there, their significant kinship and Emmanuel's own strong affinity to Debussy's music indicate a tacit approval of a modern Debussyian musical vocabulary to evoke ancient Greece. Whereas Debussy's "Greek" works often leaned toward the erotic – *Prélude à l'après-midi d'un faune*, *Syrinx*, and *Les Chansons de Bilitis*— Emmanuel made use of this musical language to frame the strophes and antistrophes of Aeschylus divorced from their sensual sources.

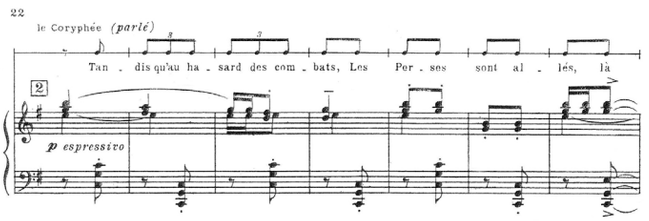
Emmanuel's appreciation of Debussy was far-reaching. In 1926 he penned an essay titled "Le Rythme d'Euripide à Debussy" as well as a landmark study of *Pelléas et Mélisande*. In the treatise on rhythm, Emmanuel built an argument that Euripides's ultimate liberation of rhythm from Aeschylus was analogous to Debussy's from Wagner.

> Euripide avait tourné le dos à Eschyle. En faisant passer à travers le quadrillage des barres de mesure, qui ne sont pas pour lui les signaux de temps percutés, des rythmes sans cesse ondoyants, Debussy tourne le dos à Wagner, qui, novateur dans l'agencement et la longueur de ses périodes, *non carrées*, demeure, par la persistance, l'insistance de ses formules

[3] Émile Vuillermoz even characterized the choruses of the final act as reminiscent of the death of Adonis in Debussy's *Le Martyre de Saint-Sébastien* (1911), another antiquity-themed work with modern music. "Et il est curieux de constater combien les chœurs de Maurice Emmanuel évoquent par instant la couleur si particulière de ceux du *Martyre de Saint-Sébastien* au moment de la plainte funèbre évoquant la *Mort d'Adonis*. La science et l'instinct nous donnent ici le spectacle d'une de leurs plus émouvantes rencontres" (Vuillermoz 1929, 15).

[4] "Mais le rôle, *parlé en mesure*, du Coryphée, subsiste: aussi bien n'est-il pas sans exemple sur la scène de l'Opéra; et l'accompagnement instrumental, qui le soutient, assure la continuité musicale de l'ensemble" (Emmanuel 1929a, 1).

Example 3 Maurice Emmanuel, Salamine (1929), Act I, sc. 1 (VS 22).



rythmiques, un disciple des grands classiques allemands (Emmanuel 1984c, 554).

Emmanuel praises Debussy for turning his back on Wagner, but this is not praise for a modern turn, or a break with tradition. Emmanuel only extols the composer's break with the recent past. Emmanuel's theory of art centered on a Darwinian belief in artistic evolution, that the best art of the modern world had its roots in ancient Greek models (Corbier 2006, 201-212). New generations added to it, bringing new innovations, but it remained essentially the same. It is a teleological model of historiography, but also a compositional tool in Emmanuel's hands. He writes in his *L'Histoire de la langue musicale* that the ancients lay at the heart of modern music, inspiring new works based on ancient ideals, "Et dans l'éternel tournoiement des siècles elles reviennent, discrètes, sans imposer à notre vanité le joug des vieilles choses. Elles nous laissent créer du vieux neuf" (Emmanuel 1911, 572). Emmanuel sees this best realized in *Pelléas*, and in his analysis of the work concludes : "Histoire ancienne et qui se renouvellera, tant que des artistes originaux surgiront, et que l'art connaîtra, grâce à eux, le renouvellement nécessaire" (Emmanuel 1926, 211). Emmanuel's reading of Debussy's opera highlighted the work's engagement with the past and its resonance with timelessness. He labeled the opening motif "Les temps lointains," yet this became a cipher for his ultimate claim that the opera is indeed timeless (Emmanuel 1926, 135).

It is telling that Emmanuel paid so much attention to *Pelléas*, a work that thwarts conventions of time both musically and dramatically. *Salamine* attempts a similar timelessness. Dramatically, it presupposes that the first surviving drama (Aeschylus's politically relevant *Persians*) is indeed a timeless classic. Musically, Emmanuel used a combination of measured speech and free, *Pelléas*-esque vocal lines in *Salamine* to create a simultaneously modern and ancient feel, yet every attempt is made to retain the rhythms of the Greek.[5] Emmanuel wrote in his introduction to the published score that the "rhythms reflect those of Aeschylus, but they claim nothing more."[6] For its authors, since the setting of the text is "natural" it thus adheres to ancient practice. Emmanuel takes the idea that poetic rhythm fuels the three musical arts, and argues in *La danse grecque antique* that if one understands the rhythms of poetic verse one can then reconstruct the rhythms of music and accordingly those of dance (Emmanuel 1984a, 3-4). Of course, there are some obstacles according to Emmanuel. For example, he writes,

> […] la poésie véritablement orchestique, celle dont l'allure plus libre ne s'astreint pas à des types métriques, la poésie des chœurs d'Eschyle, d'Aristophane ou de Pindare, n'a pu être soumise à une analyse exacte. Déjà d'admirables travaux en ont fait des ensembles métriques qui paraissaient n'être que confusion. […] En dépit des lacunes qui subsistent et qu'il sera peut-être difficile de combler, la Rythmique grecque, dans ce que la poésie nous en révèle, est une source d'information directe et féconde à laquelle doit puiser l'historien de la danse (Emmanuel 1984a, 4-5).

Thus, based on Emmanuel's own assertions, the funeral dance at the opening of Act 2 of *Salamine* might be imagined from the score based on the rhythms, stage directions, and reviews, despite the lacuna of more detailed information.

(Re)creating the Funeral Dance in *La danse grecque antique*

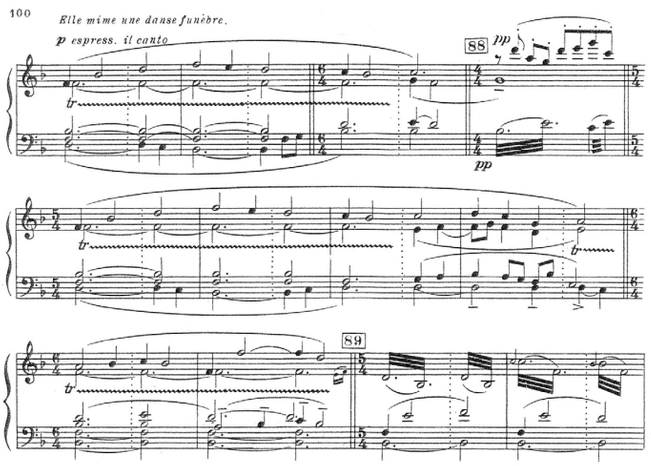
In *Salamine's* dance sequence in Act 2, Emmanuel opts for restraint and solemnity versus orientalist vibrancy.[7] In a letter to the choreographer, Nicola Guerra, Emmanuel expressed his initial hope that the Act 2 funeral dance be performed en pointe, but later realized that it was not appropriate for such a solemn scene (Emmanuel 1929b).[8] Instead, Emmanuel requested a dance comprised of "slow attitudes, on the theme of elongated index and middle fingers [and] small, only moving the torso and arms."[9]

These initial instructions closely resemble steps outlined in Emmanuel's own research on ancient Greek dance. For the Act 2 funeral dance of *Salamine*, Emmanuel's music bespeaks a stoic calm with a lilting allegro tempo in 5/4 whispered by the orchestra. A restrained funeral dance as outlined in *La danse grecque antique* would reasonably follow. As a scholar of ancient Greek dance, Emmanuel was eager to use the dance sequences to test out his theories; however, unlike other examples of "Greek" dance in early twentieth-century France such as Michel Fokine's *Narcisse* (1911) or *Daphnis et Chloé* (1912), the dances created for *Salamine* seem to have been performed devoid of eroticism and harkened back to a sobre classical style (See Ex. 4).

In *La danse grecque antique* Emmanuel discussed the evolution of ancient Greek funeral dances which had origins in an ancient tradition of hired female mourners pulling their hair, but the gesture evolved into a more symbolic

[5] This is coincidently not that different from the approach of sixteenth-century French musicians who experimented with measured music also designed to re-create music-speech: *vers mesuré à l'antique*.

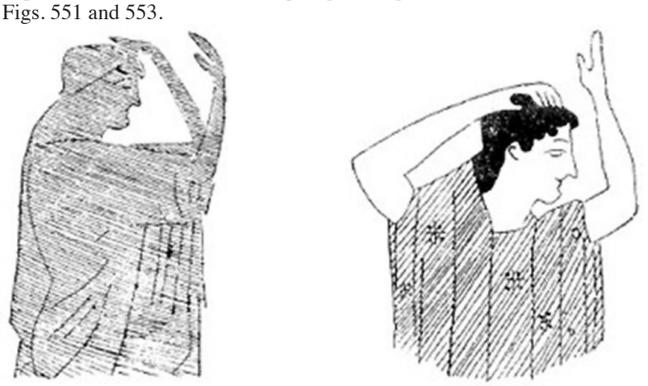
[6] "Les rythmes reflètent ceux d'Eschyle, mais ne prétendent à rien de plus" (Emmanuel 1929a, 1).

Example 4 Maurice Emmanuel, Salamine (1929), Act II, sc. 1 (VS 100).

expression seen in the placement of one hand on the head and the other directed toward the dead body. In Emmanuel's Figure 543 one can see the earlier depictions of the ritual, which were later replaced by the stylized gesture in Figures 551 and 553 (See Figs. 1a and 1b). Emmanuel described these latter poses as "prototypical" funeral gestures, and stated that although the ritual of tearing the hair had been lost, the gesture had been retained; moreover, Emmanuel described the dance for these funeral rites as "full of calm" versus the violence of the threnodic hair pulling.[10]

That Emmanuel and Guerra used restrained stoicism as the predominant aesthetic for the funeral dance is amply reported in reviews of the performance. In an article for *Candide* titled "Grecs et Barbares," André Levinson praised Emmanuel's opera and specifically drew contrasts with other "Greek" dancers (Levinson 1929a, 15). After noting the quality of the "Asian mourners" who "accomplish a brief example of a funeral mime," he lauded Emmanuel for his treatise on ancient Greek dance. Emmanuel, he noted, brilliantly proved his thesis and even anticipated the later writhing of the "Anglo-Saxon gymnasts, personified by the barefoot Isadora Duncan."[11] Pitting the funeral dances from *Salamine* against the American barefoot "Greek" dancers such as Duncan (who often felt the brunt of the press against her "free" movements) illustrates the intention of the reviewer to establish an enterprise like *Salamine* as chaste, calm, academic, authentic and past, versus the free and modern American dancer of the future. While Levinson's appraisal of Duncan had always been lukewarm, he repeatedly complimented Emmanuel and Nicola Guerra's work.

Figure 1a Emmanuel, La danse grecque antique (1896). Fig. 543.

Figure 1b Emmanuel, La danse grecque antique (1896). Figs. 551 and 553.



In admiration of Emmanuel's *La danse grecque antique* he wrote that it was "high time that the prejudices which range the antique Hellede upon the side of the Duncans and Dalcrozes in the combat against the art of the ballet, be eliminated, for it is a presumption founded upon a misconception" (Levinson 1922, 17; Also see Levinson 1982, 77-78, and 93; Levinson 1928, 15).

Like Levinson, Emmanuel preferred to couple a modern musical style (the music of Stravinsky and Debussy) with a more conservative classical ballet technique. It is thus unsurprising that the Opéra assigned Nicola Guerra to create the choreography for *Salamine*. Guerra was never known as a modernizer in Hungary (where he failed to update the Hungarian Opera Ballet's repertoire), nor in Paris or Milan (Fuchs 2000, 80). As Giannandrea Poesio has shown, Guerra's Italian version of Diaghilev's Ballets russes "proposed a repertory lacking in innovation [and perpetuating] a lifeless tradition" (Poesio 2000, 102). As an unwavering representative and supporter of the nineteenth-century Italian school, Nicola Guerra's short-lived 1915 Balli Italiani di Nicola Guerra helped cement a reputation of the choreographer and pedagogue as decidedly old-fashioned.[12] For a "classical" choreographer, adapting to the styles of the modern "Greek" dancers was not easy (Körtvélyes 1956,

[7] For more on Emmanuel's inspirations for his use of modern technology to study ancient dance see Naerebout 2010, 43-49.
[8] He made no mention of the fact that classical ballet was not very Greek. The Archive Guerra cited in Falcone 1998 is currently housed in a private collection in Rome.
[9] "attitudes lentes, sur le thème des doigts allongés (index et médius) […] les petites […] seulement exécuter des mouvements du torse et des bras" (Emmanuel 1929b).

188). His frustrations with Rouché and the Opéra's flock of eurhythmic dancers remain legend. As Lynn Garafola has noted, Guerra routinely argued with the director of the Opéra for forcing him to share the stage with Dalcroze choreographers. In one interview, Guerra was particularly dismissive of the "new dance" noting, "Classical dance has its roots in Olympus, and we have been taught by the gods. Modern dance is not even bacchic, it is at best lunacy."[13] Yvonne Franck, the lead dancer in *Salamine*, was a cross-over dancer who trained in both the classical ballet tradition and in eurhythmics. Like her colleague, Yvonne Daunt, Franck's technique blended the "Greek" barefoot style with traditional pointe and demi-pointe work.[14] In addition to her role as Mariandyne in *Salamine*, Franck led the ballet in the 1926 and 1928 revivals of Gluck`s *Alceste* (choreographed by Nijinska),[15] appeared in Philippe Gaubert`s opera *Naïla* (1927), and choreographed *L'Eventail de Jeanne* (1927) with Alice Bourgat (See Garafola 2005, 98-99). These events however marked the end to the Opera's eurhythmic experiment, followed by Levinson's gleeful obituary for the cancelled eurhythmic class at the opera (Levinson 1925, 3).

Broken Yokes and Broken Backs

Dissonance between the musical and the choreographic in a work like *Salamine* was not uncommon. The parallels and counterpoints that occur within the remaining sources of *Salamine* reside at the broader interpretive level. We cannot say with any certitude how the positions of the hand interact with Emmanuel's sinuous music: the evidence is insufficient to reconstruct the choreography. The counterpoints become manifest when we explore what this music and what these dances might have meant to Emmanuel, Guerra, and their audiences. In his scholarship on ancient Greek dance, Emmanuel contends that the mechanisms of dance remain the same—a deliberate return to French tradition […] Embracing the beautiful cadences of classicism, the Opéra rejects the idioms of Geneva and pidgin-French exoticism (Levinson 1929b, 201)." As Lynn Garafola has argued, the "death [of the eurhythmic experiment at the Opera] marked a turning point in the 'reclassicization' of ballet, a call to order" (Garafola 2005, 99). It was, in her opinion, "the end of the experimentalist dance movement born in France in the first decade of the twentieth century from the combined influences of Duncanism, aestheticism, exoticism, eurhythmics, and the Ballets russes" (Garafola 2005, 100).

As a musicologist Emmanuel had little control over the cultural guardianship of the plastic arts, but he could remove the "falsifications" and "restorations" at the Opéra and resurrect the neglected statues from the necropolis on the stage. He allied himself with contemporary scientists and art critics not only by following the paradigmatic Western tropes of representations of the East and Oriental Greece, but more importantly, by placing these within a discourse of musical and choreographic relationships to the modern and ancient body. To Emmanuel, the body signified an instrument as integral as music to bring the past into the present. Debussy's "timeless" music and Guerra's classical technique had roots in the most timeless art of all—that of antiquity. (Nevertheless, while generally condemning erotic and "pathologically" affected modern representations of ancient Greek music and dance, Emmanuel found no problem with eroticism in ancient Greek music when practiced by his friend Debussy.) Yoked together—like the Greek and the Barbarian of Atossa's dream—the Dionysian and Apollonian forces break free of each other, and Emmanuel's musical representations of antiquity tended toward the Apollonian and the scholarly rather than the Bacchic or the sensual.

While figuring out how to yoke the past with the present in these two media Emmanuel did not seek unity. Wedding modern music with conservative choreography made sense to a scholar who argued that modern music and classical ballet were the true inheritors of the Greek tradition, while modern dance was the result of perversions, pathologies, and Americans. For the modern critic, it is serendipitous that the plot of Emmanuel's opera mirrors his attempts at choreo-musical synthesis. His search for that magic alchemy of musical, poetic, and choreographic aesthetics to resurrect the lost steps of the ancients is, nonetheless, instructive. *Salamine* anticipates our own methodological labors in yoking the aural and visual analytically and culturally.

---

[10] "A côté de ce type, il s'en forme un autre dès le VI^{e} siècle (10): le personnage qui prend part à la lamentation funèbre porte une main à sa chevelure, dans un mouvement plein de calme et dont la noblesse révèle le sens purement mimique; et il étend l'autre bras dans la direction du mort" (Emmanuel 1984a, 272-74).

[11] "les pleureuses asiatiques n'y accomplissent qu'une brève et sommaire mimique funèbre. Mais les gestes consacrés de leurs rites font que nous nous souvenons de ce que doivent à M. Emmanuel tous ceux que passionne l'art de la danse […] Bref, son traité est comme la réfutation anticipée de cette conception d'une danse grecque anarchique et impressionniste, chère aux gymnasiarques anglo-saxons, et que devait personnifier Isadora Duncan dansant, pieds nus, […]" (Levinson 1929a, 15).

[12] On the other hand, Guerra did choreograph Ida Rubinstein (en pointe throughout) in a mixed cast version of Florent Schmitt's *La Tragédie de Salome* (1919) that included both "rhythmic" and "classical" dance (See Garafola 2005, 93; Cossart 1987, 75; and Poesio 2000, 102).

[13] "La danse classique a ses racines dans l'Olympe, et nous a été enseignée par les dieux. La danse moderne n'est pas même bacchique, elle est tout au plus sélénique" (Falcone 2010).

[14] André Levinson deplored this mixing of styles. He wrote how he hoped Yvonne Daunt would come to her senses, forget the "outmoded childishness of Duncanism," and accept what she was "a remarkable classical dancer." Quoted in Garafola 2005, 98.

[15] Earlier choreographies in the 1920s were danced by Régina Badet and choreographed by M^{me} Mariquita.

REFERENCES

BERGERON, Katherine (2000). "Mélisande's Hair, or the Trouble in Allemonde: A Postmodern Allegory at the Opéra-Comique," in *Siren Songs: Representations of Gender and Sexuality in Opera*, edited by Mary Ann Smart, Princeton and Oxford, Princeton University Press.

CORBIER, Christophe (2006). "Continuité, tradition, nouveauté : Essai sur l'esthétique de Maurice Emmanuel," in *Tradition et innovation en histoire de l'art*, edited by Jean-René Gaborit, Grenoble, Collection Actes des Congrès des Sociétés historiques et scientifiques – CD-ROM.

COSSART, Michel de (1987). *Ida Rubinstein (1885-1960) : A Theatrical Life*, Liverpool, Liverpool University Press.

DEMARQUEZ, Suzanne (1988). "Salamine," *La Revue musicale*, no 206 (1947); reprint, *La Revue musicale*, n^{os} 410-411, p. 78.

EMMANUEL, Maurice (1911). *Histoire de la langue musicale*, Paris : Henri Laurens.

EMMANUEL, Maurice (1926). *Pelléas et Mélisande de Claude Debussy : Étude et analyse*, Paris : Mellottée.

EMMANUEL, Maurice (1929a). *Salamine, tragédie lyrique en trois actes d'après les* Perses *d'Eschyle*, Paris, Choudens, vocal score.

EMMANUEL, Maurice (1929b). Letter to Nicola Guerra (4 June), Archive Guerra; cited in Francesca Falcone, "Nicola Guerra maître de ballet all'Opéra di Parigi: gli anni 1927-1929," *Chorégraphie*, vol. 12, no. 6 (1998), p. 55.

EMMANUEL, Maurice (1984a). *La Danse grecque antique d'après les monuments figures*, Paris, 1896; reprint in *La Danse grecque antique d'après les monuments figures; Traité de la musique grecque antique; Le rythme d'Euripide à Debussy*, Genève, Slatkine Reprints.

EMMANUEL, Maurice (1984b). *Traité de la musique grecque antique*, Paris, 1911; reprint in *La Danse grecque antique d'après les monuments figures; Traité de la musique grecque antique; Le rythme d'Euripide à Debussy*, Genève, Slatkine Reprints.

EMMANUEL, Maurice (1984c). *Le rythme d'Euripide à Debussy*, Paris, 1926; reprint in *La Danse grecque antique d'après les monuments figures; Traité de la musique grecque antique; Le rythme d'Euripide à Debussy*, Genève, Slatkine Reprints.

FALCONE, Francesca (1998a). "Nicola Guerra maître de ballet all'Opéra di Parigi: gli anni 1927-1929," *Chorégraphie*, vol. 12, no. 6, p. 39-78.

FALCONE, Francesca (2010). "Nicola Guerra (1865-1942): Un maestro italiano dimenticato" (30 November 2012) http://www.augustevestris.fr/spip.php?page=article1&id_article=198, accessed 15 June 2012; citing G. Manacorda, "Danse classique ou Danse moderne? Interview de M. Guerra, directeur de l'Académie de danse à l'Opéra de Paris," in *Illustration théâtrale internationale* [s.d.], p. 135, Archives Guerra.

FUCHS, Lívia (2000). "Hungry: On Hungarian Dance," in *Europe Dancing: Perspectives on Theatre Dance and Cultural Identity*, edited by Andrée Grau and Stephanie Jordan, London and New York, Routledge.

GARAFOLA, Lynn (2005). "Forgotten Interlude: Eurythmic Dancers at the Paris Opéra," in *Legacies of Twentieth-Century Dance*, Middletown, CT, Wesleyan University Press.

GRAYSON, David A. (1989). "The Opera: genesis and sources," in Roger Nichols and Richard Langham Smith, *Claude Debussy: Pelléas et Mélisande*, Cambridge Opera Handbooks, Cambridge, Cambridge University Press.

KÖRTVÉLYES, Ágnes (1956). "Guerra Miklós ballettmester operaházi müködése," in Vályi Rózsi, *A magjar balett történetébö*, Budapest, Zenemükiádó.

LEVINSON, André (1922). "Some Commonplaces on the Dance," *Broom* 4, no. 1 (December), p. 17.

LEVINSON, André (1925). "La Danse. Épitaphe," *Comoedia* 21 (September), p. 3.

LEVINSON, André (1928). "Précisions sur la danse. Le Concours de l'Opéra," *Comoedia* (21 December), p. 15.

LEVINSON, André (1929a). "Grecs et barbares," *Candide* no. 276 (27 June), p. 15.

LEVINSON, André (1929b). *La Danse d'aujourd'hui : Études, notes, portraits*, Paris, Duchartere et Van Buggenhoudt, cited in Lynn Garafola "Forgotten Interlude: Eurythmic Dancers at the Paris Opéra," in *Legacies of Twentieth-Century Dance* (Middletown, CT, Wesleyan University Press, 2005), p. 99.

LEVINSON, André (1982). *Ballet Old and New*, translated by Susan Cook Summer, New York: Dance Horizons.

MARSHALL, Jonathan (2007). "The Priestesses of Apollo and the Heirs of Aesculapius: Medical Art-Historical Approaches to Ancient Choreography after Charcot," *Forum for Modern Language Studies* 43, no. 4 (October), p. 410-426.

MCQUINN, Julie (2003). "Exploring the Erotic in Debussy's Music," *The Cambridge Companion to Debussy*, edited by Simon Trezise, Cambridge, Cambridge University Press.

NAEREBOUT, Frederick (2010). "'In Search of a Dead Rat:' The Reception of Ancient Greek Dance in Late Nineteenth-Century Europe and America," in *The Ancient Dancer in the Modern World: Responses to Greek and Roman Dance*, edited by Fiona Macintosh, Oxford and New York: Oxford University Press.

POESIO, Giannandrea (2000). "Italy: The Cinderella of the Arts," in *Europe Dancing: Perspectives on Theatre Dance and Cultural Identity*, edited by Andrée Grau and Stephanie Jordan, London and New York, Routledge.

SMITH, Richard Langham (1989). "Tonalities of Darkness and Light," in Roger Nichols and Richard Langham Smith, *Claude Debussy: Pelléas et Mélisande*, Cambridge Opera Handbooks, Cambridge, Cambridge University Press.

STEVENSON, Ronald (1959). "Maurice Emmanuel : A Belated Apologia," *Music and Letters* 40, no. 2 (April), p. 154-165.

VAILLAT, Léandre (1947). *Ballets de l'Opéra de Paris (ballets dans les opéras; nouveaux ballets)*, Paris, Compagnie française des arts graphiques.

VUILLERMOZ, Émile (1929). "Salamine," *Candide* no. 276 (27 June), p. 15

Danse et musique, deux arts en dialogue chez Anne Teresa De Keersmaeker

Philippe Guisgand
(Université de Lille 3)

Cet article rend compte d'un travail qui fait suite à ma thèse de doctorat. Celle-ci portait sur une proposition de lecture des corps en danse à des fins d'analyse et d'interprétation des œuvres chorégraphiques. Elle avait pour corpus les œuvres chorégraphiques d'Anne Teresa De Keersmaeker, de 1982 à 2002[1]. En conclusion de cette thèse, j'écrivais :

> Une analyse conjointe de la danse et de la musique reste à faire. Elle nécessite une mutualisation de compétences qui permettrait de dénouer les liens syncrétiques tissés par ces éléments avec les formes et le sens au sein d'une œuvre d'une telle ampleur (Guisgand, 2006, 484).

Cette occasion s'est présentée avec la rencontre de Jean-Luc Plouvier (pianiste et directeur artistique de l'ensemble de musique contemporaine Ictus, installé à Bruxelles). Grâce à la revue française de danse *Repères*, qui publiait en novembre 2007 un numéro spécial « danse et musique », nous avons entamé un échange qui a d'abord débouché sur un article intitulé « Corps d'écriture » (Guisgand et Plouvier, 2007). Depuis, nous poursuivons ce dialogue pour des raisons académiques – en participant à tables rondes ou à des colloques sur ce sujet –, mais aussi pour le plaisir de l'échange. En voici le déroulement et les conclusions actuelles. Nous y questionnerons des termes tels que « dialoguer *vraiment* », « rapport entre musique et danse », « demande et adresse des arts entre eux » ou encore « écart entre écriture et réception ». L'analyse de *Piano Phase*, la première partie du spectacle *Fase* (1982), oeuvre emblématique de la chorégraphe, nous servira d'illustration.

La question du « vraiment »

Dans *Rosas XX*, livre anniversaire de la compagnie Rosas, Jean-Luc Plouvier avait déjà écrit en solo un article sur Anne Teresa De Keersmaeker et la musique, et notamment ceci :

> On dira sans doute un jour d'elle, légitimement, que le plus grand mérite de l'œuvre d'Anne Teresa De Keersmaeker est d'avoir intensément cherché un nouveau rapport entre la musique et la danse. […] que sa danse dialogue 'vraiment' avec la musique (Plouvier 2002, 280).

L'échange s'est donc engagé entre nous à partir de ce que pouvait cacher ce « vraiment » et s'il était subordonné à un « rapport ». La compagnie Rosas (celle de Keersmaeker) et l'ensemble Ictus (auquel appartient Jean-Luc Plouvier) ont souvent partagé la scène ; ce dernier avait assisté à différents processus de création. J'avais quant à moi analysé les pièces chorégraphiques avec le point de vue du spectateur danseur. Et nous tombions sur les mêmes prémisses : même si Keersmaeker prétexte toujours « une rencontre amoureuse » avec les musiques qu'elle exploite dans ses œuvres, ce n'est ni pour sa dimension imaginaire ou affective ni pour sa dimension symbolique ou discursive, mais pour la structure même, en tant qu'œuvre composée. Cette chorégraphe n'utilise jamais la musique comme une ambiance ou (tel qu'elle le dit plaisamment) comme un « papier peint ». Elle ne chorégraphie pas non plus phrase par phrase, à la manière du ballet classique, mais plutôt à partir d'une analyse intuitive, c'est-à-dire « à l'oreille » et comme appuyée sur la dimension rhétorique (les phrases mélodiques, les anacrouses, les appels, les chutes ou les ascensions…). Jean-Luc Plouvier, le musicien venait donc confirmer techniquement ce que moi-même, le danseur percevait intuitivement : la danse traversait la musique sans y coller tout en paraissant en respecter la logique interne. Je n'avais en effet jamais détecté d'illustration corporelle (lorsque le temps fort musical et le temps fort du mouvement sont synchronisés), mais toujours des échos, des allusions, des évocations subtiles. Jean-Luc Plouvier confirmait mon intuition par une formule claire : pour Keersmaeker, la musique est d'abord un livre à ouvrir, celui de la partition.

La danse comme témoignage mélomane

Jean-Luc Plouvier avait remarqué que nous utilisions souvent le terme « s'appuyer » sur la musique, ce qui

[1] Anne Teresa De Keersmaeker est une chorégraphe contemporaine belge. Elle est particulièrement connue pour la dimension centrale qu'occupe la musique dans son travail. Son œuvre compte aujourd'hui une quarantaine de pièces chorégraphiques.

signalait chez notre artiste une antériorité de la musique sur la danse, une donnée préalable et organisatrice de son travail. De mon côté, j'avais relevé des témoignages de cet amour pour la musique, de nombreux titres des œuvres de Keersmaeker reprenant le nom des compositeurs ou celui de leurs partitions : *Fase*, *four movements to the music of Steve Reich* ; *BartókAantekeningen* ; *Mikrokosmos* ; *MozartConcert Arias ; Kinok ; Verklärte Nacht*, etc.). Aussi, j'avais remarqué les scénographies évoquant le corps de l'instrument ou des relations symétriques entre musique et danse, voire parfois une communauté de gestes, de même que la musique jouée *live* chaque fois que possible et les musiciens montant sur la scène plutôt que terrés dans la fosse… et allant jusqu'à danser eux-mêmes (*April me*, 2002). Jean-Luc Plouvier avait ajouté que Keersmaeker avait réservé dans *Mikrokosmos* une partie entière du spectacle à la musique, non chorégraphiée, créant les conditions d'une véritable écoute pour un public de danse et enfin, qu'elle utilisait toujours des œuvres entières, en tant que forme autonome et insécable.

Par ailleurs, mes recherches m'avaient amené à lire le livre de Fernand Schirren sur le rythme (Schirren, 1996), livre que Keersmaeker avait préfacé en avouant qu'il était le seul maître qu'elle se reconnaissait. Schirren qui disait : « Le bon chorégraphe est celui qui s'identifie et compose, tandis que le mauvais juxtapose ». Mais Jean-Luc Plouvier amenait aussi un souvenir concret : Keersmaeker n'arrive jamais en studio en disant qu'elle veut chorégraphier telle œuvre, mais plutôt en se demandant ce qu'on peut en connaître. Je venais de prendre conscience que, contrairement à la danse qui a tendance à figer la relation danse-musique dans ce qu'elle appelle un « rapport », le lien était en fait une demande qu'un art adressait à l'autre. Et c'est en échangeant sur le statut de l'écriture dans chaque discipline (en particulier le fait que la danse ne s'écrit pas, même si elle se note *a posteriori*), que nous avons émis l'hypothèse d'une posture initiale, fondamentale et secrète de la chorégraphe à l'égard de la musique. Celle-ci, grâce à l'écriture, lui apparaît plus savante que la danse qui, logiquement en retour, demande à la musique tout ou une partie de l'équation de sa mise en forme. Autrement dit : comment la musique peut-elle permettre d'élaborer une composition pour douze danseurs sur un plateau? C'est pour cette raison que musique et danse, chez Keersmaeker, sont nouées par la partition et c'est pourquoi nous avons désigné son travail comme un art du témoignage mélomane. La danse de Keersmaeker lit en quelque sorte la musique autant qu'elle l'écoute. Ainsi, l'idée un peu statique et convenue du « rapport » s'écroule pour laisser place à une demande plus dynamique : demande d'un savoir-faire que la danse possède à un moindre niveau ou qui représente pour l'artiste l'utopie d'une danse mûre, à la fois sensorielle et potentiellement combinatoire, comme l'autorise le maniement du symbolique. C'est pourquoi elle a chorégraphié d'abord – non pas Tchaïkovski et ses arguments narratifs – Bach, le sommet de l'écriture du contrepoint, Beethoven et sa *Grande Fugue*, c'est-à-dire la pièce la plus néo baroque, une sorte de retour à Bach avant l'heure, et des contemporains lisibles à travers leurs partitions tels que Reich ou Ligeti ou encore Bartók qui, comme Bach, est un amoureux du nombre d'or et de la série de Fibonacci.

Mais cette hypothèse ne répondait pas à la question du traitement allusif, au fait que la révérence à la musique n'était jamais une soumission sur le mode de l'illustration. Il y avait un flottement que la lecture du livre de Peter Szendy avait éclairé sur la question de la divagation *versus* l'écoute orthodoxe, juste et conforme (Szendy, 2000) : pourquoi le travail de Keersmaeker n'était-il justement pas de facture académique, mais un vrai travail artistique qui considère comme impossible ce rapport figé à la musique qu'est l'illustration? Ce questionnement nous a alors poussés à distinguer trois périodes dans son œuvre, observée sous le seul angle des demandes de la danse à la musique.

Périodisation de l'œuvre d'Anne Teresa De Keersmaeker

Dans un premier temps – 1982-1985 –, que nous appelons *temps de la demande*, la partition est abordée entre soumission (au savoir musical) et révolte (contre la structure), comme un maître autoritaire qu'il s'agirait de défier. Ce trait est spécialement criant dans *Fase* (1982) sur les musiques de Reich et surtout dans *Rosas danst Rosas* (1983), à travers les constructions mathématiques du compositeur Thierry De Mey[2]. Dans le fameux et très minimal « quatuor des chaises », un des mouvements de *Rosas danst Rosas*, tout le développement dansé est complètement asservi à la forme musicale, séquence par séquence, seconde par seconde. C'est la musique elle-même qui est déduite d'un pur jeu de nombres – du moins en ce qui concerne l'essentiel, le rythme et le déroulement temporel. Elle est en outre scandée avec force, presque avec brutalité, dans une couleur sonore très rock. En contraste à cette musique doublement impitoyable (par sa sonorité industrielle et son chiffrage contraignant), répond un matériau gestuel largement composé de postures érotiques : gestes courts et typés de la séduction – la main qui lisse les cheveux, qui recouvre l'épaule dénudée, les bras tendus entre les cuisses, la tête jetée en arrière avec émoi, l'expiration à bout de souffle. Les bruits, le tempo impitoyable, une combinatoire presque impossible à mémoriser, fixent les danseuses dans un espace et les mettent au défi de danser quand même. Certes, cette radicalité est adoucie au

[2] Voir par exemple un extrait de *Rosas danst Rosas* via http://www.youtube.com/watch?v=oQCTbCcSxis

fil des œuvres. Mais il est difficile de ne pas voir dans *Rosas danst Rosas* le geste fondateur du style de Keersmaeker : la danse demanderait à la musique la clé de la forme, qui serait une clé chiffrée. Aux corps de s'y soumettre tout en lui résistant de toutes les manières et de produire *in fine* un résidu incomptable et glorieux.

Nous avons appelé la seconde période de création de la chorégraphe – 1986-1994 – *le temps de l'adresse*. Keersmaeker se tourne vers des œuvres musicales qui ont une dimension analysable, les grandes œuvres du répertoire (de Bach à Ligeti) et des grandes partitions de Beethoven et de Bartók. Pour nous, l'exemple emblématique de cette deuxième période est la *Grande Fugue* de Beethoven. Dans cette période, la danse prend une distance avec la musique comme maître, mais elle en épouse les principes : thématisme (tout le matériel chorégraphique se déduit non pas de 'qualités de mouvement', ni de processus, mais essentiellement de 'phrases de base' dansées dont la mise au point est préalable aux sessions de répétitions) ; polyphonie sur le modèle du canon (la même phrase chorégraphique se diffracte dans l'épaisseur des lignes multiples) ; variations (avec une préférence marquée pour un procédé musical 'pré-baroque' ; polyphonie (le palindrome, la lecture inversée) ; traitement attentif de la grande forme ; puis quête du climax, du moment capital sur le plan formel où converge toute la complexité de l'œuvre ou, au contraire, dans son moment de fracture, de redescente vers l'apaisement et le silence. Il ne s'agit certes pas d'une décalcomanie de la partition sur le plateau, mais plutôt d'une alliance, d'une contamination de la dimension écrite de l'œuvre. À propos de *Grande Fugue*, on voit un dialogue avec l'écriture musicale qui n'est pas simplement l'exploration de la musique en tant qu'individu esthétique. Les « rôles » des danseurs ne se superposent pas aux instruments (quatre pour huit danseurs), mais les groupes et les soli se recomposent sans cesse et l'on s'aperçoit finalement que c'est l'occupation de l'espace qui trahit la relation entre musique et danse. Ce qui est analysé par la chorégraphe dans la partition, ce ne sont pas les hauteurs de notes ou les timbres, mais plutôt la superposition des voix de la fugue qui inspirent les trajectoires des danseurs. L'espace de la danse révèle alors l'idée même de l'écriture contrapuntique. Après l'obéissance à la musique, suit la lecture de la musique, puis l'adresse de cette lecture aux spectateurs. Cette période constitue l'âge classique de Rosas.

La troisième période est *le temps de la surenchère* – 1995-2009 – Keersmaeker, en se liant avec des jazzmen, a rencontré le monde de l'improvisation. Elle semble peu à peu avoir renoncé à lire la musique par la danse – à rendre compte, de gré ou de force, d'une lecture. Désormais, la danse devient une voix plus libre, supplémentaire à la musique. Ni soumission ni transgression ni négligence, mais surenchère. On dirait que son inquiétude l'abandonne. Quelque chose demeure des expériences passées, d'un ancien rapport plus obéissant à l'œuvre musicale fait d'exactitude, de correspondances formelles, de concordances temporelles et, fatalement, de contre-pieds insolents. Keersmaeker mélomane se joue désormais d'elle-même : elle fait *comme si* la musique, dans son déploiement polyphonique et par la superposition des voix, dans ses avancées et ses retours, ses anticipations, ses symétries, dans toute son impérieuse occupation du temps, déclenchait les mouvements des danseurs, guidait leurs variations, leurs canons, leurs spirales... En réalité, il n'en est rien. La danse est ailleurs, elle déclenche de nouveaux glissements, appelle de nouvelles logiques, à l'infini. Il faut citer *Drumming* (1998), puis *Rain* (2001) où elle s'empare de deux grandes œuvres de Steve Reich (durant chacune une heure). *Rain* en représente le moment d'équilibre magique, celui où les ressorts formels de la partition ne sont plus regardés que de très loin. La danse se tient à distance des processus de l'écriture musicale, et pourtant restitue sans équivoque la saveur de la chose écrite. Pour le dire autrement : qu'elle soit suivie avec précision par la chorégraphe ou très vaguement, c'est finalement toujours la partition qui se laisse évoquer, rêver, supposer, comme « la cause absente », c'est-à-dire le point de départ initial de chaque création, mais qui sur scène demeure caché. Une cause absente qui ne se laisse pas facilement discerner : les couches de complexités que Keersmaeker superpose dans ses spectacles mènent rapidement le spectateur au cœur d'un syncrétisme fascinant, bien qu'impénétrable. Le déchiffrage de ce syncrétisme est tout à fait inenvisageable d'un point de vue esthétique. Nous avons seulement remarqué que la superposition des couches génère un chaos et que les moments de beauté se situent souvent au point d'articulation entre la complexité et la mise en ordre où quelque chose chaque fois se résout.

Un espace à enrichir

Pour un mélomane, la musique peut être l'exploration des profondeurs pulsionnelles, l'approche de la dimension la plus intime de l'être. Mais la musique écrite, la musique savante occidentale est aussi née d'un travail sur l'écriture. Le maniement du signe autorise une composition musicale qui fait de la musique, et pour son seul temps de conception, une pure abstraction (comme *L'Art de la fugue* de Bach est écrite pour quatre voix et non pas pour des instruments en particulier). La parfaite cohérence de la musique contrapuntique est impossible sans le secours de l'écriture. Cette dernière oblige deux champs à ne se recouvrir que partiellement : l'auditeur ne peut pas tout entendre de l'écriture (d'une fugue de Bach à six voix par exemple) et inversement, tout de ce qui s'entend ne peut être noté (telle dynamique ou articulation dans une interprétation de Gould ou de Léonard). Cet espace de non-recouvrement parfait crée

un décalage, un écart entre la musique-son et la musique-écriture qui fonde une des demandes de Keersmaeker à la musique. Ce décalage crée un vide à enrichir ou à explorer ; ce que fait la chorégraphe avec ses propres matériaux, re-créant à son tour un écart chorégraphique : tout de ce qu'elle a préparé ne peut se voir, mais le spectateur voit aussi les interprètes se dévoiler devant la complexité, complexité qu'il faut respecter, mais qui laisse des espaces de liberté. La chorégraphe ne cherche ni soumission ou l'illustration de la danse vis-à-vis de la musique, ni l'application stricte du mouvement au principe musical. La relation est plutôt allusive et les processus musicaux et chorégraphiques semblent se répondre. Le terme de relation, assez statique, paraît même impropre pour désigner ce qui se noue entre danse et musique chez cette artiste. C'est pourquoi nous y avons substitué les notions de demande et adresse.

Demande de soumission (ou plutôt de révérence), mais aussi adresse en forme de révolte : une révolte qui débouche toujours sur un processus interprétatif singulier. L'examen esthétique de cette révolte des corps permet de tordre un peu le coup à la vulgate trop vite énoncée par la critique journalistique d'une œuvre entre « structure et émotion », comme si les danseurs étaient des funambules oscillant entre l'équilibre et le vide, les pièces savamment installées sur le fléau d'une balance où les mathématiques dompteraient équitablement une dépense affective. Or, *Fase* et *Rosas danst Rosas,* comme toutes les autres grandes créations où une composition hypercomplexe est à l'œuvre, montrent le contraire. Elles montrent comment le champ de contraintes qui accable les interprètes peut aussi déclencher chez ces derniers un processus de dévoilement. La fatigue est aussi une transparence derrière laquelle il devient difficile de se cacher, preuve tangible d'un temps vécu et investi. Elle démontre l'évènement, à travers une altération physique inéluctable. Quelque chose se passe, s'entame, s'use.

Piano Phase

Fase, Four Movements to the Music of Steve Reich (1982) constitue un jalon incontournable dans l'histoire des arts scéniques en Belgique. La pièce chorégraphique se divise en quatre parties – *Piano Phase*, *Come Out*, *Violin Phase*, *Clapping Music*) –, reprenant les compositions musicales éponymes créées par Steve Reich entre 1966 et 1972. Jouant sur quelques phrases corporelles indéfiniment répétées, déclinées et interprétées avec des nuances d'intensités variées, ce spectacle est toujours présenté aujourd'hui. Nous allons en analyser la première partie intitulée *Piano Phase*[3].

Première section musicale : mesures 1 à 15

Steve Reich propose une musique extrêmement froide, sans fantaisie, où le processus impitoyable se déroule selon une logique implacable. Ce duo de piano est découpé en trois sections différentes. Dans la première section, le premier piano propose une petite cellule assez simple pour la main gauche : *mi si ré*, *mi si ré* (2 x 3) et la main droite fait *fa do*, *fa do*, *fa do* (3 x 2).

Le tout combine une courte mélodie qui fait *mi fa si do ré fa mi do si fa ré do*. Cette phrase est répétée un grand nombre de fois. Ensuite entre le second piano, jouant la même chose en même temps, ce qui donne sur scène un effet de stéréophonie parfaite. Dans les répétitions précédant la troisième mesure, un léger brouillage s'opère (ce que Reich a découvert en travaillant avec des bandes magnétiques qu'il décalait progressivement), puis, à la troisième mesure, le décalage entre les deux pianistes est d'une note. À la quatrième mesure, le décalage est de deux notes et augmente progressivement jusqu'à ce qu'on ait décalé les douze notes. Chaque décalage propose une nouvelle mélodie à entendre, qui n'existe pas, mais que l'auditeur perçoit.

D'emblée, on peut remarquer que deux éléments scénographiques viennent appuyer la musique et la danse : d'une part, les robes fluides amplifient les rotations en leur donnant un « écho », un décalage du motif dans le temps ; d'autre part, l'éclairage en diagonale écarte les ombres à l'extérieur et crée une silhouette centrale en mêlant les deux ombres.

Après une longue immobilité initiale dans une attitude neutre, les danseuses se lancent dans le mouvement à la douzième mesure. Très vite, on distingue deux phrases différentes. Dans la première phrase, un appui du pied droit devant le pied gauche en même temps que le bras droit est lancé horizontalement en avant. Trois demi-tours sont opérés pendant le déroulement des douze temps de la mesure musicale. La chute du bras et la pointe du pied permettent aux interprètes de déclencher un demi-tour et de répéter *ad libitum* cette figure. La forme est réduite à une giration accentuée par les robes. Son rythme apparaît dans ce bras lancé à l'horizontale et à l'infini. On sent le poids de ce bras abandonné dans sa courbe descendante devenir le cœur, le battement vital du mouvement. Le visage reste impassible

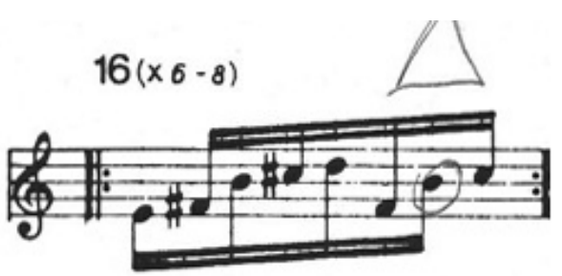
[3] Voir *Piano Phase* via http://www.youtube.com/watch?v=RTke1tQztpQ&feature=fvwrel

et les interprètes semblent être retirées en elles-mêmes. La seconde phrase est plus complexe. Elle est formée de petites cellules qui s'organisent sur une ligne transversale de déplacement. La phrase est sujette à des accumulations : un élément **a**, sorte de demi-tour initié par le bras droit ; un élément **b**, forme de déboulé marché avec un lancé du bras à l'horizontale ; un élément **c**, hésitation et regard sur un bras droit en arrière). La même phrase comprend aussi des insertions (à la seconde reprise apparaît un élément **d**, selon une formule **a**-**b**-**d**-**c**) et, enfin, des substitutions (à la quatrième répétition, un élément **e**, une rotation en revenant sur ses pas, prend la place de **d** pour donner **a-b-d-e**).

À travers ces déclinaisons, le bras sert toujours de balancier et se tend horizontalement en même temps que le regard est lancé vers l'arrière ou l'avant. Les bras pliés viennent aussi s'enrouler autour de la taille, rappelant le motif du mouvement des robes emportées par le déplacement. Parfois, la main esquisse un signe (pouce et index joints en cercle) avant que le bras ne se tende à nouveau pour relancer le corps.

Les déphasages s'opèrent sur la première phrase et consiste en un insensible décalage (le premier s'opère sur une série de 36 rotations) qui amène les danseuses face à face, dans des demi-tours opposés, avant de se remettre progressivement 'en phase'. L'unisson plus flou dessiné par les ombres superposées des deux danseuses au centre, se dédouble à travers le même mouvement. Quatre déphasages vont ainsi ponctuer la première section musicale. D'autres éléments faisant varier la deuxième phrase sont introduits et notamment des temps de suspension, sorte de pose comme après l'élément **a**.

Seconde section musicale : mesures 16 à 26

On rentre simultanément dans la seconde section musicale (raccourcissement du motif de douze à huit notes proposées par le piano 1). On passe de trois temps à deux temps.

Il y a un changement de plan dans le traitement du motif. On voit que le processus n'est jamais pur, qu'il est toujours susceptible d'être lui-même l'objet d'un autre processus. Le piano 2 propose une variante mélodique et un nouvel espace de danse plus proche de l'avant-scène. Musicalement, on observe un changement de plan dans le traitement de la forme. On passe de la diffraction au raccourcissement et variante – un *la* s'introduit alors qu'il était absent : l'espace modal s'enrichit et passe de cinq (*mi fa si do ré*) à six notes (*mi fa la si do ré*).

Après le quatrième déphasage et l'entrée dans la seconde section musicale, on observe des suspensions de plus en plus nombreuses et variées : piqués sur demi-pointe, en léger déséquilibre avant ou immobiles les bras étirés à l'horizontale dans un épaulement. Les symptômes de fatigues apparaissent différemment sur les deux danseuses, notamment dans les pointés et développés de la phrase **b**. Deux nouveaux déphasages se produisent. D'abord, au cinquième déphasage se produit un changement d'espace : les danseuses passent du fond au milieu de scène en se déplaçant de manière linéaire et descendant vers le public. Ensuite, au sixième déphasage, est introduit un accent supplémentaire après **a**-**b**-**c**, qui est sans doute à l'origine de l'appréciation de la critique : « un flamenco nordique » (Wynants, 1992).

Troisième section musicale : mesures 27 à 32

Arrive la dernière section musicale où la phrase variée du piano 2 s'expose en solo et subit une diminution de huit à quatre notes (*la si ré mi*).

Une seconde descente amène les deux danseuses en avant-scène et correspond à l'entrée dans la troisième section musicale avant un repli à mi-scène, puis au lointain. Le maintien dans les notes aiguës des pianos trouve un écho dans une sensation d'apnée due à l'essoufflement et à l'hyperventilation des danseuses.

Le morceau se conclut sur deux reprises de la phrase **a**-**b**-**c** et un ultime unisson de la première phrase. Au-delà des trois principes de composition traditionnels de l'esthétique répétitive (répétition, accumulation et variation), on s'aperçoit qu'un quatrième principe, l'altération, est en jeu, surtout dans sa dimension interprétative. On peut en effet observer des modifications dans la réalisation d'un même mouvement, mais également une évolution du jeu – volontaire ou non – des expressions faciales. Ces évolutions sont particulièrement sensibles dans *Piano Phase*. Initialement, les visages demeurent impassibles et les danseuses semblent absorbées en elles-mêmes. Mais progressivement, la réalisation du mouvement se fait plus violente et les danseuses paraissent physiquement éprouvées. Les accents se font

alors moins puissants et la dernière série de phrases semble bâclée, comme si la fatigue et la satiété commandaient d'en terminer au plus vite. À l'image d'une Lucinda Child qui n'a pas peur de broder cent fois le même pas, de Keersmaeker relance la forme comme pour mieux en épuiser la consistance et le rythme, laissant varier, s'altérer, voire se dégrader sa réalisation. Cette dernière dimension l'écarte de l'esthétique minimaliste pure qui repose sur « un mouvement désaccentué et neutre, sans prétention spéciale à une mise en forme chorégraphique » (Louppe, 1998). *Piano Phase*, à l'image de *Fase*, la création tout entière qui la comprend, n'est pas tant la sempiternelle réinitialisation d'une boucle que la désincarnation du danseur postmoderne rendrait possible.

Dialogue musique/mouvement

On voit par cet exemple que la chorégraphe s'inspire de la partition, mais qu'elle n'y est pas asservie. La chorégraphie est construite sur deux motifs différents. C'est une première différence avec la musique qui ne propose qu'un seul motif, même si Keersmaeker respecte le découpage musical en trois parties. La notion de déphasage, qui s'opère par un décalage des pianos, n'intervient que plus tard dans la chorégraphie qui, à ce moment, respecte un strict unisson. Il ne s'agit pas d'une illustration, mais d'une libre application des principes de composition musicale : répétition, variation et décalage dans la danse alors que la musique procède par emboîtement de deux poupées gigognes : mise en canon de toutes les manières possible et diminution dont découlent les trois sections.

Alors que la musique se déphase de manière régulière en faisant entendre en permanence une troisième mélodie issue de la superposition décalée de la phrase, Keersmaeker choisit pour la danse un registre de composition minimaliste différent, plus complexe et moins systématique qui fait contrepoint à la musique tout en lui rendant hommage. La musique demeure toujours à la même intensité alors que cette régularité produit une lutte chez les danseuses : tête de côté, poings fermés, bras fléchis devant la poitrine. La ténacité hargneuse semble remplacer la fluidité sereine du début de la pièce.

Piano Phase se propose comme un contrepoint, une voix qui brouille légèrement l'écoute en laissant croire qu'elle s'y soumet. Un brouillage que suggère aussi la scénographie des ombres puisque chaque danseuse a son propre spot qui projette une ombre individuelle et une ombre centrale qui coïncide avec celle de l'autre danseuse, opérant un léger flou qui renvoie à la sensation musicale. Dans le flou de cette projection on ne reconnaît ni l'une ni l'autre, pas plus qu'on ne peut savoir qui des deux pianistes est en avance sur l'autre. À ce propos, Edwige Phitoussi écrit : « Le jeu des ombres exhibe immédiatement le principe même de *Fase*. Entre répétition du même et dégradé de la forme, le spectateur est tout de suite amené à réfléchir sur le motif régisseur de la chorégraphie (Phitoussi, 2010) ».

Comme dans la musique, on sent qu'on pourrait se perdre, mais la sensation qu'il y a deux écritures enchâssées demeure vive. Keersmaeker n'a pas pour souci la démonstration un peu lourde de la compréhension du processus musical, mais simplement une évocation légère de la manière dont la musique est construite. Cette évocation légère crée une plasticité temporelle fondée sur l'effet de polychronie engendré par la pièce (le temps de la danse, coexistant avec le temps musical), mais dont la perception crée des 'effets de plans', l'un se voilant dès que l'attention se porte sur l'autre.

Nous conclurons en précisant que ces analyses ne sont que des manières d'entendre. La perception de la musique, la façon esthétique dont elle s'incorpore dans la danse et dont le spectateur la reçoit de manière chiasmatique, c'est-à-dire sur les plans auditif et visuel, nous oblige à concevoir les rapports entre musique et danse non pas comme « du mouvement sur de la musique », mais comme un réseau rhizomatique au sens où l'entend Deleuze, c'est-à-dire un développement sauvage, aléatoire et hétérogène de relations issues de nos cinq sens (Deleuze et Guattari, 1980). Sur le plan poïétique, c'est autre chose. Si la danse peut apparaître à l'image de la vie tout entière, circulant « rapidement d'un point à un autre, en une sorte de ruissellement électrique », c'est que l'énergie « est toujours en excès » (Bataille, 1978, 111-112). La danse apparaît alors dans sa fonction exutoire de cette surabondante vitalité. Or, pour Fernand Schirren, professeur de rythme de l'école Mudra à Bruxelles, la rythmique est ce qui ordonne cette dépense vitale. Il est, selon Jean-Luc Plouvier, « l'intersection du bondissement vital et de la formalisation, qui fait barrage aux automatismes de la spontanéité » (Plouvier, 2011, 16-17). Rien d'étonnant alors à ce que Keersmaeker demande à la musique des mondes sonores saturés de contraintes qui laissent cependant place à l'épanouissement d'une danse humaine et sensuelle.

La conclusion de ce dialogue fructueux va à l'encontre de la conception qui distingue et sépare totalement les deux arts tout en les rendant complémentaires. Ce que nous avons trouvé en cherchant à mettre en exergue les liens de Keersmaeker avec la musique nous conforte dans l'idée qu'il faut mettre de côté le *credo* selon lequel une musique ne serait bonne pour la danse qu'à ces trois conditions : que la mélodie soit le support du souffle et de la voix ; que le rythme donne les changements de pieds et la pulsation ; enfin, que le son dramatique donne une dimension émotionnelle à la danse. Si la musique, au-delà de ces trois caractéristiques convenues, est prise comme phénomène sonore qui

suscite une réaction corporelle, donc un écho chorégraphique possible, alors cette musique (ou tout monde sonore) devient appropriée.

Je voudrais enfin remercier Jean-Luc Plouvier, avec qui il est très agréable d'échanger ; un artiste intimement persuadé de l'intérêt de ce passage du théâtre à l'amphithéâtre. L'aventure que j'ai brièvement retracée n'est pas seulement riche parce qu'elle lie le sensible au rationnel. Elle entame pour le danseur que je suis une nouvelle manière d'entendre la musique, et aussi une façon de bien m'entendre avec un musicien.

RÉFÉRENCES

BATAILLE, Georges (1978). *L'Expérience intérieure*, Paris, Gallimard.

DELEUZE, Gilles et Félix GUATTARI (1980). *Mille Plateaux, Capitalisme et schizophrénie 2*, Paris, Minuit, coll. « Critique ».

DE MEY, Thierry (1998). « How to Know the Dancer From the Dance… », LAUXEROIS Jean et Peter SZENDY (eds.), *De la différence des arts*, Paris, L'Harmattan, coll. « Les cahiers de l'Ircam », p. 173-184.

DEWOLF, Philippe (1992). « Fernand Schirren : le refus d'un monde séparé », *Nouvelles de danse* n° 10, mars, p. 14-21.

GUISGAND, Philippe (2008). *Les fils d'un entrelacs sans fin*, Villeneuve-d'Ascq, Éditions du Septentrion.

GUISGAND, Philippe (2006). *Lire le corps : une voie interprétative. La danse dans l'œuvre d'Anne Teresa De Keersmaeker*, Villeneuve-d'Ascq, Éditions universitaires du Septentrion, coll. « Thèse à la carte ».

GUISGAND, Philippe (2005). « Rendre visible », *Filigrane* n° 2, second semestre, p. 69-85.

GUISGAND, Philippe et Jean-Luc PLOUVIER (2007). « Corps d'écriture », *Repères* n° 20, Biennale du Val-de-Marne, novembre, p. 17-21.

LOUPPE, Laurence (1998). *Trisha Brown, précis de liberté*, Marseille, Musées de Marseille.

NICOLAS, François (2002). « Pulsion invoquante et expressivité musicale : l'écoute musicale, une prière athée ? », conférence prononcée le 23 novembre dans le cadre du séminaire de l'IRCAM : *La musique ne pense pas seule* (disponible via http://www.entretemps.asso.fr/Nicolas/TextesNic/Ecoute.Priere.Pulsion.html, consulté le 12 juin 2012.

PHITOUSSI, Edwige (2010). « Construire la durée », GIOFFREDI Paule et Edwige Phitoussi (eds.), *A l'(a r)encontre de la danse contemporaine. Porosités et résistance*, Paris, L'Harmattan, p. 113-124.

PLOUVIER, Jean-Luc (2011). « Géométrie convulsive », Jean-Marc ADOLPHE et Charlotte IMBAULT, « Thierry De Mey », tiré à part, *Mouvement*, n° 59, avril-juin, p. 16-17.

PLOUVIER, Jean-Luc (2002). « Fragments fibonacciens. Anne Teresa De Keersmaeker et la musique », Herman SORGELOOS (ed.), *Rosas/Anne Teresa De Keersmaeker*, Tournai, La Renaissance du livre, p. 279-283.

SCHIRREN, Fernand (1996). *Le Rythme primordial et souverain*, Bruxelles, Contredanse, coll. « La pensée du mouvement ».

SZENDY, Peter (2000). *Écoute, une histoire de nos oreilles*, Paris, Minuit.

VAN KERKHOVEN, Marianne (1995). « Contagion entre danse et musique », *Theaterschrift* n° 9, Bruxelles, p. 206-232.

WYNANTS, Jean-Marie (1992). « Un flamenco minimaliste et nordique », *Le Soir*, Bruxelles, 18 janvier, p. 10.

Le ballet américain au Metropolitan Opera: *The Dance in Place Congo* de Henry F. Gilbert

Carolyn Guzski
(State University of New York)
Traduit de l'anglais par Violetta Donini

Le poème symphonique *The Dance in Place Congo* du compositeur américain Henry F. Gilbert fut un véritable événement lors de sa première par la compagnie de ballet et l'orchestre du Metropolitan Opera de New York, le 23 mars 1918, où il fut accueilli comme « le premier ballet américain[1] ». Bien que le Metropolitan ait démarré avant les années 1910 la production d'œuvres dramatiques par des compositeurs américains, Gilbert fut effectivement le premier à utiliser des éléments vernaculaires et un thème afro-américain, de même qu'à engager des artistes de couleur sur scène. Cependant, des documents d'archives indiquent que le compositeur était profondément mécontent de la chorégraphie proposée et que son espoir de voir en son œuvre ce qu'il qualifiait d'une représentation authentiquement « américaine », c'est-à-dire une vision esthétiquement homogène, en phase avec ses théories artistiques nationalistes, fut en fin de compte déçu.

Issu d'une vieille famille de Boston jadis fortunée, Gilbert (1868-1928) a toujours eu la réputation d'un homme au talent à l'état brut, parfois qualifié de « Mark Twain » de la musique américaine (Downes 1918, 36; Ranck 1917, 152)[2]. En insistant sur l'importance pour les compositeurs américains de concevoir un langage musical démarqué de l'esthétique *eurocentriste* qui avait dominé le XIX[e] siècle, Gilbert développa un style à l'expression puissante, directe, et à la simplicité résolue en saturant ses mélodies d'éléments vernaculaires et de textures rythmiques. Après seulement un an de formation théorique au New England Conservatory, il devint par hasard le premier élève de Edward MacDowell (1860-1908) lorsque le compositeur acclamé revint d'Europe en 1888[3]. L'intérêt de Gilbert pour l'utilisation d'éléments musicaux indigènes grandit durant cette période : il se procura des documents d'origine pour l'*Indian Suite* de MacDowell et voyagea ensuite à Chicago pour l'Exposition colombienne mondiale de 1893 avec le but précis d'étudier les musiques du monde (Gilbert 1912, 496-497 ; Longyear 1968, 12-13). Pendant la première décennie du XX[e] siècle, il composa une série d'œuvres orchestrales s'inspirant, du moins en partie, d'éléments afro-américains. Gilbert voyait en cet « impératif vernaculaire » un cheminement vers une véritable école nationale de composition aux États-Unis, faisant écho aux célèbres idées du compositeur bohémien Antonín Dvořák exprimées lors de son long séjour américain une décennie plus tôt (Creelman 1893, 28 ; Dvořák 1895, 428-434).

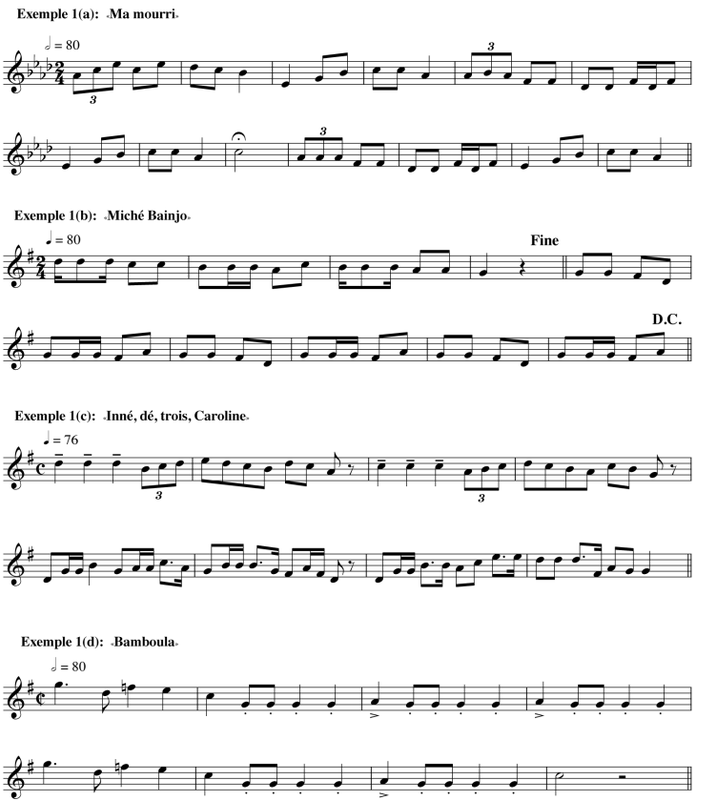
Gilbert s'inspira également d'un article très célèbre de l'époque intitulé « The Dance in Place Congo » et publié dans *The Century Magazine* en 1886 par le romancier néo-orléanais George Washington Cable (1844-1925). Cable y décrivait les danses et les musiques pleines d'entrain des esclaves d'Afrique de l'Ouest qui avaient lieu chaque dimanche avant la guerre de Sécession, sur la légendaire place Congo, derrière le *Vieux Carré* de la Nouvelle-Orléans (Cable 1886a et 1886b)[4]. Cet auteur partageait avec l'écrivain gréco-irlandais Lafcadio Hearn (1850-1904) une fascination pour la musique d'inspiration créole du charismatique pianiste virtuose néo-orléanais Louis Moreau Gottschalk (1829-1869). Peu après l'arrivée en 1877 de Hearn à la Nouvelle-Orléans, où il occupa des postes au *City Item* et au *Times-Democrat* jusqu'en 1888, Cable fit appel à lui dans sa recherche sur

[1] "The Metropolitan Opera Produces the First American Ballet: Henry F. Gilbert's *Dance in Place Congo* Wins a Notable Success in a New Field", *Current Opinion* 64 (mai 1918): 327. Bien qu'il semble que dès le XIX[e] siècle des compositeurs américains ont écrit de la musique pour ballet, aucune partition avec une attribution individuelle d'auteur existe.

[2] Le critique Isaac Goldberg a décrit Gilbert comme un "Thoreau du timbre […] dans lequel le rebelle, l'anarchiste philosophe, l'aristocrate spirituel, brûlait brillamment dans l'obscurité humide d'un commandement disparu », dans « An American Composer », *American Mercury* 15 (novembre 1928): 335.

[3] Gilbert à Edward Ellsworth Hipsher, 28 mars 1926, Henry F. Gilbert Papers, MSS 35 (ci-après Gilbert Papers), boîte 29, dossier 18, Irving S. Gilmore Music Library, Yale University.

[4] Cable a fondé ses hypothèses non pas sur sa propre recherche ethnologique, mais sur des observations détaillées de la pratique de la danse dans la colonie de Saint-Domingue (devenue Haïti) rapportées en 1789 par l'homme d'État français Médéric Louis Elie Moreau de Saint-Méry (voir les références). Le récit de Cable contient néanmoins des similitudes avec ceux existant dans des sources américaines du début du XIX[e] siècle et découvertes plus tard par des intellectuels, notamment publiées par Benjamin Henry Latrobe, Henry A. Kmen et Margot Lieth Philipp.

Exemples musicaux 1 Mélodies créoles, *The Dance in Place Congo*

le terrain de matériau musical indigène[5]. Le poème symphonique de 20 minutes de Gilbert, basé sur les mélodies recueillies par les deux hommes avec l'aide de la sœur de Gottschalk, Clara Gottschalk Peterson, puis reproduit dans l'article de Cable, s'avéra être l'œuvre jusqu'alors la plus aboutie du compositeur en langage vernaculaire. L'éminent moderniste américain Elliott Carter a d'ailleurs commenté l'œuvre en ces termes, «[*The Dance in Place Congo*] à la vitalité rythmique et l'intérêt mélodique caractéristiques de Gilbert, et sa forme est très convaincante (Carter 1943, 224)[6]».

Gilbert bâtit *The Dance in Place Congo* sur une forme ternaire comprise entre une introduction et une coda, puis manipula le matériel thématique de façon à suggérer une narration sous-jacente inspirée de la prose vivante de Cable, bien qu'anachronique. Les thèmes de l'œuvre découlent entièrement des quatre mélodies créoles indiquées dans l'exemple 1 : (a) «Ma mourri», l'expression éloquente d'un amour déchu ; (b) «Miché Bainjo», un air musical acidulé et extroverti qui se caractérise par une figure mélodique syncopée ; (c) «Inné, dé, trois, Caroline», une mélodie basée sur une chanson counjaille populaire de Saint-Domingue ; et (d) la «Bamboula», danse rendue célèbre par Gottschalk et Samuel Coleridge-Taylor[7].

Gilbert fait de sa musique une narration efficace en créant un large éventail d'émotions :

> de la désolation de l'esclavage à l'exubérance brute de l'éphémère liberté vécue à Congo Square, en passant par un interlude romantique lyrique interrompu par le retour inévitable de la Bamboula et sa conclusion abrupte, le soir venu, par le son de neuf cloches accompagnées d'une explosion de désespoir.

De 1906 à 1908, Gilbert essaya d'attirer sans succès l'attention du directeur musical de la Boston Symphony Orchestra, Carl Muck (1859-1940), car l'autocratique chef d'orchestre suisse refusa de programmer ce qu'il considérait être de la «Negermusik[8]». Ce n'est qu'en 1916 que le critique musical du *Boston Post*, Olin Downes (1886-1955), agit comme intermédiaire en attirant l'attention de son ami Otto H. Kahn (1867-1934), président du conseil d'administration du Metropolitan Opera, sur la musique jusqu'alors non créée du *Congo* et en encourageant Gilbert à écrire un scénario pour adapter son poème symphonique à la danse[9]. En 1910, pour la première fois de son histoire, le Metropolitan avait en effet lancé la production d'œuvres de compositeurs américains, un programme que Kahn encourageait afin d'influencer personnellement l'orientation artistique du théâtre qu'il souhaitait pousser davantage vers le modernisme, et ce, avec un certain succès. Ainsi en 1916 cette démarche se traduisit par l'ambitieux parrainage de la première visite de Serge Diaghilev (1872-1929) et ses Ballets russes avec leurs programmes séduisants d'exotisme qui exprimaient fréquemment des idéaux nationalistes russes. Gilbert, connu pour sa personnalité de «Yankee» intransigeant, se brouilla presque instantanément avec le personnel

[5] Le biographe de Cable décrit la genèse des articles du *Century* ainsi que la volatilité de sa relation avec Hearn (Turner 1956, 227-35).

[6] Elliott Carter chercha à connaître Gilbert lorsqu'il étudiait à la Harvard dans les années 1920. Les deux hommes se sont rencontrés à plusieurs reprises pour discuter de musique contemporaine. Isolde Gilbert Horton interviewée par Caitriona Bolster, 31 décembre 1976, Oral History American Music (OHAM), Yale University ; Allen Edwards, *Flawed Words and Stubborn Sounds: A Conversation with Elliott Carter* (New York: W.W. Norton, 1971), 47.

[7] Les indications métronomiques ainsi que le choix de tonalités et de mesure sont prises des propres transcriptions de Gilbert publiées dans Henry E. Krehbiel, «Afro-American Music In a Metropolitan Ballet», *New York Tribune*, 17 mars 1918, sec. 4, p. 2.

[8] Gilbert au compositeur Franklin Peale Patterson, 16 octobre 1926, Gilbert Papers, boîte 29, dossier 23. Muck pourrait avoir perçu les syncopes omniprésentes de la partition du *Congo* comme étant une manifestation de ragtime, qu'il haïssait sans retenue en y voyant un emblème de la culture populaire de bas étage : «Je ne crois pas qu'il existe de la *bonne* musique populaire […] le ragtime est du poison.» «The Music of Democracy», *The Craftsman* 29 (décembre 1915) : 277.

[9] Les efforts de Downes résultèrent en l'audition réussie de la musique de Gilbert pour le chef d'orchestre Artur Bodanzky, le 1er décembre 1916, à la requête de Kahn. Kahn à Downes, 31 octobre 1916, Gilbert Papers, boîte 32, dossier 69 ; Downes à Bodanzky, 18 novembre 1916, boîte 31, dossier 49 ; Gilbert à Bodanzky, novembre 1916, boîte 29, dossier 13 ; Bodanzky à Gilbert, 22 novembre 1916, boîte 30, dossier 39 ; Kahn à Downes, décembre 1916, boîte 29, dossier 15.

artistique du Metropolitan sur sa conception nationaliste du *Congo*, qu'il décrivait comme « caractérisant réellement l'Amérique » dans sa « violente, sauvage et poétique [...] force et originalité[10] ». Par conséquent, il fit appel pour la première du *Congo* au chef d'orchestre Pierre Monteux (1875-1964) qui avait dirigé en 1913 la première du *Sacre du printemps* de Diaghilev pour ensuite faire partie des chefs réguliers du Metropolitan à partir de 1917.

La scénographie du Metropolitan, cependant, refléta la décision de changer le lieu de l'action à un bayou isolé en Louisiane et de monter une plantation du sud conventionnelle sur scène (cette dernière exécutée par Livingston Platt après le rejet de Robert Edmond Jones, suggéré par Gilbert).

Figure 1 Photographie réalisée à partir de la production de *The Dance in Place Congo* au Metropolitan Opera. White Studio, 1918, archives du Metropolitan Opera.

Cette production eut pour effet que le public a pu voir la pièce à travers des stéréotypes familiers, confirmant la domination raciale des Blancs comme point de repère de l'expérience américaine. Alors qu'une mise en scène afrocentrique aurait été plus proche de la vision de Gilbert – ainsi que bien plus convaincante artistiquement –, la substitution permit au Metropolitan d'éviter d'exposer son public habituel aux implications sociales crues qui avaient originellement amené le compositeur à cet arrangement. Dans ce contexte, Platt ne pouvait guère rivaliser avec la distinction du scénographe principal de Diaghilev, Léon Bakst (1866-1924), mais sa créativité était visible dans les costumes colorés des Caraïbes, qui lui valurent beaucoup d'éloges[11].

Figures 2a et 2b Dance in Place Congo, 1917-1918, Livingston Platt. Archives du Metropolitan Opera.

En définitive, Gilbert se querella avec le directeur général du Metropolitan Opera, Giulio Gatti-Casazza (1869-1940), qui jugeait le scénario trop statique, une faiblesse dangereuse selon la réception critique de la phase américaine précédente, celle-là focalisée à répétition sur une dramaturgie pauvre[12]. Il y avait de plus une difficulté particulière à la production du *Congo* par rapport à la mutation profonde de la danse classique, principalement sous l'égide des Ballets russes, qui laissait de côté les grands ballets narratifs du XIX^{e} siècle avec leur pantomime élaborée au profit du langage abstrait du ballet moderniste en un acte[13]. Ce changement stylistique était évidemment épaulé par le Metropolitan. Néanmoins, malgré la distinction artistique qu'engendrait l'engagement de Diaghilev, ainsi que le début américain de Vaslav Nijinsky, le déficit accumulé par la logistique complexe de la tournée transcontinentale revint à 325,000 dollars américains (plus de 5 millions de dollars américains de nos jours) et resta un douloureux souvenir dans la mémoire de Gatti[14].

Par conséquent, on demanda à Gilbert de développer son scénario en enrichissant un triangle amoureux impliquant la rivalité de deux hommes pour une belle métisse quarteronne Aurore. Gilbert n'était pas contre l'utilisation d'au moins un peu de pantomime pour renforcer la structure narrative de la partition (comme on le faisait dans la majorité du répertoire des Ballets russes), mais le chorégraphe responsable du projet, Ottokar Bartik (1868-1936), manquait d'imagination créative et la vision de Gilbert, où les éléments de danse purs dominaient la narration, ne put se réaliser. À l'opposé, le chorégraphe bohémien, qui avait fait ses débuts au Metropolitan en montant des danses folkloriques pour une production distinguée de l'opéra *La fiancée vendue* sous la baguette de Gustav Mahler, choisit de représenter sur les planches des scènes de foule affairée interprétant le marchandage

[10] Gilbert à Kahn, 6 février 1917, Otto H. Kahn Papers, Manuscripts Division, Department of Rare Books and Special Collections, Princeton University Library (ci-après Kahn Papers), boîte 98, dossier 7.

[11] Katherine Metcalf Root nota : « En contraste à l'arrière-plan mélancolique du bayou grisâtre, les couleurs barbares des costumes frappent avec l'éclat d'une flamme. » « The Dance in Place Congo, and a New American Opera », *Touchstone* 3 (juin 1918) : 221. Les production des Ballets russes de Bakst inclurent *Schéhérazade*, *Le Spectre de la rose*, *L'Après-midi d'un faune*, *Daphnis et Chloé*, ainsi que *Jeux*.

[12] Gilbert à Gatti-Casazza, 28 avril 1917, Gilbert Papers, boîte 29, dossier 17.

[13] Ce style nouveau débuta avec *Les Sylphides* (1909), créé par le chorégraphe des Ballets russes original, Mikhail Fokine (1880-1942), et souvent cité comme le premier ballet abstrait.

[14] « C'est dommage que les résultats financiers de votre administration brillante aient été marqués par les saisons désastreuses des Ballets russes ». Kahn à Gatti-Casazza, 5 Juillet 1917, Kahn Papers, boîte 167.

d'Aurore par de riches propriétaires de plantations, des querelles bruyantes entre esclaves et une consultation de voyante vaudou. Dans une série de lettres à Kahn, Gilbert plaida pour l'intégrité dramatique de sa conception originale et déclara que Bartik était foncièrement en décalage avec la musique moderne, et même « incapable de résoudre [ses] problèmes en terme de chorégraphie moderne[15] ».

Par la suite, Gilbert tenta vainement de transférer la direction chorégraphique de son œuvre à l'ex-danseur des Ballets russes Adolph Bolm (1884-1951), ce dernier ayant récemment rejoint le rang des artistes du Metropolitan[16]. Bartik réussit tout de même à enrichir de façon significative la pièce quand il inclut dans les scènes de grande foule un petit groupe de danseurs noirs parmi une vingtaine de figurants engagés pour suppléer le corps de ballet du Metropolitan. Bien que cette inclusion ait sans doute été inspirée par un épisode similaire dans *La fiancée vendue*, où Bartik en personne figurait dans un groupe de danseurs bohémiens, la présence de corps de ballet des deux races fut un évènement unique au Metropolitan et marqua la première présence d'artistes de couleur sur sa scène, 37 ans avant que la contralto Marian Anderson soit acclamée comme la première artiste noire à y chanter un rôle principal. Parmi les quelques commentaires de la presse sur cette innovation, Pitts Sanborn, auteur progressiste du *New York Globe*, nota que : « Les quelques vrais nègres sur scène valaient beaucoup mieux que la foule de blancs déguisés », critiquant ainsi les pratiques habituelles consistant à noircir le visage (Sanborn 1918, 10).

L'identité des figurants, ces derniers n'étant pas cités sur le programme et ayant été payés en main propre pour leurs interprétations, n'a pas été préservée dans les archives du Metropolitan. Cependant, le poste de maître de ballet qu'occupait Bartik en parallèle avec le cirque des Ringling Brothers suggère l'hypothèse surprenante que les danseurs pouvaient avoir été recrutés parmi les troupes de spectacles de rue rattachées aux fanfares de musiciens noirs qui faisaient partie du cirque voyageur itinérant américain pendant les XIX^e^ et début du XX^e^ siècles[17]. Une photographie de 1917 dans *Musical America* montre Gilbert avec Bartik sur l'emplacement du cirque durant les phases préparatoires du *Congo*, et l'une des accusations du compositeur envers le décalage de la chorégraphie de Bartik relativement à sa composition décrivait la mise en scène comme « un spectacle à l'ancienne de *minstrel*, bien plus adapté au public de cirque moyen qu'[à] autre chose[18] ». Le résultat ne fut pas aussi compromis qu'il l'aurait été sans l'intervention de Kahn. Alerté au plus tôt par Gilbert de l'intention de la production de changer le nom de l'œuvre ainsi que l'emplacement, le directeur assura immédiatement qu'il insisterait auprès de son personnel artistique de « la nécessité de la préserver et même accentuer ses caractéristiques, sa saveur et son esprit[19] ».

Le travail de reconstruction de la chorégraphie originale, pour pouvoir déterminer comment la danse s'harmonisait avec la musique, mais aussi de manière à savoir si elle concordait ou non avec l'idéal de Gilbert d'une esthétique unifiant danse et musique dans son œuvre, est complexe. Les spécialistes rencontrent maintes difficultés puisque pratiquement toutes les revues existantes ont été élaborées par des critiques d'opéra aux connaissances en danse restreintes et limitant leurs commentaires chorégraphiques aux sections de pantomime. De plus, un des rares spécialistes en danse et culture afro-américaine des années 1910, Carl Van Vechten (1880-1964), n'avait pas de poste journalistique en 1918 et ne laissa aucune trace écrite des représentations.

La remarque parue dans le *New York Herald* – « le ballet est fait de danses typiquement américaines autant que sont russes celles des Ballets russes » – montre clairement le peu d'efforts de reproduction des pratiques africanistes observées à Congo Square à la fin du XVIII^e^ et début du XIX^e^ siècles (Morris 1918)[20]. Au contraire, la majorité des commentaires relèvent un afro-américanisme stylistique allé jusqu'à un mélange des genres entre cultures immigrantes ouest-africaines et irlandaises d'avant la guerre de Sécession. L'acculturation résultante a été décrite par la spécialiste en histoire de la danse Constance Valis Hill comme un :

> […] style de danse afro-américaine caractérisé d'inclinaison et relâchement du torse, d'un mouvement centré des hanches, favorisant glissades à pieds-plats, pas moqueurs et traînants mélangé au style de danse irlando-américaine au torse droit,

[15] Gilbert à Kahn, 10 décembre 1917, Kahn Papers, boîte 98, dossier 7. « Ma conception de l'épisode central est une scène d'amour & un interlude lyrique et gracieux entre des danses turbulentes […] Bartik l'a rempli a tort de pantomime ». Gilbert à Alexander Smallens, 18 août 1918, Gilbert Papers, boîte 29, dossier 25.

[16] Gilbert à Kahn, 10 décembre 1917, Kahn Papers, boîte 98, dossier 7 ; Gilbert à Gatti-Casazza, ca. 26 décembre 1917, Gilbert Papers, boîte 29, dossier 7.

[17] Ce phénomène est rapporté dans Lynn Abbott et Doug Seroff, *Ragged But Right: Black Traveling Shows, « Coon Songs », and the Dark Pathway to Blues and Jazz* (Jackson: University Press of Mississippi, 2007).

[18] « The Dance in the Place Congo », *Musical America* 75 (25 Octobre 1917) : 14 ; Gilbert à Kahn, 10 décembre 1917, Kahn Papers, boîte 98, dossier 7. Parmi les demandes du compositeur rapportées, cependant, aucunes demandent le renvoi de danseurs–uniquement celui du chorégraphe.

[19] Gilbert à Kahn, 23 mars 1917, et Kahn à Gilbert, 24 mars 1917, Kahn Papers, boîte 98, dossier 7.

[20] Les observations de Latrobe ainsi que celles d'autres critiques de cette période sont compilées par Dena J. Epstein (voir les références).

[21] Une figure centrale dans la formation de ce style amalgamé était William Henry Lane (c1825-1852), le « Master Juba » loué dans les *American Notes* de Charles Dickens (Londres, 1842), « qui en greffant les rythmes et mouvements relâchés africains sur les techniques exactes de la *jig* et *clog dancing* contribua à la création d'une danse nouvelle, ni africaine, ni européenne » (Hill 2010, 12).

au mouvement de hanches limité, ainsi que des pas agiles et sautillants préférant le bondissement, les sauts et les déplacements (Hill 2010, 6)[21].

De la tradition d'après-guerre de Sécession du *clog dancing*[22] appalachien émana donc « un vocabulaire de la danse en Amérique qui s'élargissait pour inclure des pas de *jig*, *juba*, *buck-and-wing*, *shuffling*, *battering*, *drumming*, and *clogging* » (Hill 2010, 12-13). La branche afro-américaine se distinguait de celle européenne par des syncopes persistantes et le « breakdown », un phénomène de virtuosité soliste qui continue d'exister de nos jours dans la danse populaire. Connue sous le nom de « buck and wing » à partir des années 1900 et devenue extrêmement populaire chez le public blanc par le biais de *plantation shows*, de vaudeville version spectacle de rue, ainsi que du théâtre musical noir émergent, cette hybride du début du XXe siècle semble aussi avoir prédominé dans le *Congo* : « On pourrait presque l'appeler 'Glorification du Buck and Wing' – et il fut dansé dans cet esprit par le ballet[23] ».

Au Metropolitan, toutefois, cet afro-américanisme acculturé semble avoir été restreint par une perspective européenne que plus d'un journaliste critiquait pour son air de sophistication relative – du moins pour les danseurs blancs –, malgré la vigueur du corps de ballet. Certains ont décrit ce manque de vraisemblance historique en termes ouvertement moralistes. Parmi eux, le doyen des critiques new-yorkaises, Henry E. Krehbiel, écrit : « Les danses des esclaves noirs à la Nouvelle-Orléans il y a cent ans contenaient sans aucun doute le caractère […] des danses natales africaines. Ni M. Bartik ni d'autres chorégraphes n'auraient osé les reproduire sur une scène de bonne société[24] » (Krehbiel 1918). Katherine Metcalf Root liait ce défaut à la technique, remarquant que le mouvement des solistes blancs « était loin de suggérer la dynamique subtile des muscles africains. La présence de quelques vrais nègres dans le groupe ne faisait qu'accentuer cet échec » (Root 1918).

Malgré les incongruités historiques ainsi que la disparité apparente des artistes, un certain nombre de spéculations chorégraphiques peuvent être avancées à travers la rare documentation filmique de la pratique d'exécution des danseurs noirs combinée aux descriptions critiques de la première représentation de l'œuvre. L'une de ces références, où « les caractères chorégraphiques malmenés et durement rendus, sont certainement ceux que l'on est plus habitués à voir dans un spectacle de variétés que sur une scène d'opéra » (Smith 1918), correspond aux aspects de comédie et d'athlétisme particuliers aux spectacles de « buck and wing » présents dans la culture populaire. Un exemple visuel existe par chance dans *Pickaninny Dance, from The Passing Show* (1894), un bref kinétoscope des studios Edison dans lequel des membres de la troupe du *The Passing Show* exécutent brillamment une scène de défi qui inclut des pas caractéristiques (*camel walk*, *falling-off-the-log*) du style[25] (Hill 2010, 23).

Figure 3 *Pickaninny Dance,* from *The Passing Show* (dir. William Heise). Document d'archives, Black Film Center, Indiana University-Bloomington.

Dans un autre exemple, un des solos du *Congo* avait été donné à un danseur masculin où le personnage, un vieux pasteur en robe exalté par son entourage, tente le vigoureux « double shuffle », un genre remontant au passé[26]. Une situation similaire se déroule dans la scène de cabaret du *Hallelujah* de King Vidor en 1929 (un des premiers films sonores mettant en scène des Noirs), où un ancien émerge

Figure 4 « Swanee Shuffle », *Hallelujah*. King Vidor, Metro-Goldwyn-Mayer, 1929.

[22] Danse de battements de pieds rythmés.

[23] « Cadman's 'Shanewis' Fine Lyrical American Opera–Gilbert's 'Dance in Place Congo' Also Enthusiastically Received », *Musical Courier* 76 (28 mars 1918) : 32.

[24] « Bien qu'Epstein reconnaisse que les danses européennes étaient connues des noirs dans les états esclavagistes depuis le XVIIe siècle, des écrits reflètent l'existence à la Nouvelle-Orléans de pratiques africanistes post-suppression et d'acculturation à travers le sud des États-Unis en général. Sinful Tunes, 132, 139.

[25] Les danseurs sont Joe Rastus, Denny Tolliver et Walter Wilkins. Filmé le 6 octobre 1894, le film de 10 secondes précède le fameux cinématographe *La sortie des usines Lumière à Lyon* des Frères Lumière (19 mars 1895).

[26] Une chronique de 1845 observe : « Le *break-down* non-sophistiqué et le *double-shuffle* des jours primitifs ont cessé ». Benjamin Moore Norman, *Norman's New Orleans and Environs* (Nouvelle Orléans: B.M. Norman, 1845), 182, cité dans Epstein (1977), 134.

littéralement de l'ombre pour ébahir une foule de jeunes avec une démonstration experte du style, accompagné par un orchestre interprétant « Swanee Shuffle », expressément écrit par Irving Berlin pour le film.

L'expression afro-caraïbéenne tintée d'influences espagnoles et françaises centrale à la culture néo-orléanaise n'était pas entièrement en reste, comme l'indique l'unique exemple iconographique des deux rôles principaux de Rosina Galli et de Giuseppe Bonfiglio. Le couple est montré dans une pose faisant référence aux récits historiques qui décrivent diversement la *calenda* et la *chica* dansées dans les Antilles.[27]

Figure 5 Dessin par Ellen Graham Anderson (1885-1970) de la première danseuse, Rosina Galli, et du premier danseur, Giuseppe Bonfiglio, dans *The Dance in Place Congo*. Source : « Cadman's 'Shanewis' Fine Lyrical American Opera – Gilbert's 'Dance in Place Congo' Also Enthusiastically Received », *Musical Courier*, vol. 76, nº 13, 28 mars 1918, p. 8.

Malgré l'inconsistance de la nomenclature utilisée par les coloniaux européens, tous sont d'accord sur le fait que le genre incarnait un élément fort de séduction au sein d'une structure prononcée et rigoureusement métrique, et qui représentait des couples sautant, tournant comme des toupies, et s'encerclant les uns les autres, les bras levés et baissés comme s'ils « jouaient des castagnettes », avec les coudes rapprochés des côtés et les mains presque serrées. Plus d'un commentateur qualifiait d'indécent l'érotisme de cette danse. Il semblerait que la *chica* avait été connue sous le nom de *bamboula* – d'après l'accompagnement au *bamboula*, un tambour unique et aigu – et c'est peut-être la synergie de ce style avec la mélodie rendue célèbre par Gottschalk qui donne au ballet le maximum d'efficacité :

> La « Bamboula » domine le ballet, une danse d'un pouvoir particulier rythmique, vulgaire tout en étant attirant. L'impossibilité de la danser comme les nègres de la Nouvelle-Orléans ou des Antilles est due à l'idée caucasienne de décence, mais Miss Galli et ses collègues ont donné assez pour permettre à l'imagination de faire le reste (Vernon 1918).

La première de *The Dance in Place Congo* fut donnée le 23 mars 1918 et fit partie d'une soirée dédiée aux œuvres de compositeurs locaux : on pouvait aussi y voir l'opéra indianiste *Shanewis* de Charles Wakefield Cadman ainsi que *L'Oracolo* du compositeur italien Franco Leoni, un opéra vériste épouvantable se déroulant dans le Chinatown de San Francisco. La musique de Gilbert fut bien reçue par un public curieux et, au dire de tous, fasciné. Bien que *Musical America* ait révélé le « secret de polichinelle » d'une mise en scène étrangère à la conception originale du compositeur – une fuite qui irrita certainement Gatti-Casazza –, les critiques furent majoritairement positives[28], avec le *New York Times* rapportant que « les danses […] étaient le plus important et mirent beaucoup d'excitation sur la scène ». La presse noire fut plutôt respectueuse de l'effort de Gilbert : « Aucun autre compositeur américain n'a écrit de façon aussi prolifique ou sincère ou avec tant d'affinité pour le langage des Nègres que Henry F. Gilbert », déclarait *The Crisis*, l'organe officiel de la National Association for the Advancement of Colored People. Mais les comptes rendus existants sont brefs et se concentrent sans surprise sur l'inspiration afro-américaine du matériel artistique plutôt que sur la perspective de domination par les Blancs de sa réalisation[29].

L'héritage puissant du nouveau ballet, ainsi que ses points faibles évidents, ont été adroitement résumés dans un compte rendu du *New York Globe* auquel Sanborn contribua probablement : « Certainement *The Dance in Place Congo*, tout en n'étant pas ce qu'elle aurait pu être, reste à plusieurs titres une des productions les plus notables sous la direction de Mr. Gatti-Casazza[30]. » Ainsi, malgré les aspects innovateurs

[27] Les deux récits principaux dérivent des écrits de Moreau de Saint-Méry et Jean-Baptiste Labat, *Nouveau voyage aux isles de l'Amérique* (The Hague, 1724), cité dans Lynne Fauley Emery, *Black Dance From 1619 to Today*, 2e rév. ed. (Hightstown, New Jersey: Princeton Book Co., 1988), 20-27.

[28] Herbert F. Peyser, « Native Composers Achieve Success at Metropolitan », *Musical America* 27 (30 mars 1918): 4 ; « *Shanewis*, Indian Opera, Captivates », *New York Times*, 24 mars 1918, sec. 1, p. 19.

[29] « The Horizon: Music and Art », *The Crisis* (16 mai 1918): 30 ; « Editorials: Negro Music », *The Southern Workman* 47 (juillet 1918): 323-24 ; Lester A. Walton, « In the Amusement World: Negro Music », *New York Age*, 13 avril 1918, 6.

[30] « Notes and Announcements of the Music World », *New York Globe*, 16 avril 1918, 14.

de l'entreprise, la sensation d'une opportunité manquée de la création d'une vive œuvre remplie d'expression moderniste afro-américaine à ses débuts demeure : une vision unifiée de Gilbert, Monteux, Bolm et Robert Edmond Jones aurait-elle pu produire des résultats plus mémorables de l'ordre de la production de *Parade* d'Erik Satie sous Diaghilev, 10 mois seulement après la collaboration réussie des talents de Satie, Massine, Cocteau et Picasso[31] ? De plus, un triomphe plus éclatant aurait assuré une place à Gilbert dans l'histoire de la musique américaine qu'Elliot Carter lui accordait : « Après que la frénésie initiale du mouvement musical moderne s'estompa et que Gilbert fut oublié, un groupe de compositeurs commença à redécouvrir les vertus de la simplicité, de l'américanisme ascétique, ainsi que beaucoup d'autres qualités dont il avait été le précurseur » (Carter 1943, 225)[32].

The Dance in Place Congo ne fut jamais joué à nouveau en tant que ballet, malgré les efforts vaillants de Gilbert qui avait essayé d'intéresser sans succès le plus de monde possible à son œuvre, de Diaghilev en personne aux producteurs théâtraux Morris Gest et Oscar Hammerstein I[33]. Le compositeur devint finalement philosophe sur cette expérience, comme le montre une lettre d'adieu à la veuve d'Edward MacDowell peu avant sa mort en 1928 : « La gloire était dans le combat, et non pas nécessairement dans la victoire. Je crois vraiment, mon cher vieux Walt, que les 'batailles sont perdues dans le même esprit qu'elles sont gagnées[34]. »

Tous mes remerciements à George Dorris et Paul F. Guzski pour leur inestimable soutien lors de la préparation de cet article, ainsi qu'aux archivistes de plusieurs collections de manuscrits : John Pennino, archives du Metropolitan Opera ; Lynn Abbott, archives de Hogan Jazz, Tulane University ; Mary K. Huelsbeck, archives du Black Film Center, Department of African American and African Diaspora Studies, Indiana University-Bloomington ; Anne Rhodes, Oral History American Music, Yale University ; et David Peter Coppen, Sibley Music Library, Eastman School of Music.

RÉFÉRENCES

Archives

Henry F. Gilbert Papers (MSS 35). Irving S. Gilmore Music Library, Yale University, New Haven, Connecticut.

Oral History American Music (OHAM). Yale University, New Haven, Connecticut.

Otto H. Kahn Papers (TC032). Division des manuscrits, département des livres rares et des collections spéciales, Firestone Library, Princeton University, Princeton, New Jersey.

Journaux consultés

New York American

New York Globe

New York Herald

New York Times

New York Tribune

Articles et monographies

ABBOTT, Lynn et Doug SEROFF (2007). *Ragged But Right: Black Traveling Shows,* "*Coon Songs*", *and the Dark Pathway to Blues and Jazz*, Jackson, Mississippi, University Press of Mississippi.

CABLE, George Washington (1886a). "The Dance in Place Congo", *The Century Magazine*, vol. 31, nº 4, February, p. 517-32. Réimpr. : JACKSON, Bruce (dir.) (1967). *The Negro and His Folklore in Nineteenth Century Periodicals*, Austin et London, University of Texas Press et American Folklore Society, 1967), p. 189-242.

CABLE, George Washington (1886b). "Creole Slave Songs", *The Century Magazine*, vol. 31, nº 6, April, p. 809-28. Réimpr. : JACKSON, Bruce (dir.) (1967). *The Negro and His Folklore in Nineteenth Century Periodicals*, Austin et London, University of Texas Press and American Folklore Society, 1967), p. 189-242.

"Cadman's 'Shanewis' Fine Lyrical American Opera– Gilbert's 'Dance in Place Congo' Also Enthusiastically Received" (1918). *Musical Courier*, vol. 76, nº 13, 28 March, p. 5, 8, 32.

[31] Le créateur du New York City Ballet, Lincoln Kirstein, nota : « [M]ême les manifestes 'modernes' les plus récents de Russie, d'Allemagne et des États-Unis étaient définis dans la *Parade* […] tout étudiant de poésie ou théâtre va y trouver beaucoup de techniques de scènes et de processus dramatiques contemporains utilisés pour la première fois dans cette œuvre » (Kirstein 1935, 297).

[32] Robert Edmond Jones avait exprimé son intérêt de travailler sur le ballet au Metropolitan la saison suivante, mais l'œuvre n'y fut jamais rejouée. Jones, Nouvelle Orléans, à Gilbert, 16 juin [1918], Gilbert Papers, boîte 31, dossier 68.

[33] Gilbert à Diaghilev, 3 janvier 1918 [*recte* 1919], Gilbert Papers, boîte 29, dossier 15 ; Gilbert à Gest, 28 août 1918, boîte 29, dossier 17 ; Gilbert à Hammerstein, 31 mars 1919, boîte 29, dossier 18.

[34] Walt Whitman, « Song of Myself », *Leaves of Grass* (1855) ; Gilbert à MacDowell, 22 février 1928, Gilbert Papers, boîte 29, dossier 21.

CARTER, Elliott (1943). “American Figure, with Landscape”, *Modern Music*, vol. 20, May-June, p. 219-25. Réimpr.: *Elliott Carter : Collected Essays and Lectures, 1937-1995*, Jonathan W. Bernard (dir.), Rochester, New York, University of Rochester Press, p. 134-38.

[CREELMAN, James] (1893). “Real Value of Negro Melodies”, *New York Herald*, 21 mai 1893, p. 28.

DOWNES, Olin (1918). “An American Composer”, *The Musical Quarterly*, vol. 4, nº 1, January, p. 23-36.

DVOŘÁK, Antonín (1895). “Music in America”, *Harper’s New Monthly Magazine*, vol. 90, February, p. 428-34.

« Editorials: Negro Music » (1918). *The Southern Workman* vol. 47, nº 7, July, p. 323-24.

EDWARDS, Allen (1971). *Flawed Words and Stubborn Sounds: A Conversation with Elliott Carter*, New York, W.W. Norton.

EMERY, Lynne Fauley (1988). *Black Dance From 1619 to Today*, 2e rév., Hightstown, New Jersey, Princeton Book Co.

EPSTEIN, Dena J. (1977). *Sinful Tunes and Spirituals: Black Folk Music to the Civil War*, Urbana, Illinois et Chicago, University of Illinois Press.

GILBERT, Henry F. (1912). “Personal Recollections of Edward MacDowell”, *New Music Review*, vol. 11, November, p. 494-98.

GOLDBERG, Isaac (1928). “An American Composer”, *American Mercury,* vol. 15, nº 59, November, p. 331-35.

HILL, Constance Valis (2010). *Tap Dancing America: A Cultural History*, Oxford, UK et New York, Oxford University Press.

“The Horizon: Music and Art” (1918). *The Crisis*, vol. 16, nº 1, May, p. 30.

KATZ, Bernard (dir.) (1969). *The Social Implications of Early Negro Music in the United States*, New York: Arno Press et The New York Times, p. 31-68.

KIRSTEIN, Lincoln (1935). *Dance : A Short History of Classic Theatrical Dancing*, New York, G.P. Putnam’s Sons.

KMEN, Henry A. (1966). *Music in New Orleans: The Formative Years, 1791-1841*, Baton Rouge, Louisiana State University Press.

KREHBIEL, Henry E. (1918). “Afro-American Music In a Metropolitan Ballet”, *New York Tribune*, 17 mars, sec. 4, p. 2.

LATROBE, Benjamin Henry (1951). *Impressions Respecting New Orleans: Diary and Sketches, 1818-1820*, Samuel Wilson, Jr. (dir.), New York, Columbia University Press.

LONGYEAR, Katherine Marie Eide (1968). “Henry F. Gilbert, His Life and Works”, Ph.D. diss., University of Rochester.

“The Metropolitan Opera Produces the First American Ballet: Henry F. Gilbert’s *Dance in Place Congo* Wins a Notable Success in a New Field” (1918), *Current Opinion*, vol. 64, May, p. 327.

MOREAU DE SAINT-MÉRY, Médéric Louis Elie (1796). *De la Danse*, Philadephia. Rprt.: HASTINGS, Lily et Baird (trad.) (1975). *Dance*, New York, Dance Horizons.

MOREAU DE SAINT-MÉRY, Médéric Louis Elie (1797-8). *Description topographique, physique, civile, politique et historique de la partie française de l’Isle Saint-Domingue*, Philadelphie, 2 volumes.

MUCK, Karl (1915). “The Music of Democracy”, *The Craftsman*, vol. 29, nº 3, December, p. 270-79 ; 327-28.

MORRIS, Paul (1918). “Negro Music, But Not Rag Time, In Gilbert Ballet”, *New York Herald*, 31 mars, sec. 3, p. 5.

“Notes and Announcements of the Music World” (1918). *New York Globe*, 16 avril 1918, 14.

PEYSER, Herbert F. (1918). “Native Composers Achieve Success at Metropolitan”, *Musical America*, vol. 27, nº 22, 30 March, p. 1-4.

PHILIPP, Margot Lieth (1989). “‘Bamboula’: Historical, Ethnological and Linguistic Evidence for a Forgotten Caribbean Music”, Philipp (dir.), *Ethnomusicology and the Historical Dimension*, Ludwigsburg, Allemagne, Philipp Verlag, p. 59-70.

RANCK, Edwin Carty (1917). “The Mark Twain of American Music”, *Theatre Magazine*, vol. 26, September, p. 152, 170.

ROOT, Katherine Metcalf (1918). “The Dance in Place Congo, and a New American Opera”, *Touchstone*, vol. 3, nº 3, June, p. 219-21.

SANBORN, Pitts (1918). “American Pieces Produced at the Metropolitan”, *New York Globe*, 25 mars, p. 10.

SMITH, Max (1918). “Opera and Music”, *New York American*, 24 mars, sec. 2, p. 9.

TURNER, Arlin (1956). *George W. Cable*, Durham, North Carolina, Duke University Press.

VERNON, Grenville (1918). “Novelties by Cadman and Gilbert Given With Success at Metropolitan”, *New York Tribune*, 24 mars, sec. 1, p. 10.

WALTON, Lester A. (1918). “In the Amusement World: Negro Music”, *New York Age*, 13 avril, 6.

WHITMAN, Walt (1855). *Leaves of Grass*, Brooklyn, New York.

Le Train bleu : Déraillement stylistique entre danse et musique ?

Jacinthe Harbec
(Université de Sherbrooke)

Le 20 juin 1924, les Ballets russes de Serge Diaghilev (1872-1929) présentent au théâtre des Champs-Élysées le ballet *Le Train bleu*, sur un livret de Jean Cocteau (1889-1963), une musique de Darius Milhaud (1892-1974), un décor d'Henri Laurens (1885-1954), des costumes de Gabrielle Chanel (1883-1971) et une chorégraphie de Bronislava Nijinska (1891-1972)[1]. Sous-titrée « opérette dansée », l'œuvre est une parodie burlesque de la nouvelle société moderne des années 1920, axée sur l'hédonisme.

C'est en janvier 1924 que Diaghilev accepte que Cocteau[2] monte ce nouveau ballet mettant en valeur les prouesses acrobatiques de sa nouvelle recrue, le jeune danseur irlandais Anton Dolin, pseudonyme de Patrick Healey Kay (1904-1983) (Sokolova 1960, 224). Naît alors l'argument d'une opérette dansée en un acte intitulé *Le Train bleu*[3], en référence au luxueux train à grande vitesse qui relie alors Paris à la Côte d'Azur. Cocteau rapporte :

> J'eus l'idée en regardant le monde à la mode qui vit la vie au lieu de vivre d'après la vie, comme nous. La beauté aveuglante, décourageante de la mode, des jazz, des dancings, des réclames lumineuses, du music-hall, […] nous essayons plutôt d'en faire le portrait, d'en dégager le style et de réussir, non point une œuvre frivole mais une sorte de statue de la frivolité[4].

Synonyme de frivolité et d'absurdité à l'instar de cette société moderne, tout concourt à l'inattendu dans *Le Train bleu* : le titre réfère à un train qui ne passera jamais ; le ballet annonce une « opérette » qui ne sera jamais chantée ; l'action se passe sur une plage sans la moindre trace de sable. Tout n'est qu'illusion. Cet humour absurde est bien livré dans les notes de programme de la représentation donnée au Coliseum Theatre de Londres à la fin de la même année[5] :

> Cet âge étant celui de la vitesse, il [*Le Train bleu*] a déjà atteint sa destination et débarqué ses passagers. On peut les voir sur une plage qui n'existe pas, devant un casino qui existe encore moins. Au-dessus passe un aéroplane que vous ne voyez pas, et l'intrigue ne représente rien. Et pourtant quand il fut donné pour la première fois à Paris, chacun fut irrésistiblement saisi de l'envie de prendre le train bleu pour Deauville [*sic*] et d'exécuter des exercices revigorants. De plus, ce ballet n'est pas un ballet. C'est une « opérette dansée ». La musique est de Darius Milhaud, mais elle n'a rien de commun avec celle que nous associons au nom de Darius Milhaud. C'est dansé pour le vrai Ballet russe mais cela n'a rien à voir avec le Ballet russe. Il a été inventé pour Anton Dolin, un danseur classique qui ne fait rien de classique… »[6].

Or, au lendemain de la première représentation, les critiques, tout en applaudissant les idées novatrices présentées dans l'argument, signalent une faiblesse esthétique affectant la danse et la musique. En effet, dans ce portrait de la « vie

---

1 *Le Train bleu* constitue la troisième œuvre nouvellement chorégraphiée par Nijinska pour cette saison parisienne des Ballets russes. Les deux autres ballets sont : *Les Biches*, musique de Francis Poulenc, décor et costumes de Marie Laurencin ; *Les Fâcheux*, musique de Georges Auric, livret de Boris Kochno d'après le ballet comique de Molière, décor et costumes de Georges Braque. Garafola et Baer 1999, 338-339.

2 À cette période précise, Cocteau, qui est plongé dans une profonde détresse à la suite du décès de son jeune amant Raymond Radiguet, le 12 décembre 1923, accepte l'invitation de Diaghilev de venir le rejoindre à Monte-Carlo pensant que le contact avec les amis musiciens qui s'y trouvent le réconforterait. En effet, Milhaud, Auric, Poulenc et Satie séjournent à ce moment dans la principauté de Monaco pour assister aux répétitions des œuvres d'opéra et de ballet faisant partie du « Festival Français », organisé par Diaghilev lui-même. Dans la programmation sont inscrits les ballets *Les Biches* et *Les Fâcheux*, créés les 6 et 19 janvier 1924, respectivement. Dans certains opéras existants, Diaghilev avait demandé à certains membres du groupe d'ajouter des récitatifs : de Charles Gounod, Satie travaille sur *Le Médecin malgré lui* et Poulenc sur *La Colombe* tandis que Milhaud se charge des récitatifs de l'opéra *Une Éducation manquée* d'Emmanuel Chabrier. Pour plus de détails sur le sujet, consulter Garafola 2009, 41 ; Aschengreen 1986, 116-117 ; Ries 1986, 83-86 ; Kelkel 1992, 133-141 ; Steegmuller 1973, 237-238.

3 Deux autres titres viennent à l'esprit de Cocteau avant de s'arrêter au titre définitif : *Le Beau Gosse* et *Les Poules*. Kochno 1973, 215.

4 Cité dans Caizergues 2003, 1605.

5 La dixième saison à Londres des Ballets russes s'est déroulée du 24 novembre 1924 au 10 janvier 1925. Bowlt, Tregulova et Giordano 2009, 316.

6 Cité dans Clair 1998, 117. Selon cette source, Cocteau serait l'auteur de ces lignes, ce qui ne fait pas l'unanimité. La version originale anglaise de cette citation, tirée des notes de programme de la saison de Londres (selon Caizergues 2003, 1604), est reproduite dans Beaumont 1951, 809. Pour sa part, Beaumont attribue ces lignes à Diaghilev, l'éditeur des notes de programme. Toutefois, en se penchant sur le style utilisé, certains auteurs sont convaincus que Cocteau aurait fortement contribué à la rédaction de ce résumé du *Train bleu*. À ce sujet, voir Aschengreen 1986, 125 ; Ries 1986, 97.

contemporaine », Fernand Divoire résume adéquatement la problématique que soulève le ballet : « Ce ballet n'est pas tel que M. Cocteau le concevait ; il voulait des sortes de tableaux de deux minutes, indépendants de la musique comme des visions de cinéma ; il ne voulait pas que la musique volontairement écrite avec une certaine vulgarité fût dansée et pût ainsi imposer son caractère à la danse (Divoire 1924, 646). » Similairement à Henry Malherbe (1924) qui constate que l'« adaptation chorégraphique diffère sensiblement du scénario qui a été imprimé », Roland-Manuel précise en quoi la danse ne transpose pas réellement les intentions de Cocteau : « On regrette seulement que Jean Cocteau n'ait pas réglé personnellement les danses du *Train bleu*, car ses intentions sont ici alourdies, défigurées, et une chorégraphie qui ressortit uniquement à la pantomime et à la gymnastique, ne nous montre plus que le fantôme dérisoire de la danse » (Roland-Manuel 1924). Du côté de la musique, Raoul Brunel reproche à Milhaud de s'être adonné « à collectionner, de parti pris, les formules les plus banales du music-hall (Brunel 1924b) ». Comme le reporte Jane Catulle-Mendès, « Il est visible que M. Jean Cocteau a voulu synthétiser la bêtise élégante, sa viduité, sa moutonnière agitation, animer une image outrancière, moqueuse et mélancolique du modernisme. M. Darius Milhaud, pour le suivre dans cette voie, a usé de thèmes banaux, de valses fades, de rythmes plats, sans surprises, sans la moindre discordance tant soit peu émoustillante. Certes, cela est dans l'esprit du livret. Toutefois, on eût aimé une œuvre moins négative, moins facilement soumise, plus inventive, plus acerbe, plus humoristique, et même, au besoin, plus grinçante » (Catulle-Mendès 1924).

Cet article repose sur cette question d'incohérence soulevée par la critique. Plus précisément, nous nous demandons si la thématique de la modernité traitée sous l'angle de la frivolité poussée à son paroxysme a pu provoquer un déraillement stylistique entre les composantes artistiques du *Train bleu*, plus particulièrement, entre le livret, la musique et la danse. Avant de nous pencher sur cette problématique de la dichotomie entre les compositions musicale et chorégraphique, nous proposons d'examiner brièvement les divers constituants artistiques du ballet, de jeter un regard stylistique et formel sur la composition, de traiter la question d'indépendance entre la musique, le texte et la danse et, enfin, d'identifier les éléments de disparité stylistique et cinétique entre la musique et la danse.

Les constituants artistiques du ballet

Le symbole d'extase et d'évasion associé au *Train bleu* est clairement évoqué dans le rideau de scène qui reproduit de façon monumentale une toile de Picasso intitulée *Deux femmes courant sur la plage*[7]. Diaghilev fut réellement ravi d'avoir finalement obtenu la griffe de Picasso au sein de la production, l'ayant sollicité pour la création des décors[8].

L'imposant rideau, qui sert de préambule au ballet, se lève sur un décor sobre réalisé par un autre cubiste, le sculpteur Henri Laurens[9]. Pour sa première participation au théâtre, Laurens crée un décor permettant d'intégrer des éléments sculpturaux, comme les immenses poissons aux lignes arrondies qui ornent les côtés de l'avant-scène, ce qui tranche avec les autres composantes scéniques de facture cubiste[10] (ill. 1).

Illustration 1 Photo de la maquette du décor du *Train bleu*, reconstitué par Selim Saïah pour l'Opéra de Paris, 1992.

L'arrangement des différents éléments de ce décor permet de situer l'action, qui se déroule sur une de ces plages courues par la mondanité française. À droite, juste devant la mer qui se trouve complètement à l'arrière-scène, s'élèvent de grands panneaux rectangulaires tenant lieu de murs du casino anonyme. Ces panneaux sont déposés sur une plate-

[7] La reproduction a été réalisée par le prince Alexandre Schervachidzé à partir d'une petite gouache datant de l'été 1922. Selon Kochno, Diaghilev, lors d'une visite à l'atelier de Picasso au printemps 1924, est particulièrement séduit par cette peinture et lui demande l'autorisation de la reproduire sur le rideau d'avant-scène. C'est ainsi que Picasso lui offre cette toile en cadeau. Diaghilev aurait par la suite commandé à Auric une *Fanfare* pour accompagner le rideau. Kochno 1973, 219.

[8] À cette période, Picasso préparait les décors pour le ballet *Mercure* (musique de Satie, livret et chorégraphie de Léonide Massine). *Mercure* est créé le 15 juin 1924 au Théâtre de la Cigale dans le cadre des Soirées de Paris du comte Étienne de Beaumont. D'après Anne Nardin, Picasso s'est vu refuser par Diaghilev ses projets de décor pour l'opéra *Philémon et Baucis*. Dans ces circonstances, Cocteau ne pouvait vraiment demander la collaboration du peintre cubiste dans son projet *Le Train bleu*. Nardin 1992, 82, n. 17.

[9] Georges Braque, qui travaillait alors sur les décors du ballet *Les Fâcheux*, aurait suggéré à Diaghilev d'offrir le nouveau contrat à Laurens, sculpteur moins connu du milieu des spectacles et des activités mondaines. Nardin 1992, 72.

[10] Les propos servant ici à la description du décor de Laurens sont inspirés de l'étude de Nardin 1992, 76-77.

forme simulant la plage de sable qui descend en pente vers d'immenses volumes géométriques noirs faisant allusion aux rochers d'une falaise. En plein centre sont disposées deux cabines de bain qui rappellent les constructions cubistes. Se mêlant à l'action, ces cabines servent d'accessoires dans les nombreux tours auxquels s'adonnent les personnages.

Profitant de la tenue des Jeux olympiques à Paris durant l'été 1924[11], Cocteau bâtit une intrigue fondée sur le milieu sportif pour camper les comportements compétitifs et superficiels découlant de cette nouvelle vie moderne. Ainsi défile sur la plage un groupe de personnages insolites, nommés les Poules et les Gigolos, vêtus d'un maillot de bain dernier cri signé Chanel. Le succès que remportent ces habits de plage donne raison à Cocteau d'avoir insisté auprès de Diaghilev pour que la modiste la plus courue de Paris se joigne à l'équipe de création du ballet[12].

En tenue légère, les Gigolos s'exhibent en faisant leurs exercices physiques, « pendant que les Poules […] prennent les poses gracieuses de cartes postales en couleurs. Il faut bien donner, par l'ensemble des gestes et leur ridicule, l'illusion d'un chœur d'opérette », écrit Cocteau dans son argument (sc. I)[13]. Puis arrivent à tour de rôle quatre sportifs saugrenus : le baigneur Beau-Gosse aux talents acrobatiques ; la baigneuse Perlouse toute vêtue de rose ; la Championne de tennis habillée selon la vedette sportive Suzanne Lenglen ; le Joueur de golf aux attitudes empruntées au prince de Galles (Leymarie 1987, 93-94)[14].

Tout au long de l'action, ils se livrent à des jeux de séduction et d'attrape rivalisant les uns avec les autres en adoptant des attitudes anodines inspirées des photographies de magazines (sc. VI), du cinéma d'actualités et des films de Chaplin (sc. IX). Il importe qu'« entre chaque fin et chaque reprise d'orchestre, les danseurs [conservent] la pose comme chez un photographe » (Sc. II). Promoteurs de la vie moderne, les personnages se dotent d'appareils des plus technologiques. Ainsi, au cours d'une **« engueulade » entre les quatre protagonistes**, les Poules et les Gigolos, munis de « kodaks » ou de « cinémas portatifs », « prennent des films, des instantanés, tournent les pellicules, […], etc… » (sc. IX)[15].

Comble d'absurdité, les faits et gestes des protagonistes se déroulent sur une musique d'opérette qui ne sera jamais chantée. En effet, sous la recommandation de Cocteau, Diaghilev offre à Milhaud[16] de composer une opérette sans paroles dans le style d'Offenbach. En lui transmettant une consigne aussi précise, le compositeur ne peut s'empêcher de tirer sa propre conclusion : « En me demandant de traiter ce sujet de Cocteau, léger, frivole et gai dans le style d'Offenbach, Diaghilev savait bien que je ne pourrais pas me livrer au genre de musique qui m'était familier et qu'il n'aimait pas » (Milhaud 1998, 132-133). Aussi se limite-t-il à exclure ses exploits polytonaux et à composer, comme il le dit lui-même, « une musique de flemme, nonchalante, très Monsieur qui sifflote en se promenant les mains dans les poches et en clignant parfois de l'œil »[17].

Dans son journal, Milhaud livre ses impressions :

> Le ballet pour Diaghilev sera une folie. Musique genre Offenbach, Maurice Yvain[18] et un final Verdi avec de vraies harmonies plates d'un bout à l'autre. Pas une syncope. C'est Paris, vache, cochon et sentimental, puis très polka, galop, valse, etc… Je suis un peu effrayé, mais très amusé par cette aventure[19].

Regard stylistique et formel de la composition : une rencontre entre le passé et le présent

Dédicacée spécifiquement à Diaghilev, l'œuvre débute par une introduction lente aux sonorités cuivrées (ex. 1) qui nous plongent dans cette atmosphère chaude des plages du Sud. Après une progression de cadence traditionnelle (mes. 8-13) caricaturant le langage des symphonistes classiques[20] s'ensuit une série de dix mouvements qui évoluent sur des rythmes de danses légères de polka, de valse, de galop et de cancan. Exempte de toutes distorsions harmoniques propres au compositeur, la partition du *Train bleu* étonne par la

[11] D'ailleurs, le théâtre des Champs-Élysées fait la promotion de sa programmation estivale sous l'étiquette « Grande Saison de la VIII[e] Olympiade » (Batson 2005, 208). Dans la période de l'entre-deux-guerres, le sport occupe une place considérable tant dans les loisirs que dans les arts et la littérature. On voit apparaître des ballets de sport, de la littérature de sport, etc. À ce sujet, consulter entre autres, Batson 2005, 211-214 et Voilley 1998, 327-337.

[12] Précisons que Chanel avait déjà collaboré avec Cocteau en créant les costumes de sa pièce *Antigone* (1922). Pour plus de détails sur la description des costumes du *Train bleu*, voir Buckle 1979, 432-433. Ces costumes de plage vont réellement influencer le prêt-à-porter des prochaines années (Wallach 1998, 62-64).

[13] Cocteau 1924. À propos de son livret, Cocteau ne l'a étrangement jamais publié. Son insatisfaction face à cette production en serait-elle la cause ? Outre la partition de piano, on peut retrouver une reproduction du livret dans l'ouvrage dirigé par Michel Décaudin (Cocteau 2003, 56-61).

[14] D'après Kochno, Cocteau aurait montré à Nijinska les photographies de ces personnalités pour l'influencer dans la conception des chorégraphies du *Train bleu* (Kochno 1973, 216).

[15] Toutes les citations de ce paragraphe proviennent du livret de Cocteau (1924 ou 2003, 51-61).

[16] Selon Buckle, Diaghilev aurait rendu visite à Milhaud le 14 février 1924 (Buckle 1979, 423). Avant cette visite, Diaghilev lui avait déjà proposé la commande puisque Milhaud y fait allusion dans une lettre adressée le 10 février 1924 au couple Hoppenot (Milhaud et Hoppenot 2005, 82-83).

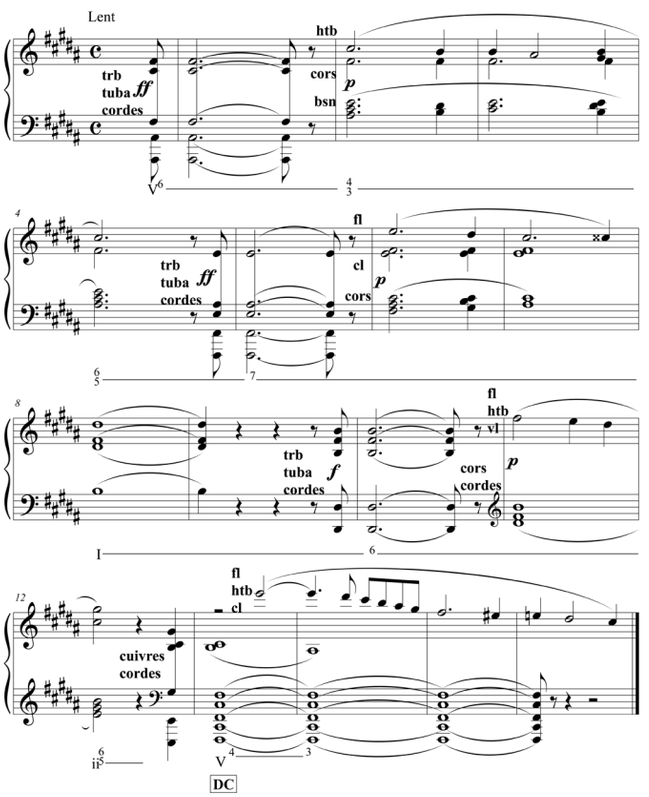
[17] Cité dans Collaer 1982, p. 125.

[18] D'après Buckle, l'opérette *Dédé* de Maurice Yvain, populaire à l'époque, serait la source d'inspiration de la commande de Diaghilev à Milhaud (Buckle 1979, 425).

[19] Cité dans Collaer 1982, 125. Ries précise que cette citation proviendrait d'un journal inédit de Milhaud (Ries 1986, 219, n. 29).

[20] L'usage de l'introduction lente est aussi un clin d'œil aux compositeurs classiques.

Exemple 1 Darius Milhaud, *Le Train bleu*, « Introduction », mes. 1-16



simplicité du langage tonal utilisé et par le caractère « pompeux » déployé, respectant ainsi les indications de Cocteau. « Ne pas craindre une certaine pompe qui fera le style », dicte le librettiste dans la première scène (Cocteau 1924).

Pour sa composition, Milhaud s'approprie ni plus ni moins des éléments stylistiques et formels typiques des opérettes populaires de l'époque. Il se restreint à un langage tonal simple parsemé de quelques modulations se limitant en grande partie aux tons voisins. Les constructions de phrases sont particulièrement régulières (allant de quatre à huit mesures) menant à des structures formelles couramment utilisées dans le répertoire populaire[21]. Le tableau 1 reproduit les formes rencontrées dans *Le Train bleu*.

La colonne gauche du tableau révèle que l'œuvre comporte 10 numéros musicaux précédés d'une « Introduction ». Le dixième morceau, intitulé « Final », reprend le matériel entendu dans l'« Introduction ». Conformément à la partition, chaque numéro est suivi d'un titre qui correspond respectivement à chacune des dix scènes du livret de Cocteau[22]. La partie de droite du tableau illustre la structure formelle utilisée dans chacun des morceaux. Les lettres majuscules s'associent à un thème principal ou subordonné énoncé dans une section donnée ; les lettres minuscules, quant à elles, réfèrent à du matériel d'importance secondaire dérivé de transformations thématiques[23] ou présentant une fonction transitoire entre deux sections.

Ce tableau démontre que la forme ternaire de type *da capo*[24], à l'instar des airs d'opérette, prime dans la composition. À l'exception du septième mouvement, qui est de coupe binaire[25], tous les mouvements dessinent une grande forme ternaire[26]. À l'intérieur de ces grandes structures tripartites, d'autres formes ternaires émergent : notamment aux sections extrêmes et, parfois même, au sein de la section centrale. C'est le cas pour les numéros 2 et 5 dont les structures renvoient plus spécifiquement à des variantes de la forme en arche.

En somme, ces schémas formels nous informent que l'organisation des morceaux repose sur la répétition thématique, ce qui contribue à faire ressortir la dimension du rondo, voire de la chanson populaire où les multiples reprises du refrain s'intercalent entre les couplets. Du point de vue des spécificités stylistiques et formelles, Milhaud réussit à nous transporter dans cet univers des cabarets en vogue.

Question d'indépendance entre la musique, le texte et la danse

La question d'indépendance entre les constituants artistiques du ballet se pose notamment lorsque l'on se penche sur l'enregistrement vidéo réalisé lors de la reconstitution du ballet présentée à l'Opéra Garnier de Paris en 1992[27]. Étonnamment, cette version qui, d'après le générique du vidéodisque, est fondée sur la chorégraphie de Nijinska, exclut les numéros 6, 8 et 10 de la composition[28]. Ainsi, les sept morceaux retenus se partagent les dix scènes du ballet tel qu'il est démontré dans le schéma 1. Les chiffres romains situés dans la partie supérieure de ce schéma réfèrent aux

[21] La grande période de 16 mesures que l'on retrouve dans le répertoire classique est la structure de phrases la plus employée dans cette œuvre. Pour une définition de cette structure spécifique, consulter Caplin 1998, 65-69.

[22] Les mêmes titres sont utilisés dans les deux versions, à savoir la partition de piano et la partition d'orchestre (Milhaud 1924a, 1924b).

[23] Dans les types de transformations, on inclut le changement de tonalité, la variation mélodique, rythmique ou harmonique et également l'utilisation partielle du thème.

[24] Par forme *da capo*, on entend une structure plus élaborée que celle présentée au XVII[e] siècle. Mis à part la métrique à trois temps, la structure du « menuet *da capo* » sert de canevas de base à ce type formel. Pour une explication du « menuet *da capo* », voir Caplin 1998, 220.

[25] Tout au long de la première section du morceau n[o] 7, Milhaud utilise le procédé de thème et variations.

[26] On exclut de cette observation l'« Introduction » et le « Final ».

[27] Picasso p1994. Frank W.D. Ries et Irina Nijinska (la fille de Bronislava) ont été les consultants artistiques pour la reconstitution du *Train bleu*. Un extrait de cette version correspondant aux pas de deux de Beau-Gosse et de Perlouse (scène VIII du schéma 1)) est disponible sur Internet : http://www.youtube.com/watch?v=7wEFYT6Y39g.

[28] D'autres enregistrements présentent les mêmes coupures dans l'œuvre. Voir Milhaud p1989 et p2003.

Tableau 1 Analyse formelle du ballet *Le Train bleu*

	Titre des morceaux	Structure formelle
	Introduction	‖ A ‖
N° 1.	Chœur des Poules et des Gigolos	‖ A b a ‖ C d ‖ A b a ‖
N° 2.	Entrée de Beau-Gosse	‖ A b a ‖ C a ǀ Da ǀ Ca ‖ A b a ‖
N° 3.	Entrée de Perlouse	‖ A b a ‖ C a ‖ A b a ‖
N° 4.	Rentrée de Beau-Gosse	‖ A b a b ‖ C d ‖ A b a b ‖
N° 5.	Chœur des Poules et des Gigolos *(Farce des cabines et scène de l'avion)*	‖ A B ǀ aba ǀ A B a ‖ C d ǀ E ǀ Cd ‖ A b a ‖
N° 6.	Entrée de la Championne de Tennis et Couplets avec Beau-Gosse	‖ A B a ‖ C d C d ‖ A ‖
N° 7.	Entrée du Joueur de golf et Valse avec Perlouse	‖ A b a b a a baba A ‖ C d C ‖
N° 8.	Introduction et	‖ A b ‖ C d C d ‖ A b ‖
	Duo de Beau-Gosse et Perlouse	‖ A b ‖ a b a b ‖ A ‖
N° 9.	Chœur des Poules et des Gigolos *Fugue de l'engueulade*	‖ A b a (intro) ‖ Fugue ‖ A b a ‖ (acc. du sujet de fugue)
N° 10.	Final (thème de l'Introduction)	‖ A b a ‖

Schéma 1 Relation texte-musique dans la version reconstituée de 1992

Sc.	I	II	III	IV V	VI VII	VIII	IX	X
Rideau	P & G	B-G	Perl	B-G P & G - Cab - Avion	Ch-T - Couplets Ch-T et B-G / Golf - Valse - Golf et Perl	Cab Duo B-G et Perl	P & G - Fugue - P & G	Chapeau
Intro	N° 1	N° 2	N° 3	N° 4	N° 5	N° 7	N° 9	
	A C A	A C A	A C A	A C A	A C E C A	A C	A Fugue A	

Légende

P & G :	Poules et Gigolos	Ch-T :	Championne de tennis
B-G :	Beau-Gosse	Golf :	Joueur de Golf
Perl :	Perlouse	Cab :	Jeu des cabines

dix scènes du livret. Les abréviations qui figurent sous ces chiffres désignent les titres des scènes ayant été reproduits dans le tableau 1. En dessous de ces titres s'échelonne une série de numéros qui renvoient aux morceaux de la partition ayant été retenus pour la reconstitution du ballet. Les principales divisions des structures formelles de ces morceaux apparaissent en bas du schéma. Plus précisément, ce ne sont que les premières lettres de chacune des grandes sections formelles qui y sont reportées.

Ce schéma montre notamment que la nouvelle répartition scénique s'effectue à partir de la scène IV, de manière à condenser deux scènes par numéro musical, à l'exception du n° 7 qui, quant à lui, débute alors que l'action se trouve à la toute dernière partie de la scène VII (jeu de la cabine). La désynchronisation ainsi occasionnée atteste l'absence du lien texte-musique dans le ballet, sauf pour la « Fugue de l'engueulade » qui survient dans la section centrale de la scène IX. (Nous verrons plus loin comment les constituants formels de la fugue épousent le jeu de « l'engueulade » entre les protagonistes.)

Disparité stylistique et cinétique entre la musique et la danse

À la suite de cette étude de la composition, on peut se demander comment cette musique de langage « délibérément rétrograde » (Schneider 1924)[29] aux structures formelles clairement définies fait alliance avec la chorégraphie. Puisqu'aucun thème musical n'est associé à un

[29] Dans le même sens, Raymond Charpentier écrit que l'harmonie est « volontairement la plus platement scolastique qu'il soit possible d'imaginer. (Charpentier 1924) »

personnage ou à une scène précise, la construction chorégraphique de certaines scènes (tout particulièrement celle des scènes VI à VIII) ne se coordonne pas avec les structures formelles utilisées dans la composition musicale[30].

La problématique soulevée dans ce spectacle se situe essentiellement dans le fossé stylistique qui semble se creuser à partir des éléments modernistes identifiés dans le livret et la scénographie. Dans son esprit, Cocteau vise une chorégraphie apte à se distancier par moments de cette « musique banale » afin d'intégrer à la danse des gestes familiers pouvant caricaturer le côté frivole et absurde issu des Années folles. « La bêtise de l'opérette, du marbre, du chic, du sport peuvent très bien se fondre et former un tout », précise Cocteau dès la scène I du livret.

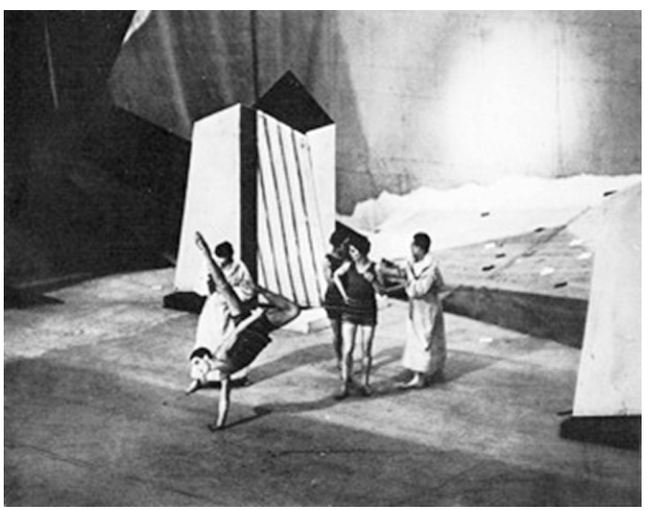
De son côté, Nijinska, de personnalité sérieuse complètement à l'opposé de cette nouvelle bourgeoisie qui fréquente boîtes de nuit et stations balnéaires dont font partie Cocteau, Diaghilev et Chanel, saisit difficilement le sens donné au ballet[31]. Ainsi, bon nombre de figures de la danse classique sont incorporées à la chorégraphie : pas de deux, valse, pas de poisson. Pour sa part, Cocteau s'entête à intégrer dans la chorégraphie le plus de pantomime possible pour évoquer les gestes du quotidien et des mouvements acrobatiques se rapprochant du monde des sports. Les personnages s'adonnent ainsi à une série de gestes banals illustrant une facette de leur réalité : se « secouer la tête pour faire sortir l'eau par les oreilles, lisser les cheveux », enfiler un peignoir (sc. III), gesticuler, regarder l'avion passer, agiter des mouchoirs (sc. IV), regarder « l'heure sur son bracelet-montre » (sc. VI). D'autres passages se concentrent sur la pratique des sports : natation, « course (sur place) », « exercices physiques rapides » (sc. I), tennis (sc. VI), golf (sc. VII)[32].

Leur divergence d'idées est si profonde que *Le Train bleu* faillit dérailler jusqu'aux toutes dernières répétitions, alors que Cocteau décide promptement de prendre en charge la chorégraphie et d'en modifier certaines parties[33]. Boris Kochno, qui agissait à titre de secrétaire pour la compagnie russe, témoigne de la tension qui régnait entre ces deux artistes :

> Constatant que Nijinska n'avait pas suivi ses indications, Cocteau l'avait persuadée de modifier sa chorégraphie, mais lorsqu'elle commença à mettre au point une nouvelle version du ballet, il intervint autoritairement dans son travail, et, interrompant les répétitions, remplaça par des scènes de pantomime les pas de danse réglés par Nijinska.
>
> L'atmosphère de ces répétitions était dramatique et, à la veille des représentations, les danseurs ne savaient pas encore s'ils devaient obéir à Cocteau ou à Nijinska.
>
> […] Ce jour-là, après la répétition [générale], personne de la troupe n'avait quitté le théâtre. Les quelques heures qui restaient avant le spectacle permirent à Nijinska de reviser sa chorégraphie, aux danseurs d'apprendre leurs pas et aux habilleuses d'ajuster les costumes.
>
> Le soir même, lors de la première, *Le Train bleu* était devenu méconnaissable et obtenait un grand succès dû, en majeure partie, aux prouesses acrobatiques de Dolin (Kochno 1973, 219).

En fait, la chorégraphie finale du *Train bleu* se solde par un métissage de la danse et du sport incluant pas classiques, figures modernes, danse sociale, acrobaties et pantomime. Même si somme toute, Cocteau trouve « la chorégraphie de Nijinska bébête, petite et sans nouveauté », écrit-il à Louis Gauthier-Vignal[34], il n'en demeure pas moins que les mouvements acrobatiques font fureur lors de la représentation. Les acrobaties sont d'un tel niveau de difficulté qu'aucun autre danseur des Ballets russes ne pouvait reprendre ces figures, même le talentueux Serge Lifar succédant à Dolin. La scène la plus mémorable est celle où Dolin « exécute une double pirouette, puis fait la roue pour finalement se retrouver dans les bras de Woizikowsky (le Joueur de golf) dans la position qui ressemble de près au « pas de poisson classique »[35] (voir ill. 2). Le critique André Levinson a tout particulièrement louangé les talents du danseur : « M. Dolin, le nageur, s'est défendu vigoureusement, grâce à des dons peu communs et

Illustration 2 Photo d'une scène acrobatique



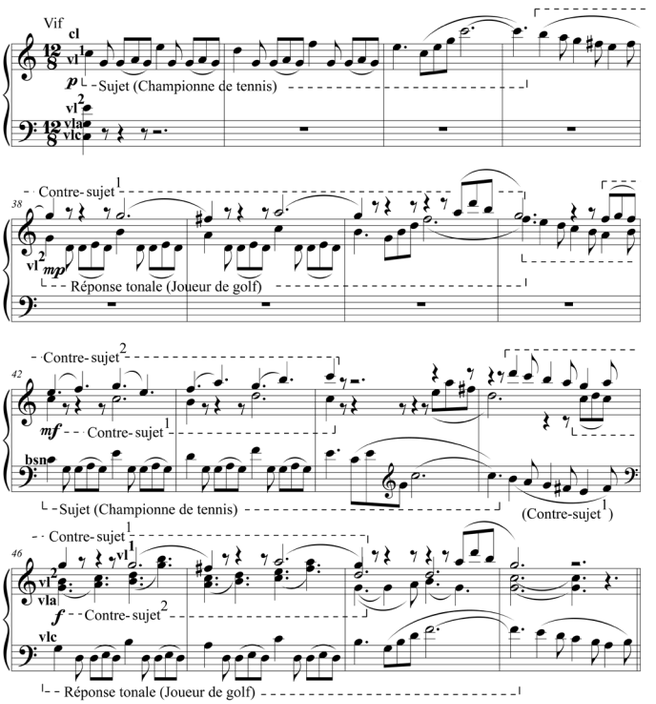
[30] Selon l'approche analytique de Stephanie Jordan qui met en interaction la structure musicale et la chorégraphie. Voir Jordan 2000, 105-185).
[31] La personnalité réservée et casanière de Nijinska est décrite dans Kochno 1973, 216 et Ries 1986, 93. Dolin et Diaghilev auraient emmené Nijinska à des sorties mondaines afin qu'elle se forme une idée plus précise de l'atmosphère recherchée dans *Le Train bleu* (Aschengreen 1986, 126.
[32] Toutes les citations de ce paragraphe proviennent du livret de Cocteau (1924 ou 2003, 51-61).
[33] À ce sujet, consulter Aschengreen 1986, 130 ; Ries 1986, 93 ; Caizergues 2003, 1603.
[34] Cité dans Aschengreen 1986, 131.
[35] Aschengreen 1986, 131 ; traduction de l'auteure. Cette scène est également décrite dans Ries 1986, 95.

un jarret d'acier ; ses relevés sur les pointes après la culbute sont des performances étonnantes quant à l'équilibre. Il aurait fait un acrobate ; ailleurs, il aurait fait un danseur aussi » (Levinson 1924, 2).

Outre les prouesses acrobatiques, les gestes au ralenti attirent également l'attention[36]. En effet, s'inspirant des techniques cinématographiques[37], plusieurs passages du ballet sont exécutés au ralenti et à contre-courant de la musique, ce qui crée une distorsion volontaire entre la musique et la danse. Alors que la musique maintient un tempo fixe, la danse passe subitement de figures rapides à des gestes lents qui sont ou non en synchronie avec la musique[38]. Il s'agit en fait de « chercher une sorte de disparate entre la gesticulation des danses 'qui collent' et l'air qui les accompagne » (Cocteau 1993).

Ce jeu du synchronisme-asynchronisme est manifeste dans la « Fugue de l'engueulade ». Dans l'exposition de cette fugue, les mouvements angulaires et saccadés de la Championne de tennis et du Joueur de golf[39], utilisés pour exprimer leur colère respective l'un par rapport à l'autre, épousent le tracé de la ligne brisée de la mélodie (ex. 2). Leur riposte gestuelle, s'interposant à tour de rôle, se synchronise aux divisions formelles de la musique, établies par l'enchaînement des quatre énonciations thématiques (du sujet et de la réponse en alternance) de cette exposition de fugue des plus traditionnelles, comme le démontre l'exemple 2[40].

Cette scène de l'« engueulade », qui prend l'allure « des batailles de Ch. Chaplin » selon les indications de Cocteau (sc. IX), se transforme dans la section du développement de la fugue en tournoi d'escrime exécuté au ralenti, sans aucun changement de tempo du côté de l'accompagnement musical. Le duel entre La Championne de tennis et le Joueur de golf est alors interrompu par l'arrivée de Beau-Gosse et de Perlouse, qui les désarment. Quelques prises de photos immobilisent leurs gestes cruels. Entre les séances photographiques s'intercalent une valse extrêmement rapide et une autre d'une lenteur affectée. L'asynchronisme ainsi réalisé entre la musique et le mouvement met en valeur la dimension théâtrale du ballet.

Exemple 2 Darius Milhaud, *Le Train bleu*, « N° 9 Chœur des Poules et des Gigolos, Fugue de l'Engueulade », mes. 34-49

Cet extrait donne un aperçu des disparités cinétiques qui peuvent s'établir entre la danse et la musique, favorisant ainsi ce que Cocteau appelle « le synchronisme accidentel », concept qu'il expérimente à partir du ballet *Le Bœuf sur le toit*, créé en 1920. Par ce concept du synchronisme accidentel, Cocteau aspire à distancier le geste de la musique afin d'éviter de produire « entre l'œil et l'oreille une sorte de pléonasme qui empêche de bien voir et de bien entendre à la fois » (Cocteau 1920)[41]. C'est notamment cet effet de distanciation que vise Cocteau lorsqu'il réclame « une espèce de danse lente que la musique accompagne sans 'coller' » (sc. VII).

Respectant fidèlement les consignes de l'auteur, la musique de Milhaud, composée dans le style des opérettes d'Offenbach, remplit pertinemment cette fonction de détachement des gestes chorégraphiques réglés par Nijinska et Cocteau. En effet, cette musique de caractère banal et léger

[36] C'est entre autres le cas des critiques Brunel (1924a), Bertrand (1924), Divoire (1924) et Levinson (1924).

[37] Comme le mentionne Levinson : « Il a fait du théâtre avec le cinéma, et applique au plateau stable le déroulement vertigineux du film » (Levinson 1924, 2)

[38] La chorégraphie présentée dans la version de 1992, réalisée à partir de la chorégraphie de Nijinska sous la supervision de sa fille Irina, montre ces effets de danse au ralenti. Pour ce qui est de la notion de mouvements allant à contre-courant de la musique, nous devons par ailleurs nous appuyer sur les critiques de la presse de l'époque puisque la chorégraphie de 1992 n'accentue pas suffisamment cet élément de désynchronisation. Les gestes sont effectivement effectués au ralenti, mais à certains égards en concordance avec la métrique rapide de la musique.

[39] L'analyse suivante a été réalisée à partir du vidéodisque (Picasso p1994).

[40] L'exemple 2 illustre bien que cette « Fugue de l'engueulade », écrite en *do* majeur, renferme effectivement tous les éléments d'une fugue traditionnelle : une exposition énonçant un sujet qui évolue de la tonique à la dominante (mes. 34-37 et mes. 42-45), une réponse réelle (mes. 38-41 et mes. 46-49) et deux contre-sujets (mes. 38-41 et mes. 42-45, respectivement) leur servant de voix d'accompagnement. Les autres sections de la fugue respectent également les conventions établies : un développement (mes. 50-107, ex. non illustré) rassemblant quatre divertissements entrecoupés d'énonciations du sujet dans des tons voisins ; une réexposition (mes. 107-116) établie à partir d'une strette où les énoncés du sujet se réalisent sur une note pédale composée de la dominante.

[41] Sujet abordé dans Harbec 2005, 51.

a le pouvoir de se détacher de l'action jouant ainsi un rôle de fond sonore ou d'ameublement qui ne possède nécessairement pas de liens réels avec l'action[42]. Il se crée alors des effets de dissonance cinétique qui s'interposent parmi les passages où musique et danse sont en complète synchronie. Car, si plusieurs passages dénotent une discorde entre la musique et la danse, d'autres au contraire révèlent une étroite alliance entre celles-ci, comme nous l'avons vu dans la « Fugue de l'Engueulade ».

C'est notamment dans cette voie de la synchronie que s'engage la dernière section de la scène IX. Cette avant-dernière scène du ballet (schéma 1) se termine en récapitulant la marche déjà entendue au début de ce mouvement[43], dans des rythmes rapides qui prennent l'allure du dernier cancan festif du Moulin Rouge. *Le Train bleu* se termine dans cette atmosphère d'euphorie « genre fin des films d'aventure » (sc. X). Placés en plein centre du plateau, Perlouse et Beau-Gosse tentent de s'embrasser « mais au moment où ils vont joindre leurs lèvres le chapeau de Beau-Gosse s'envole » (sc. X). Au son des accords cuivrés empruntés à l'« Introduction », le rideau commence à tomber alors que les deux amoureux accourent vers l'arrière et plongent à la mer.

Conclusion

Cette étude du *Train bleu* permet de constater que le dialogue engagé entre la danse et la musique dénote une discorde plutôt temporelle que stylistique. Bien que la critique révéla un certain manque d'invention et d'originalité au sein de la musique et de la danse par rapport au livret, il importe d'examiner l'interrelation qui se crée entre les différentes composantes artistiques du ballet pour réaliser que l'incohérence esthétique se manifeste à un autre niveau. En effet, la musique et la danse empruntent un vocabulaire et des formes conventionnelles qui s'associent difficilement à la thématique moderniste développée dans l'argument, le décor et les costumes. En revanche, la musique de Milhaud traduit entièrement l'intention de nous transporter dans cet univers mondain axé sur le divertissement que sous-entend l'argument de Cocteau. Au niveau de la danse, en intégrant des mouvements chorégraphiques qui sont asynchrones avec la métrique musicale, Cocteau permet une distanciation entre ces deux composantes artistiques du ballet. Ainsi distanciée de la musique, la danse réussit non seulement à faire valoir les qualités qui lui sont propres, mais aussi à clarifier les enjeux thématiques présentés dans l'argument.

En somme, cette dichotomie entre les compositions musicale et chorégraphique du ballet *Le Train bleu* consolide la thématique de la frivolité inhérente au style de vie des Années folles, clairement véhiculée dans le livret de Cocteau. Pour Lifar, « *Le Train bleu* devait infiniment plus à la littérature qu'à la musique et à la chorégraphie » (Lifar 1954, 287).

Avant la première représentation, Diaghilev livre ces lignes qui soulignent justement la dimension poétique du ballet :

> La poésie des machines, du gratte-ciel, du transatlantique, vous est déjà connue. Acceptez maintenant cette poésie de la rue, en prenant au sérieux ses mélodies « banales ». Ne craignez pas la « banalité », accordez toute votre attention à cette musique naissante qui sera celle de demain. Les Ballets russes de Diaghilev, avant-garde artistique du monde, ne peuvent piétiner, vivre la vie d'hier, ni même celle d'aujourd'hui. Ils doivent prévoir demain, guider les foules et découvrir ce que nul n'a découvert encore. J'accorde une grande importance à ce nouveau ballet (Lifar 1954, 287).

Malgré cette reconnaissance de Diaghilev, *Le Train bleu* constitue le dernier voyage que Cocteau entreprendra avec les Ballets russes.

[42] C'est ce que nous lisons dans le journal *Le Progrès* : « Leurs fantaisies sportives, acrobatiques, aquatiques, aéroplaniques sont soutenues par une musique dont la seule ambition semble l'entrainante banalité. Elle est fort bien réussie car on ne la remarque pas. Musique d'ameublement. » ([Sans auteur], *Le Progrès*, 2 juillet 1924).

[43] La dernière partie du neuvième morceau (mes. 116-139) pourrait être considérée comme une coda de la fugue puisque le sujet y est énoncé de nouveau. En réalité, cette dernière section reprend le matériel précédant la fugue (mes. 1-33) à partir duquel Milhaud ajoute les composantes du sujet de la fugue faisant état de contrechant. Comme il est démontré au bas du tableau 1, cette dernière section remplit plutôt la fonction de réexposition par rapport à l'ensemble du morceau.

RÉFÉRENCES

ASCHENGREEN, Erik (1986). *Jean Cocteau and the Dance*, Copenhagen, Gyldendal.

BATSON, Charles R. (2005). *Dance, Desire, and Anxiety in Early Twentieth-Century French Theater : Playing Identities*, Burlington (Vermont), Ashgate.

BEAUMONT, Cyril W. (1951 [1937). *Complete Books of Ballets : A Guide to the principal Ballets of the Nineteenth and Twentieth Centuries*, Londres, Putnam.

BERTRAND, Paul. « Saison olympique du Théâtre des Champs-Élysées : Ballets russes », *Le Ménestrel*, nº 26, 27 juin 1924, BnF, Bibliothèque numérique Gallica, p. 288-289.

BOWLT, John, E., Zelfira TREGULOVA et Nathalie Rosticher GIORDANO, dir. (2009). Étonne-moi*! Serge Diaghilev et les Ballets Russes*, catalogue d'exposition (Nouveau musée national de Monaco, 9 juillet – 27 septembre 2009), Milano, Skira.

BRUNEL, Raoul (1924a). « Théâtre des Champs-Élysées (grande saison d'art de la VIIIe olympiade), "Ballets Russes" Première représentation de *Le Train bleu*, opérette dansée de M. Jean Cocteau, musique de Darius Milhaud, chorégraphie de Mme Nijinska, costumes de Mme Chanel, décor de M. H. Laurens », 24 juin, dossier de presse *Ballets russes*, Bibliothèque nationale de France, fonds Rondel.

BRUNEL, Raoul (1924b). « Théâtre des Champs-Élysées, Première représentation aux Ballets russes. "Le Train bleu" Opérette dansée de M. Jean Cocteau, musique de Darius Milhaud », 24 juin, dossier de presse *Ballets russes*, Bibliothèque nationale de France, fonds Rondel.

BUCKLE, Richard (1979). *Diaghilev,* New York, Atheneum.

CAIZERGUES, Pierre (2003). « *Le Train bleu* : Notice », Michel DÉCAUDIN (dir.), *Jean Cocteau : Théâtre Complet,* Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », p. 1603-1606.

CAPLIN, William E. (1998). *Classical Form : A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*, New York, Oxford University Press.

CATULLE-MENDÈS, Jane (1924). « Le Train bleu, Opérette dansée, argument de M. Jean Cocteau, Musique de M. Darius Milhaud », 25 juin, dossier de presse *Ballets russes*, Bibliothèque nationale de France, fonds Rondel.

CHARPENTIER, Raymond (1924). « Le Train bleu». Opérette dansée de M. Jean Cocteau, musique de Darius Milhaud », *Comoedia*, 24 juin, p. 1.

CLAIR, Jean, dir. (1998). *Picasso 1917-1924*, catalogue édité sous la direction de Jean Clair et assisté de Odile Michel, Paris, Gallimard.

COCTEAU, Jean (1920). « Un spectacle d'avant-garde — Avant 'Le Bœuf sur le toit' de M. Jean Cocteau », *Comœdia*, 21 février.

COCTEAU, Jean (1924). « *Le Train bleu* », Darius MILHAUD, *Le Train bleu, Opérette dansée de Jean Cocteau*, partition de piano, Paris, Heugel.

COCTEAU, Jean (1993). *Le Train bleu*, Informations de Presse, dossier d'œuvres, BnF – Bibliothèque de l'Opéra, p. 19.

COCTEAU, Jean (2003). « *Le Train bleu* », Michel DÉCAUDIN (dir.), *Jean Cocteau : Théâtre Complet,* Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2003, p. 56-61.

COLLAER, Paul (1982). *Darius Milhaud*, éd. revue et aug. accompagnée du catalogue des œuvres et d'une discographie, Paris, Éditions Slatkine.

DE LA HAYE, Amy et Shelley Tobin (1994). *Chanel, The Coutière at Work,* New York, Overlook.

DIVOIRE, Fernand (1924). « La Danse », *La Revue de France*, 1er août, p. 644-646.

DOLIN, Anton (1931). *Divertissement*, Londres, Samson Low, Marston & Co.

DOLIN, Anton (1985). *Last Words : A final Autobiography*, textes réunis et présentés par Kay Hunter, Londres. Century Publishing.

GARAFOLA, Lynn (2009). « L'atelier des Muses : Serge Diaghilev et Monte-Carlo, John, E. BOWLT, Zelfira TREGULOVA et Nathalie Rosticher GIORDANO, (dir.), Étonne-moi*! Serge Diaghilev et les Ballets Russes*, catalogue d'exposition (Nouveau musée national de Monaco, 9 juillet – 27 septembre 2009), Milano, Skira, p. 33-43.

GARAFOLA, Lynn et Nancy Van Normand BAER, dir. (1999). *The Ballets Russes and its World*, New Haven, Yale University Press.

HARBEC, Jacinthe (2005). « La musique dans les ballets et les spectacles de Jean Cocteau », *Jean Cocteau* : *Textes et musique*, sous la direction de David Gullentops et Malou Haine, Sprimont-Belgique, Mardaga, p. 33-60.

JORDAN, Stephanie (2000). *Moving Music: Dialogues with Music in Twentieth-Century Ballet*, London, Dance Books.

KELKEL, Alfred (1992). *La musique de ballet en France de la Belle époque aux années folles*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin.

KOCHNO, Boris (1973). *Diaghilev et les Ballets russes*, Paris, Fayard.

LEVINSON, André (1924). « Le Train bleu». Opérette dansée de M. Jean Cocteau, musique de Darius Milhaud », *Comoedia*, 24 juin, p. 1-2.

LEYMARIE, Jean (1987). *Coco Chanel*, documentation de Catherine Hüschmann, Genève, Skira.

LIFAR, Serge (1954). *Serge Diaghilev, sa vie, son œuvre, sa légende*, Préface par Jean-Louis Vaudoyer, Monaco, Éditions du Rocher.

MALHERBE, Henry (1924). « Le Train bleu, opérette dansée en un acte de M. Jean Cocteau, musique de M. Darius Milhaud », 25 juin, dossier de presse *Ballets russes*, Bibliothèque nationale de France, fonds Rondel.

MILHAUD, Darius (1924a). *Le Train bleu, Opérette dansée de Jean Cocteau*, partition de piano, Paris, Heugel.

MILHAUD, Darius (1924b). *Le Train bleu, Opérette dansée de Jean Cocteau*, partition d'orchestre (location), Paris, Heugel/Alphonce Leduc.

MILHAUD, Darius (p1989). « *Le Train bleu* » *Musiciens français des Ballets russes* (enregistré en 1972), Igor Markevitch, chef, Orchestre national de l'Opéra de Monte-Carlo, 2 disques compacts, Adès, 14.148-2.

MILHAUD, Darius (1998). *Ma vie heureuse*, Bourg-la-Reine, Zurfluh [Paris, Éditions Pierre Belfond, 1987].

MILHAUD, Darius (p2003). « *Le Train Bleu* », *The Concert Hall Recordings* (enregistré en 1968 et 1972), Igor Markevitch, chef, Orchestre national de l'Opéra de Monte-Carlo, 3 disques compacts, Scribendum, SC 014.

MILHAUD, Darius et Madeleine, Hélène et Henri HOPPENOT (2005). *Conversation. Correspondance 1918-1974*, éd. avec postface, établie et annotée par Marie France Mousli, Paris, Gallimard.

NARDIN, Anne (1992). « À propos du Train bleu : la sculpture en scène », dans Henri Laurens, *Rétrospective*, catalogue d'exposition (Musée d'art moderne Villeneuve d'Ascq, Communauté urbaine de Lille, 12 décembre 1992-12 avril 1993), Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, p. 70-83.

NIJINSKA , Bronislava (1981). *Early Memoirs*, traduit et édité sous la direction de Irina Nijinska et Jean Rawlinson, introduction de Anna Kisselgoff, New, York, Holt, Rinehart and Winston.

PICASSO, Pablo (p1994), *Picasso and dance*, Ballet de l'Opéra National de Paris, David Coleman, chef d'orchestre, Orchestre des Concerts Lamoureux, DVD (81 min.; coul. ; 12 cm.), NVC Arts et Warner Music Vision, 4509-98755-2, West Long Beach (N.J.), Kultur.

PISTONE, Danièle (1993). « Musique et société à Paris dans les années vingt », Stanilav TUKSAR, (dir.), *Music, Ideas, and Society*, Croatie, Zabreb.

RIES, Frank William David (1986). *The Dance Theatre of Jean Cocteau*, Ann Arbor, UMI Research Press.

ROLAND-MANUEL (1924). Éclair, 23 juin, dossier de presse *Ballets russes*, Bibliothèque nationale de France, fonds Rondel.

SCHNEIDER, Louis (1924). « Ballets russes – *Le Train bleu*, opérette dansée de M. Jean Cocteau, chorégraphie de la Nijinska, musique de M. Darius Milhaud », 24 juin, dossier de presse *Ballets russes*, Bibliothèque nationale de France, fonds Rondel.

SOKOLOVA, Lydia (1960), *Dancing for Daighilev : The Memoirs of Lydia Sokolova*, dir. Richard Buckle, London, John Murray.

STEEGMULLER, Francis (1973). *Cocteau*, trad. de l'anglais par Marcelle Jossua, Paris, Buchet/Chastel.

Le Train bleu (p1994), extrait (vidéodisque *Picasso and dance*, Ballet de l'Opéra National de Paris, David Coleman, chef d'orchestre, Orchestre des Concerts Lamoureux), Élisabeth Morin, Perlouse, Nicolas Le Riche, Beau-Gosse, http://www.youtube.com/watch?v=7wEFYT6Y39g, consulté le 26 juin 2012.

VOILLEY, Pascale (1998). « Une mode et une mission : écrire le sport dans l'entre-deux-guerres », *Modern & Contemporary France*, vol. 6, nº 3, p. 327-337.

VUILLERMOZ, Émile (1924). « Ballets russes », 30 juin, dossier de presse *Ballets russes*, Bibliothèque nationale de France, fond Rondel.

WALLACH, Janet (1998). *Chanel, her Style and her Life*, New York, Nan A. Talese, p. 62-64

YANG, Sandra Sedman (1997). « The Composer and Dance Collaboration in the Twentieth Century : Darius Milhaud's Ballets, 1918-1958 », Ph.D. Thesis, University of California, Los Angeles.

Francis Poulenc et la danse

Hervé Lacombe
(Université Rennes 2)

Les commentateurs de Francis Poulenc (1899-1963) ont tendance à évoquer ses ballets un par un, au moment où ils interviennent dans la vie du compositeur, puis à en réduire à l'anecdote toute la dimension chorégraphique. Certes, on ne peut guère passer sous silence les noms de Diaghilev, de Nijinska, de Lifar ou de Balanchine, mais, après avoir désigné les prestigieux collaborateurs et fait quelques remarques sur leurs spectacles, on nous renvoie à l'histoire de la danse pour s'en tenir à la seule partition du musicien. Cette attitude est symptomatique d'un manque de considération de la danse dans l'approche musicologique. Or, il y a un projet à considérer dans son ensemble qui unit, ou du moins fait se rencontrer, musique et danse, et par lequel la partition a germé (dimension génétique du projet) ou a pris sens (dimension herméneutique). Par ailleurs, l'intérêt du compositeur pour le monde de la danse dépasse largement ses contributions à l'histoire du ballet. Si l'on traverse l'ensemble du catalogue de Poulenc, on se rend compte immédiatement de l'extraordinaire présence de la danse. En effet, plus qu'un épisode de ses années de jeunesse (on ne retient souvent que la partition des *Biches*, liée à la formidable aventure des Ballets russes), il s'agit d'un axe important et original de sa production, axe peu considéré dans son ensemble et qu'il convient d'aborder comme tel. Pour prendre la mesure complète de la place non pas seulement de la *danse dansée*, mais aussi de la *référence à la danse*, et plus largement encore à *l'imaginaire de la danse*, il convient d'élargir le corpus en parcourant tout le catalogue (voir Schmidt 1995) et d'extrapoler la notion de danse.

On peut caricaturalement parler de *musique pour la danse* et de *musique par la danse*. *Musique pour la danse* : quand le compositeur conçoit une pièce pour qu'elle aboutisse à un ballet ; *musique par la danse* : quand le compositeur écrit une pièce sans visée chorégraphique, mais en passant par les formes et l'imaginaire de la danse, c'est-à-dire en s'inspirant librement de cet univers et, éventuellement, en puisant dans des danses dites de salon ou populaires, un modèle, une idée ou un programme. Comme les musiciens de l'époque baroque ont constitué des suites de danses, comme les classiques se sont saisis du menuet et l'on transposé dans le quatuor à cordes, la sonate ou la symphonie, Poulenc emprunte des modèles compositionnels à ce que nous appellerons des *formes dansées*.

L'objectif de cet article est de faire valoir puis d'examiner la place que la danse occupe dans l'œuvre de Poulenc selon ces perspectives. Plutôt que de développer un seul aspect de la problématique ou du corpus, nous avons choisi de donner un aperçu global de la prégnance de la danse, sous toutes ses formes, dans la musique de ce compositeur. Nous procéderons en allant du général au particulier. Dans un premier temps, il s'agira de cartographier le recours à la danse dans les œuvres non destinées à être chorégraphiées, mais faisant référence, ou pouvant être reliées, au monde de la danse. Dans un deuxième temps, nous nous attacherons aux ballets de Poulenc avant de nous concentrer, dans un troisième temps, sur l'exemple emblématique des *Biches*, première grande partition du compositeur. En s'inscrivant avec cette œuvre dans la « nébuleuse Diaghilev », Poulenc marque sa volonté de participer au nouveau paradigme de la modernité que constitue le ballet dans le Paris des années 1910 et 1920. Dans le même temps, avec ce spectacle, il déploie sa propre poétique fondée sur une relation étroite nouant musique, danse et programme intime. Au fur et à mesure de cet aperçu, nous tenterons d'esquisser le rôle, la fonction et le sens de ce recours à la danse.

La place de la danse dans le catalogue de Poulenc

Dans quelle mesure la danse participe-t-elle de l'imagination créatrice du compositeur ? On peut distinguer deux catégories d'œuvres *a priori* non dansées, mais plus ou moins liées à la danse : 1. Les œuvres non dansées faisant référence explicitement à la danse ; 2. Les œuvres non dansées avec présence non explicite de formes dansées. Le tableau 1 réunit les œuvres non dansées faisant explicitement référence à la danse dans leurs titres ou dans les indications de mouvement. Plusieurs œuvres évoquent par leur titre l'univers de la danse, sans désigner *une* danse particulière :

- « C'est pour aller au bal », mélodie de 1921 ;
- *Ballet*, autre mélodie, de 1925 ;
- *Nocturne n° 2*, sous-titré « bal de jeunes filles » ;
- *Le bal masqué*, cantate profane sur des poèmes de Max Jacob.

Les pièces utilisant une danse stéréotypée (une forme dansée) sont très variées et associées à des pratiques, des esthétiques et des milieux divers : des danses anciennes du XVI^e^ siècle (bransle, pavane), aux danses plus modernes (valse-musette, tango, Boston), en passant par des pièces plus baroquisantes comme la gigue, la sarabande, ou des pages renvoyant au bal du XIX^e^ siècle ou à un espace plus populaire (polka, bourrée, marches, Rustique[1]). Ces danses apparaissent dans tous les genres pratiqués par Poulenc, la musique religieuse exceptée : mélodie, musique pour piano, concerto, opéra, musique de chambre. Ainsi, le 3^e^ mouvement de la *Sonate pour violoncelle et piano* est un Ballabile, pièce définie ordinairement comme un morceau de forme libre et de caractère dansant[2].

La mélodie intitulée « Mazurka » est composée à la mémoire de Chopin. Le 17 juillet 1949, Poulenc écrit à Doda Conrad, à l'origine du recueil comprenant cette pièce, « c'est une mazurka qu'on aurait pu danser au bal du *Grand Meaulnes* » (Poulenc 1994, 661). On comprend par cette simple allusion au roman d'Alain Fournier, dont un bal mystérieux forme la scène centrale, que le modèle de la danse ne se limite pas chez Poulenc à un cadre formel et rythmico-métrique, mais renvoie à un arrière-plan sensible et culturel riche de résonnances affectives et d'images. Ces résonnances et ces images, souvent, réactualisent dans la mythologie personnelle[3] du compositeur, épris de poésie et de peinture, des esthétiques anciennes. Ainsi, la célèbre pièce pour deux pianos de 1951, *L'embarquement pour Cythère*, n'est pas, comme pourrait le laisser penser le titre, une simple évocation des fêtes galantes peintes par Watteau, dans le tableau éponyme, ou dans sa variante intitulée *Pèlerinage pour Cythère*. L'île de Cythère, dans l'Antiquité, abritait un temple dédié à la déesse de l'amour, Aphrodite, et symbolisait les plaisirs amoureux. Or, *L'embarquement pour Cythère* composé par Poulenc est une valse-musette dont le modèle n'est autre que la vie joyeuse des guinguettes et « leurs accordéons sentimentaux et gouailleurs » (Poulenc 1963, 37). La dédicace est claire : « à Henri Lavorelle cette évocation des bords de la Marne chers à mon enfance. » Voilà donc la danse populaire de son enfance. C'est cette musique de bal musette qui constitue le centre de son *folklore personnel*. Ce type de danse lui permet d'opérer un renversement des valeurs esthétiques, ou du moins une traversée de l'écriture savante et de la culture raffinée par les échos stylisés du populaire urbain propre à son temps et à ses souvenirs personnels[4].

Les danses sont particulièrement sollicitées dans la musique de scène ou de film (tableau 2). Ne sont connues que les partitions de *Léocadia*, de *La Duchesse de Langeais* (qui réunit valse, mazurka, menuet, landler), et de *L'invitation au château*, avec valses de divers types tels que Boston, tango, polka, tarentelle. La valse, on le constate, est particulièrement sollicitée et déclinée sous toutes ses formes. Langoureuse, endiablée, musette ou plus sophistiquée, parfois même pied de nez à la tradition quand il s'agit d'honorer Bach (*Valse-improvisation sur le nom de Bach*).

Le tableau 3 (liste non exhaustive) réunit plusieurs œuvres qui, sans nommer de danse, renvoient pourtant au monde de la danse. Dans *Napoli* (achevé en 1925), le 3^e^ mouvement, Caprice italien, a été composé, écrit Poulenc, « dans le genre de la *Bourrée fantasque* » (Poulenc 1994, 264). C'est bien sûr une allusion à la célèbre pièce de Chabrier. Le *Nocturne n° 4* en ut mineur[5] (1934), dédié à Julien Green, cite en exergue une phrase du grand romancier : « Pas une note des valses ou des scottishes ne se perdait dans toute la maison, si bien que le malade eut sa part de la fête et put rêver sur son grabat aux bonnes années de sa jeunesse. » On retrouve dans cette citation l'idée de musique de bal porteuse d'un monde passé dont elle ravive nostalgiquement les couleurs. Après avoir entendu le nocturne, Green écrit à Poulenc : « […] il n'y a que nous pour comprendre aussi bien toute la tristesse des souvenirs qui peuvent se mêler à une valse. Votre nocturne m'a profondément touché[6]. » « L'Anguille », premier des *Quatre poèmes de Guillaume Apollinaire*, est l'évocation de la vie et de la mort de « Jeanne Houhou la très gentille » emportée par un mouvement de valse à un temps, dans un *do* majeur « déglingué » par de fausses notes gouailleuses.

Dans *Babar* (achevé en 1945), deux sections renvoient nettement à la danse, l'une évoquant Babar chez le pâtissier, Très gai et animé (3/8 sonnant comme une valse), l'autre située après le mariage et le couronnement (« tout le monde danse de bon cœur »).

[1] Autres exemples de Rustique : Ernest Bloch (1880-1959), « Danse rustique », in *Dans les montagnes* ; Ernest Chausson, « Danse Rustique », in musique de scène pour *La tempête*, op.18 n°4 ; William Henry Squire, *Danse Rustique* op. 20 n°5.

[2] Meyerbeer a donné ce nom à trois airs de ballet de *Robert le Diable* (1831) et à celui qui ouvre l'acte V des *Huguenots* (1836). Chabrier, que Poulenc admire et connaît par cœur, a composé un *Ballabile* pour piano.

[3] Voir le chapitre « Une poétique de la mémoire » dans Lacombe 2013.

[4] Voir le chapitre « Folklore personnel » dans Lacombe 2013.

[5] Le sous-titre « Bal fantôme » figure sur l'édition moderne du recueil des huit nocturnes (Paris : Heugel & Cie, s.d. Cotage HE 33 336), mais pas sur l'édition ancienne du nocturne n° 4 seul (Paris : Heugel, cop. 1934, cotage H. 30 877).

[6] Julien Green à Francis Poulenc, Paris, 7 mars 1935, lettre inédite, BnF, NLA-37 (394).

Le dernier mouvement du *Concerto pour piano et orchestre* (1949), Rondeau à la française, « mêle, explique Poulenc, le rythme de la matchiche à un negro spiritual issu d'ailleurs d'une vieille chanson des marins de La Fayette » (Poulenc 1954, 133-4). Pour son opéra bouffe, *Les Mamelles de Tirésias*, composé dans l'esprit des grandes revues de music-hall découvertes durant son enfance et son adolescence, mais aussi en se référant à Chabrier et à Offenbach, il ne cesse de puiser dans les modèles dansés (Lacombe 2012) : valse pour l'air de Thérèse (I, chiffre 28) ; Pas espagnol (I, chiffre 32) ; polka des deux amis Presto et Lacouf (I, chiffre 40) ; pavane et gavotte dans l'Entracte ; langoureux boston pour ouvrir la dernière scène de l'acte II (chiffre 63) ; galop endiablé (II, chiffre 70).

Même la très dramatique *Voix humaine* n'échappe pas à la danse. La scène de l'empoisonnement (chiffres 61-63) est écrite sur un rythme de valse lente en *ut* mineur. En la composant, Poulenc craignait qu'elle fît « un peu Piaf » (Poulenc 1994, 887), avant de la décrire comme « un rythme de valse triste genre Sibelius » (Poulenc 1994, 892).

Les œuvres chorégraphiques

Le tableau 4 réunit les ballets pour lesquels Poulenc a écrit tout ou une partie de la musique. Il participe d'abord aux *Mariés de la tour Eiffel* (1921) créés par les Ballets suédois. Il remporte son premier grand succès avec *Les Biches,* composées pour les Ballets russes et créées en 1924, puis écrit une « Pastourelle » pour le projet collectif *L'Éventail de Jeanne* (créé en 1929), imagine l'étonnant concerto chorégraphique *Aubade* (créé en privé, en 1929) et conçoit pour l'Opéra de Paris *Les Animaux modèles* (1942) à partir de fables de La Fontaine. D'autres projets ont été esquissés sans aboutir. Ainsi Jean Anouilh invite Poulenc dans les années 1930 à écrire la musique d'un ballet intitulé *Le loup*. Autour de la fin de 1946, le même écrivain lui propose de participer à un autre ballet. Dans une lettre inédite, Anouilh présente son idée :

> Je fais, avec le meilleur sujet que j'ai eu de ma vie, un ballet pour Roland Petit. Cela s'appelle *Les Demoiselles de la nuit*. C'est l'histoire d'une fille qui est *aussi* une chatte à certaines heures et qui devient femme par amour, ça sera un ballet un peu particulier avec une *histoire* en trois décors. Ce n'est pas de la pantomime rassurez-vous, c'est de la danse, mais le prétexte poétique est un peu plus fourni et précis que d'habitude. Accepterez-vous de l'écrire avec moi. Ça serait une grande joie pour moi. Je pense que nous aurions aussi Bérard qui serait tout à fait chez lui dans ces chats-hommes. Je vous enverrai le détail de ça, mais j'aurais voulu vous la raconter plutôt. […] Le ballet serait pour juin et Petit voudrait le travailler beaucoup[7].

Outre le sujet en soi, l'intérêt de la lettre réside dans la distinction marquée entre pantomime et danse, dans la chronologie des interventions et dans ce que l'on peut appeler la hiérarchie des auteurs. Qui décide, qui conduit le projet dans un travail collectif ? Comment se déroule la collaboration ? Il semble que dans ce cas ce soit l'écrivain, auteur reconnu, qui mène la danse. Dans une autre lettre, Anouilh explique qu'il souhaiterait reprendre plus tard l'idée de l'argument pour en faire une pièce. Le ballet serait la matrice d'un théâtre à venir.

En 1952, le directeur de la maison d'édition Ricordi demande à Poulenc la composition d'un grand ballet. Cette fois, c'est le compositeur qui semble avoir les cartes en main. Il écrit à Darius Milhaud pour lui décrire son intention en mettant tout d'abord en avant la qualité de l'exécution musicale : « J'ai accepté avec joie. Songe, un ballet avec 10 répétitions d'orchestre et Monsieur Sabata cela nous changera des ballets Marigny, Cuevas et autres. » (Poulenc 1994, 773). Puis il donne son sujet : « Je vais faire un ballet sur la vie d'une sainte martyre. Je ne sais encore laquelle, peut-être sainte Ursule. Le martyre frappant souvent les saintes en costumes civils il n'y aura donc pas de carmélites sur les pointes[8]. En plus ce sujet me conviendra […] et changera un peu de la mythologie. » Cette idée étonnante d'une sainte Ursule héroïne de ballet pose la question de l'argument. Qu'est-ce qu'un bon sujet de ballet ? Peut-on tout représenter ? Tout personnage peut-il danser sur scène ? Dans quel domaine doit-on puiser thèmes et personnages (mythologie, histoire ancienne, contes, faits divers, etc.) ? Y a-t-il une convenance du sujet dansé ?

Dans sa pratique du ballet, Poulenc montre une volonté de changement. Les sujets qu'il aborde sont associés à la modernité iconoclaste de la poésie coctalienne pour *Les Mariés de la tour Eiffel*, à la mythologie dans *Aubade*, qui traite de la solitude de Diane, à la jeunesse contemporaine et à l'érotisme dans *Les Biches*, au classicisme et à un jeu de miroirs entre hommes et bêtes dans *Les Animaux modèles*. Pour ses trois véritables ballets, il a tenu à être l'auteur de l'argument, ce qui lui permet une unité et une adéquation profonde entre propos littéraire et expression musicale. Chaque fois, il essaie un nouveau dispositif : pour *Les Biches*, un ballet d'atmosphère s'affranchissant de l'argument, utilisant des voix chantées (dans la mouvance de Stravinsky) ; pour *Aubade*, l'association du concerto et du ballet, et l'exploitation d'un argument sans hommes (un ballet de femmes donc) dans lequel la danseuse étoile (Diane) répond au soliste musicien (le piano) ; pour *Les Animaux modèles*, une succession de fables où les personnages sont des humains avec des attributs d'animaux.

[7] J. Anouilh à Francis Poulenc, [hiver 1946-47], lettre inédite, BnF, NLA-37 (004).
[8] L'opéra *Dialogues des Carmélites* ne sera commandé qu'en mars 1953 et créé en janvier 1957 à la Scala.

Serge Lifar décrit ce dernier ballet comme « une véritable "paysannerie" du XVII^e siècle, les ébats d'une bande de villageois servant de cadre à une succession de petits drames joués par des animaux vêtus de costumes d'époque et caractérisés seulement au moyen de quelques accessoires. » (Lifar 1942) Poulenc ne cherche pas à montrer des animaux, mais des types humains auxquels certains animaux sont associés. À partir de cette donnée, Lifar conçoit non pas un ballet d'action, mais un divertissement constitué d'une suite de petits ballets. Techniquement, explique-t-il, sa chorégraphie « repose sur des bases rigoureusement académiques ». Il précise :

> […] son vocabulaire est essentiellement constitué par la quatrième position des jambes, la cinquième des bras, la petite batterie et la batterie "terre à terre". Les poses des personnages sont en général très larges, très majestueuses, très "Louis XIV". D'autre part, pour caractériser les différents animaux, j'ai employé un procédé voisin de celui qui a servi à caractériser chorégraphiquement les biches dans *Le Chevalier et la demoiselle*, par la seule position des mains des danseuses. Chaque animal, en plus de son accessoire vestimentaire, a une sorte d'accessoire chorégraphique, toujours le même, qui sert à définir son espèce.

En termes plus musicaux, on pourrait dire que Lifar met en place un réseau de leitmotive gestuels.

Si Poulenc conserve l'argument, même dans le cas limite des *Biches*, c'est que, précisément, il constitue l'un des éléments qui, dans le ballet, le stimulent. Le genre symphonique lui échappe. L'argument lui apporte un programme qui dynamise son imagination musicale.

Le cas des *Biches*

L'une des originalités des *Biches* est l'absence d'argument au sens convenu du terme. Ce n'est cependant pas un ballet abstrait, c'est-à-dire sans références et sans significations autres que le déploiement de figures chorégraphiques. Il n'y a pas de fable structurée, avec une action et un sens clair, ni de véritables personnages, mais plutôt des types humains conduits par des pulsions et liés par des rapports de désir et de plaisir. Allusions et ambiguïtés règnent. C'est Diaghilev qui a suggéré à Poulenc d'écrire un ballet d'atmosphère, « une sorte de *Sylphides* modernes ». « J'eus l'idée, commente Poulenc, de ces "fêtes galantes 1923" où l'on pouvait, comme dans certains tableaux de Watteau, ne rien voir ou imaginer le pire. » (Poulenc 1954, 52). Poulenc résume en quelques mots son ébauche d'argument :

> Une vingtaine de femmes ravissantes et coquettes, trois solides beaux gars en costume de rameurs, réunis, par une chaude journée de juillet, dans un énorme salon blanc ayant comme seul meuble un immense canapé bleu-Laurencin, j'estimais que cela suffisait à créer l'atmosphère érotique que je souhaitais : l'atmosphère de mes vingt ans. (Poulenc 1954, 52)

La scène chorégraphique se dévoile comme espace ludique et allusif dégagé des contingences narratives. La danse se réalise et s'exhibe comme *jeux*, jeux épurés des complications psychologiques, dont on peut analyser les diverses dimensions. Jeu du corps, bien sûr, puis jeu avec les conventions chorégraphiques, fort bien évoqué par le grand critique musical Louis Laloy :

> La danse, adhérente à cette musique comme un vêtement ajusté, procède aussi des plus claires figures du style classique, pirouettes, entrechats, passages sur les pointes, pas de deux, tours et arabesques, mais par de presque imperceptibles torsions du corps, une légère dissymétrie des bras, une main ramenée à la taille, effleurant la gorge, ou drôlement et presque militairement levée à la hauteur des lèvres, cette grâce parfaite, mais trop parfaite et un peu abstraite sans ces détails, est accusée, variée, renouvelée, devient un jeu inspiré d'allégresse et de coquetterie. (Laloy 1924)

On saisit mieux le mot de Cocteau : « Poulenc déniaise la grâce » (Cocteau 1924).

Jeu des attirances entre les êtres et de leurs éloignements, aussi, et jeu des rapports sexués et des genres masculin et féminin. Poulenc indique par exemple que « la danse des deux femmes en gris, simple pas de deux féminins, est devenue une danse très secrètement proustienne (Albertine et une amie à Balbec). » (Poulenc 1954, 54) L'androgyne a sa place dans cette variation des combinaisons amoureuses. Henry Malherbe commente ainsi l'arrivée de Nemthchinova : « Une jeune femme si maigre et si droite qu'on la prendrait pour un adolescent s'est dépouillée hardiment de ses jupes. Sa grâce ambiguë a tout de suite séduit l'athlète le plus plaisant et le plus racé. » (Malherbe 1924)

Le jeu de mots sur « biches », qui renvoie à « ce qu'on appelait, autrefois, "cocottes" et que l'on dénomme, aujourd'hui, "poules" » (Corneau 1924). La biche est aussi la femme enfant, la douceur, évoquée dans le rideau peint par Marie Laurencin. Le critique Gérard d'Houville y a vu « des jeunes femmes mi-humaines mi-animales [qui] se groupent tendrement dans des tons de rêves avec des biches qui ont des airs un peu fées… » (Houville 1924).

Le jeu de la danse se combinant à la comédie. Cocteau relève que le détail et l'attitude empruntés au jeu théâtral comptent presque autant que le mouvement chorégraphique de la danse exécutée par Nijinska :

> Madame Nijinska réussit un tour de force : elle échappe à la danse et à ses juges. Avec elle c'est le théâtre qui entre et sa danse si facile, si ébauchée, si nonchalante, elle ne peut l'apprendre à personne. Car ici un coup d'œil, les dents qui mordent la lèvre inférieure, un geste de l'épaule ou du coude ont l'importance d'un entrechat 5 et du fameux saut de son frère (Cocteau 1924).

Enfin, le jeu quasiment enfantin de l'être qui découvre l'espace, l'explore, l'envahit, s'y révèle, jeu où l'on s'em-

pare du moindre objet pour l'incorporer à sa fantaisie et en faire un outil de création. C'est ce que retient un critique lors de la première parisienne : « dans cette chambre où jouent à danser, se faire des niches et se poursuivre, douze exquises ballerines, […] qu'y aura-t-il ? » (Houville 1924) Il cite une grande fenêtre, un balcon aux barreaux noirs, des rideaux légers, un canapé et des rubans.

Si la perspective d'une représentation dansée peut inspirer le compositeur, inversement, l'argument ou le décor peuvent solliciter l'imagination du chorégraphe. En décembre 1923, Poulenc décrit à Diaghilev l'avancée de la chorégraphie :

> Vous ne pouvez imaginer ce que vous avez manqué depuis deux jours. La danse de Nemtchinova terminée, et quelle merveille, on s'est mis au jeu. Je dois dire que comme folie cela dépasse tout ce qu'on peut imaginer. Nijinska est vraiment *géniale*. Écoutez bien : estimant que le canapé est une "étoile" au même titre qu'elle, elle le fait danser pendant tout le jeu!!! (Poulenc 1994, 218)

L'objet du décor devient donc sujet de danse et sujet dansant. D'une certaine manière, il invite à reformuler les conditions et les formes de la danse. Poulenc décrit le résultat :

> Dans un mouvement Presto, les danseuses s'asseyent, sautent en l'air, retombent sur le capiton, se roulent sur le dos, cependant que les deux messieurs enjambent le dossier, ensuite on tire le malheureux canapé […] dans tous les sens. Quand dans le milieu la musique se calme, l'Étoile et Wilzak se pelotent sur scène. Les Biches alors se servant du canapé (qui est dos au public) comme d'un observatoire passent la tête au-dessus du dossier puis se cachent – et quand le jeu reprend […] les deux hommes retournent vivement le canapé et on voit couchées deux dames dans une position que je qualifierai de tête à queue en pensant à Barbette [trapéziste travesti]. (Poulenc 1994, 218-9)

Les Biches sont le ballet du désir décliné dans tous les genres : androgyne, travesti, homosexuel, hétérosexuel. Comme chez Proust, le désir se noue au regard et prend aussi la forme du voyeurisme (sans la médiation de la jalousie chez Poulenc). La danse est bien manifestation du désir sous toutes ses formes et mouvement vers le plaisir. Elle est la vie dépouillée des lourdeurs de l'histoire. On ne pense pas, ici, on agit. On ne s'aime pas, on se désire. Poulenc était clair : « Dans *Les Biches,* il n'est pas question d'amour, mais de plaisir. C'est pourquoi l'Adagietto doit se jouer sans pathos romantique. Dans ce ballet, on ne s'aime pas pour la vie, on couche ! » (Poulenc 1954, 53)

Cette libération du jeu et de l'érotisme, rendue possible par un argument qui n'en est pas un, a trouvé sa force grâce au travail d'équipe. On peut imaginer, et on a imaginé, le ballet comme genre où les arts se côtoient, se heurtent même, et découvrent en quelque sorte les uns aux autres leur autonomie et leur puissance esthétique, radicale et intranscriptible. Avec *Les Biches*, nous sommes dans le cas absolument inverse où danse, décors et musique se répondent, s'unissent et s'aiguisent selon une direction commune. Diaghilev tenait à ce que Poulenc supervisât le travail de Nijinska. « Il veut, écrit le jeune compositeur à son professeur Charles Koechlin, que je parte […] pour Monte-Carlo afin de surveiller la chorégraphie » (Poulenc 1994, 212). Dans ses *Entretiens* avec Claude Rostand, il ajoute que le ballet n'ayant pas de sujet, ils ont établi ensemble le schéma chorégraphique, répartissant pas de deux, pas de trois, etc. Ce fut pour Poulenc un émerveillement de découvrir la compréhension instinctive de Nijinska (Poulenc 1994, 213). Quelques phrases de sa correspondance témoignent de sa manière de faire au moment de la composition. Il pense sa musique en termes de dynamiques et de caractères allant au-devant de la danse. Il décrit à Milhaud la *chanson dansée* comme quelque chose « à la fois bondissant, farouche et charmant » (Poulenc 1994, 198). Dans une lettre de 1922, il dévoile davantage son travail et la relation qu'il établit parfois entre la formule musicale et le dispositif chorégraphique : « J'en suis au début du Jeu […]. Aux premières mesures les chanteurs comptent […]. Ensuite les danseurs se rangent en deux camps et le jeu commence. » (Poulenc 1994, 178) Composant le Rag-mazurka, il demande à Diaghilev d'indiquer à Nijinska qu'elle doit « penser à des mouvements frénétiques à trois temps » (Poulenc 1994, 178). Dans la même lettre, on découvre le problème de la danse dans la danse. Alors qu'il peine à trouver le solo de l'étoile, Poulenc se rend compte qu'il doit lutter contre les modèles dansés qui s'imposent à son esprit. Il conclut : « J'espère […] avoir évité la valse 1830, la valse 1870, l'Adagio italien, la "fausses notes valse", Casella et la valse triste (*Parade*). » (Poulenc 1994, 178) Puis il se félicite d'avoir trouvé un 2/4 très souple, une danse, dit-il, « très dansante ». Qu'est-ce qu'une musique faite pour la danse ? La réponse dépend bien sûr des périodes et de la conception même de la chorégraphie. Le Rag-mazurka déroule 10 pages de rythmes bien marqués qui, pour André Cœuroy, représentent la « véritable musique de danse qui dicte impérieusement aux danseurs tous les pas et toutes leurs attitudes. » (Cœuroy 1924) On comprend que ce caractère dansant pourra être perçu comme obstacle au chorégraphe désireux d'autonomiser son art. Alors que la conception au XIX^e^ siècle d'une musique porteuse de la danse impliquait une partition schématisée, s'ingéniant à suivre un canevas de pas et de figures, l'émergence au cours du XX^e^ siècle d'une danse se libérant du vocabulaire classique et privilégiant l'invention va permettre au compositeur de s'affranchir des formules d'une « musique dansante ». Dans certains cas, Poulenc va inscrire « la danse dans la danse » afin de préciser un caractère, d'identifier un personnage. C'est particulièrement frappant dans *Les Animaux modèles*, où, par exemple, le Lion amoureux danse sur une java, intrusion du populaire dans le temple de l'art académique.

Pour revenir aux *Biches*, la concordance des arts de Poulenc, de Laurencin et de Nijinska offre la possibilité de réaliser une œuvre qui évite le fade et le terne tout en révélant la demi-teinte et le joli comme des catégories esthétiques riches autant que séduisantes. La musique de Poulenc, tour à tour douce et grinçante, nostalgique ou directe, les pastels de Laurencin, ses femmes mi-animales, mi-humaines, ses formes suggestives, les pas et les mouvements de Nijinska, reprenant et déviant la technique classique, ouvrent l'espace de l'entre-deux, qui n'est plus faiblesse d'expression, mais lieu du subtile, du piquant, de l'effleurement, des hésitations et des ambiguïtés, mot clé de la psychologie et du style poulencquiens.

La réussite des *Biches* (ce fut un grand succès public et critique) tient à cet équilibre rare et à la rencontre des différentes expressions artistiques. Le jeu sur l'argument pose la question du programme et de sa transcription, ou représentation, par les différents arts concourant au spectacle. Plusieurs dimensions s'entrecroisent et permutent. La musique suit l'argument, mais, dans le même temps et sur un autre plan, s'inscrit dans des formes dansées, ou répond à des critères de « dansabilité ». La danse suit la musique et participe de la représentation de l'argument par ses moyens propres. Dans le cas de Poulenc, et sans doute de nombreux compositeurs, il importe aussi de se demander de quel programme plus ou moins secret, conscient ou inconscient, la danse est l'expression dans son œuvre. Poulenc, souvent, composait en ayant à l'esprit une sorte d'argument intime.

***

Pour une esthétique de type néoclassique telle que la pratique le compositeur (qui se situe dans la filiation du Stravinski de *Pulcinella* et de *Mavra*), les formes dansées et les danses stylisées qui jalonnent sa production offrent schéma formel, dynamique, profil thématique, régularité, symétrie, figures métrico rythmiques. Certains titres et sous-titres des pièces instrumentales, la traversée des ballets, révèlent un imaginaire dans lequel les danses sont fortement porteuses de significations et d'affects liés à leurs origines et à leurs relations à l'histoire du compositeur. La danse constituée en folklore personnel lui permet d'approfondir sa recherche d'une rencontre entre les diverses couches socio-musicales. Chanson, dancing, music-hall résonnent dans l'art savant de la musique de chambre, du récital pianistique ou de l'opéra. Les formes dansées qui renvoient au bal, au rapprochement des corps, aux pratiques sociales dites inférieures, au divertissement, à la gouaille des banlieues, à l'esprit de provocation, à l'encanaillement du bourgeois, au plaisir immédiat ou du moins dégagé des usages et des savoir-vivre constituent la matière première du style musical associé à l'un des visages du compositeur qui se reconnaissait, selon la célèbre formule de Claude Rostand, à la fois comme moine et voyou. Les ballets lui offrent le cadre où, porté par un argument de son cru, libéré par l'expression des corps silencieux, il peut déployer les questions plus intimes du désir.

ANNEXES

Tableau 1. Références explicites à la danse dans les œuvres instrumentales de Poulenc

- Valse (1919), dans *Album des Six* (recueil collectif)
- « C'est pour aller au bal », mélodie, dans *Quatre poèmes de Max Jacob* (1921)
- « Ballet », mélodie, dans *Poèmes de Ronsard* (achevé en 1925)
- Gigue, 4e mvt d'un projet de *Sonate pour violon et piano* (1925 ?)
- *Concert champêtre* (achevé en 1928) – 2. Andante (mvt de sicilienne)
- *Valse* pour piano, esquisse (1929)
- *Le bal masqué*, cantate profane (1932)
- *Valse-improvisation sur le nom de Bach* (1932), dans *Hommage à J. S. Bach* (recueil collectif)
- *Nocturnes n° 2* en *la* majeur – « Bal de jeunes filles » (1933)
- *Villageoises* (1933) – 1. Valse tyrolienne (Gai), 2. Staccato (Pas vite), 3. Rustique (Vif et gai), 4. Polka (Sans hâte), 5. Petite ronde (Assez animé – très rythmé), 6. Coda (Tempo 1°)
- *Feuillets d'album*, piano (1933) – 1. Ariette (Décidé), 2. Rêve (Allegretto), 3. Gigue (Prestissimo)
- *Villanelle* pour flûte à bec et piano (1934)
- *Suite française d'après Claude Gervaise (XVIe siècle)*, version pour piano (1935) – 1. Bransle de Bourgogne, 2. Pavane, 3. Petite marche militaire, 4. Complainte, 5. Bransle de Champagne, 6. Sicilienne, 7. Carillon
- *Bourrée au Pavillon d'Auvergne* (1937), dans *À l'exposition* (recueil collectif)
- *Deux marches et un intermède* pour orchestre de chambre (1937)
- *Française d'après Claude Gervaise* (1939)
- *Sonate pour violoncelle et piano* – 3. Ballabile
- *Mazurka*, mélodie sur un poème de Louise de Vilmorin (1949), dans *Mouvements du cœur, hommage à la mémoire de Frédéric Chopin* (recueil collectif)
- *L'Embarquement pour Cythère*, valse-musette pour deux pianos (1951)
- *Matelote provençale*, pièce orchestrale (1952), dans *La Guirlande de Campra* (recueil collectif)
- *Sarabande*, pour guitare (1960)

Tableau 2. Références explicites à la danse dans les musiques de scène et de film de Poulenc

Léocadia, musique de scène pour la pièce de Jean Anouilh (1940)

acte I
- Ouverture

acte II
- Ouverture
- Très calme

acte III
- Valse des chemins de l'amour

acte IV
- Ouverture : valse
- Très calme

acte V
- Ouverture
- Andantino – Langoureux
- Final

La Duchesse de Langeais, musique pour le film de Jacques de Baroncelli, scénario de J. Gireaudoux (1942)

N° 1. Générique
N° 2. Valse brillante
N° 2bis. [2de valse]
N° 2ter. Mazurka
N° 3. Antoinette au miroir
N° 4. Parade
N° 5. Parodie ridicule du n° 4 [titre sans musique]
N° 6. Menuet du quatuor
N° 7. Andante du quatuor
N° 8bis [sic]. Promenade du Palais Royal
N° 9. Fleuve du Tage, musique de B. Pollet, harmonisation de Francis Poulenc (chant)
N° 10. Orgue de barbarie
N° 13 [sic]. La duchesse rêve
N° 14 Fin de valse
N° 15 Valse feuillère
N° 16 Landler
N° 17 [sans titre]
N° 18 2e Pluie
N° 19 Carnaval
N° 20 Album
N° 21 Magnificat
N° 22 Modulation orchestre
N°23 La Duchesse à l'orgue
N° 24 Mort de la duchesse
N° 24bis [sans titre]

L'invitation au château, musique de scène pour la pièce de Jean Anouilh (1947)

acte I

acte II
- Valse brillante
- Mouvement de valse-hésitation
- Valse des petites taupes

acte III

- Valse brillante
- Tempo di Boston
- Tango
- Mouvement de valse-hésitation
- Moderato
- Appassionato
- Très vite et très canaille
- Tempo di tarantella
- Polka finale
- Presto
- Follement vite et gai

Tableau 3. Exemple de formes dansées non explicites dans les œuvres non destinées à la danse de Francis Poulenc

- *Napoli* (achevé en 1925) – 3. Caprice italien
- *Quatre poèmes de Guillaume Apollinaire* (1931) – 1. L'Anguille
- *Nocturne n° 4* en ut mineur (1934)
- *Voyage à Paris* [valse chantée], dans *Banalités*, mélodies sur des poèmes de G. Apollinaire (1940)
- *Histoire de Babar le petit éléphant* (achevé en 1945)
- *Concerto pour piano et orchestre* (1949) – 1. Allegretto, 2. Andante, 3. Rondeau à la française
- *Les Mamelles de Tirésias*, opéra bouffe en 2 actes, d'après la pièce d'Apollinaire (créé à l'Opéra-Comique, le 3 juin 1947)
- *La Voix humaine*, tragédie lyrique en un acte, d'après la pièce de Cocteau (créée à l'Opéra-Comique, le 6 février 1959)

Tableau 4. Francis Poulenc et le ballet

- *Les Mariés de la tour Eiffel*
  Spectacle de J. Cocteau, musiques de G. Auric, D. Milhaud, Francis Poulenc, G. Tailleferre, A. Honegger.
  Création : Paris, Ballets suédois, théâtre des Champs-Élysées, 18 juin 1921, chorégraphie de Cocteau et J. Borlin, décors de Irène Lagut, costumes et masques de Jean Hugo.
  Contribution de Poulenc : n° 3 Discours du général (Polka pour deux cornets à pistons) et n° 4 La baigneuse de Trouville (carte postale en couleur)

- *Les Biches*, ballet avec chant en un acte
  Création : Monte-Carlo, Ballets russes, 6 janv. 1924, chorégraphie de Nijinska, décors et costumes de M. Laurencin (reprise à Paris, théâtre des Champs-Élysées, 26 mai 1924).

- *L'Éventail de Jeanne*, ballet en un acte
  Musiques de M. Ravel, P.-O. Ferroud, J. Ibert, Roland-Manuel, M. Delannoy, A. Roussel, D. Milhaud, Francis Poulenc, G. Auric, Fl. Schmitt.
  Création privée : Paris, chez René et Jeanne Dubost, chorégraphie de Yvonne Franck et Alice Bourgat, décors de Pierre Legrain et René Moulaert, costumes de M. Laurencin.
  Création publique : Paris, Opéra, 4 mars 1929, décors de Pierre Legrain et René Moulaert.
  Contribution de Poulenc : n° 8 Pastourelle

- *Aubade*, concerto chorégraphique pour piano et 18 instruments
  Création privée : Paris, chez le Vicomte de Noailles, 19 juin 1929, chorégraphie de Nijinska, décors et costumes de Jean-Michel Frank.
  Création publique : Paris, Théâtre des Champs-Élysées, 21 janv. 1930, chorégraphie de Balanchine, décors et costumes d'Angèles Ortiz.

- *Les Animaux modèles*, ballet en un acte d'après les fables de La Fontaine
  Création : Paris, Opéra, 8 août 1942, chorégraphie de Serge Lifar, décors et costumes de Maurice Brianchon.

RÉFÉRENCES

COCTEAU, Jean (1924). « Deux ballets actuels », *La Revue de Paris*, 15 juin.

CŒUROY, André (1924). « Jeune musique française : *Salade*, *Les Biches, Les Fâcheux* », *La Revue universelle*, 1er août.

CORNEAU, André 1924. [compte rendu], *Journal de Monaco*, 15 janvier.

HOUVILLE, Gérard d' [1924]. « Mes spectacles », coupure de presse, s.n., s.d., in Dossier de presse réalisé par Francis Poulenc, BnF, Vm DOS 10 (3).

LACOMBE, Hervé (2012). « *Les Mamelles de Tirésias* de Francis Poulenc », in Laurence Campa (dir.), *Apollinaire en archipel. Dialogues et regards croisés. Revue des Sciences Humaines*, à paraître.

LACOMBE, Hervé (2013). *Francis Poulenc*, Paris, Fayard, à paraître.

LALOY, Louis (1924). « Les premières », *Le Figaro*, 10 janvier.

LIFAR, Serge (1942). « *Les Animaux modèles* », *Comœdia*, 15 août.

MALHERBE, Henry (1924). « Chronique musicale », *Le Temps,* 11 juin.

POULENC, Francis (1954). *Entretiens avec Claude Rostand*, Paris, R. Julliard.

POULENC, Francis (1963). *Moi et mes amis. Confidences recueillies par Stéphane Audel*, Paris, Genève, La Palatine.

POULENC, Francis (1994). *Correspondance 1910-1963*, Myriam Chimènes éd., Paris, Fayard.

SCHMIDT, Carl B. (1995, réédition 2002). *The music of Francis Poulenc (1899-1963). A catalogue*, Oxford, Clarendon Press.

Discours sur la danse dans *La Revue musicale* : Autour de Serge Lifar

Marie-Noëlle Lavoie
(Université de Montréal)

Dans la France de l'entre-deux-guerres, la scène chorégraphique parisienne est le lieu de profondes mutations. De fait, après avoir ébloui le public parisien et régné sur la Capitale pendant les années 1910, les Ballets russes de Serge Diaghilev (1872-1929) s'essoufflent. De nouvelles troupes, notamment celles des Ballets suédois, rivalisent d'audace et bousculent les rapports entre danse et musique. La mort de Diaghilev en 1929 et la dissolution de sa troupe viennent modifier le paysage chorégraphique ; les années 1930 voient l'ascension de Serge Lifar (1905-1986), jeune danseur d'origine ukrainienne issu des Ballets russes, prendre la tête de l'Opéra de Paris et conquérir la critique ainsi que le public parisien.

En 1939, dix ans après la mort de Diaghilev, Lifar signait dans *La Revue musicale* un article provocateur intitulé « Igor Stravinsky : législateur de ballet » dans lequel il concluait :

> M. Stravinsky a commis une erreur fatale en devenant un compositeur de ballets. […] Cette erreur de M. Stravinsky a eu des conséquences désastreuses pour le ballet au XX^e^ siècle : d'autres musiciens, totalement étrangers à la danse, ont suivi l'exemple de Stravinsky et nous ont obligés à faire danser des partitions indansables. Le ballet contemporain s'est ainsi retrouvé dans une impasse dont les choréauteurs que nous sommes cherchent ardemment l'issue (Lifar 1939, 40).

En attaquant de front le musicien associé aux ballets phares du début du XX^e^ siècle et en rejetant le rôle hégémonique des compositeurs, qui avait prévalu au sein des Ballets russes, Lifar transportait un sujet brûlant de l'actualité chorégraphique des années 1930 dans les pages du plus important périodique musical francophone de l'époque. Fondée et dirigée en 1920 par le musicologue Henry Prunières (1886-1942), *La Revue musicale*, mensuel publié neuf fois l'an jusqu'en 1940, avait pour mission de soutenir et de faire mieux comprendre les profondes transformations qui s'opéraient dans le milieu musical au lendemain de la Première Guerre mondiale, dans une perspective pluridisciplinaire et internationale, d'où son sous-titre « revue internationale d'art musical ancien et moderne[1] ». Loin de réserver son sommaire uniquement à la musique, *La Revue musicale* faisait la part belle aux disciplines artistiques en relation avec l'art des sons tels la littérature, la peinture, le théâtre et tout particulièrement la danse. Dans la foulée de l'arrivée de Lifar à l'Opéra de Paris en 1929 et de la publication en 1935 de son *Manifeste du chorégraphe*, où il proclame l'autonomie de la danse à l'égard des autres arts, *La Revue musicale* suivra avec attention sa démarche artistique.

Cet article examine le discours sur la danse au sein de *La Revue musicale* et plus particulièrement le débat que suscite la démarche de Lifar. En première partie, nous présenterons un aperçu de la place prépondérante occupée par la danse au sein de ce périodique influent. Ces prémisses mèneront à scruter en deuxième partie l'accueil réservé aux créations de Lifar pour mieux situer les idées débattues autour des rapports entre musique et danse, ce qui constituera le point d'arrivée de la troisième partie.

Au-delà d'une critique éclairée

La présence marquée de la danse au sein de *La Revue musicale* s'explique d'abord par la place de premier plan qu'occupe le ballet sur la scène artistique parisienne de l'entre-deux-guerres et tout particulièrement dans le domaine de la création musicale. L'avènement des Ballets russes à Paris en 1909 transforme le paysage artistique et insuffle une vitalité incomparable à l'art chorégraphique, jusqu'alors « relégué au rang de divertissement pour vieil abonné » (Kelkel 1992, 2). Grâce à Diaghilev, le ballet devient un espace de création recherché par les compositeurs ; on sait le rôle que l'imprésario a joué dans la commande et la création de partitions majeures du premier XX^e^ siècle telles que *Jeux* (1913) de Debussy,

[1] Pour des informations supplémentaires sur la fondation de la revue, son contenu et ses modalités de diffusion, on consultera Michel Duchesneau et Marie-Noëlle Lavoie (dir.), *La Revue musicale, 1920-1940*, [Introduction, catalogue et index], Baltimore, RIPM, à paraître; Michel Duchesneau, « *La Revue musicale* (1920-1940) and the Founding of a Modern Music », *Music's Intellectual History: Founders, Followers and Fads*, edited by Zdravko Blažeković and Barbara Dobbs Mackenzie, New York, RILM (RILM Perspectives), 2009, p. 743-750; et Danick Trottier, « Towards a Topology of Aesthetic Discussion Contained in *La Revue musicale* of the 1920s », *Music's Intellectual History: Founders, Followers and Fads*, edited by Zdravko Blažeković and Barbara Dobbs Mackenzie, New York, RILM (RILM Perspectives), 2009, p. 751-759.

Daphnis et Chloé (1912) de Ravel, *Parade* (1917) de Satie, *Le Sacre du printemps* (1911-1913) et *Pulcinella* (1919-1920) de Stravinsky ou encore *Chout* (1915-1919), *Le Pas d'Acier* (1925-1926) et *Le Fils prodigue* (1929) de Prokofiev, pour ne nommer que ces œuvres. À la suite de la Première Guerre, dans la foulée du succès des Russes, diverses compagnies se forment : les Ballets suédois de Rolf de Maré en 1920, puis les troupes financées par Ida Rubinstein et le comte Étienne de Beaumont en 1924. Paris est alors le centre incontesté de l'activité chorégraphique européenne. Le critique Émile Vuillermoz note d'ailleurs, non sans ironie :

> Nous sommes au siècle de la danse. Chaque jour voit naître une variété nouvelle de ménades et de corybantes. Il y a des danses psychologiques, philosophiques, métaphysiques, métachoriques, idéographiques, ésotériques, conceptualistes, mystiques, criticistes, idéalistes, déterministes et gymnopédistes […] (Vuillermoz 1921, 258).

Dans les pages de *La Revue musicale*, le contenu relatif à la danse comprend naturellement une couverture critique éclairée des ballets et spectacles chorégraphiques présentés dans la Capitale[2]. De 1920 à 1930, on peut lire des comptes rendus principalement sous la plume du directeur Henry Prunières, d'Émile Vuillermoz et de Boris de Schloezer, deux collaborateurs réguliers de *La Revue*, secondés par André Cœuroy, rédacteur en chef, et par le journaliste Valentin Parnac[3]. Soulignons qu'à partir des années 1930, la *Revue* ajoute une chronique spécialement dédiée à la danse. Paraît également, mais de façon sporadique, une rubrique intitulée « Questions chorégraphiques », laissant la parole aux danseurs sur des questions techniques. Ces deux nouvelles rubriques ne sont sans doute pas étrangères au renouveau que connaît à cette époque le répertoire du ballet de l'Opéra de Paris. L'équipe de rédaction qui y est affectée compte toujours Prunières et Parnac, auxquels s'ajoutent René Baron, Marie Levinson, Julie Sazonova et Alexandrine Troussevitch.

Perspective historique et enjeux contemporains

La revue de Prunières se distingue des autres périodiques musicaux sur un autre plan : on y trouve un nombre appréciable d'articles de fond relatifs à la danse. Ceux-ci adoptent un point de vue historique à travers des biographies de danseurs ou de chorégraphes anciens (Salvatore Vigano[4], Auguste Bournonville[5], Clotilde Mafleurai[6]) ou plus contemporains (Anna Pavlova[7] et Isadora Duncan[8]), des textes consacrés aux liens entre un compositeur ou un écrivain et le ballet (Lully[9], Beethoven[10], Wagner[11], Ravel[12], Stravinsky[13] ; Molière, Gautier[14], Mallarmé[15]), des articles portant sur un genre ou une période définie[16], avec une prédominance pour les sujets qui font revivre la tradition chorégraphique française des XVII[e] et XVIII[e] siècles. Cette orientation historique s'explique par la nature même de la revue et la personnalité de son directeur, musicologue de formation[17].

Toutefois, *La Revue musicale* n'est pas que tournée vers le passé, tant s'en faut : les articles de fond proposent également une réflexion sur les problèmes théoriques et esthétiques posés par la danse (notamment l'épineuse question de la notation[18]). Quelques textes témoignent entre autres de la

---

[2] Pour une analyse détaillée du contenu relatif à la danse dans *La Revue musicale*, voir Marie-Noëlle Lavoie, « Dance in Henry Prunières's *La Revue Musicale* : Between the Early and the Modern », *Music's Intellectual History : Founders, Followers, & Fads*, edited by Zdravko Blažeković and Barbara Dobbs Mackenzie, New York, RILM (RILM Perspectives), 2009, p. 761-772.

[3] Valentin Parnac (1891-1951). Poète, traducteur, historien, musicien et chorégraphe russe, fondateur du jazz russe et soviétique, directeur musical et chorégraphe pour le théâtre de Vsevolod Meyerhold. Auteur d'une *Introduction à la danse* (1925) et d'une *Histoire de la danse* (1932).

[4] Henry Prunières, « Salvatore Vigano », *La Revue musicale*, numéro spécial « Le ballet au XIX[e] siècle », vol. 3, n[o] 2, décembre 1921, pp. 71-94.

[5] F. Prior, « Un grand maître du ballet au XIXe siècle: Auguste Bournonville », *La Revue musicale*, vol. 18, n[o] 179, décembre 1937, p. 401-410

[6] Voir aussi Georges Favre, « La danseuse Clotilde Mafleurai, première femme d'Adrien Boieldieu », *La Revue musicale*, vol. 21, n[o] 195, janvier 1940, p. 1-11.

[7] Jean Allary, « Mémoires d'Isadora Duncan. Amour, musique et danse », *La Revue musicale*, vol. 9, n[o] 5, 1[er] mars 1928, p. 97-116.

[8] Julie Sazonova, « Anna Pavlova », *La Revue musicale*, vol. 12, n[o] 114, avril 1931, p. 303-313.

[9] André Levinson, « Notes sur le ballet au XVII[e] siècle: les danseurs de Lully », *La Revue musicale*, numéro spécial « Lully », vol. 6, n[o] 3, janvier 1925, p. 44-55.

[10] André Levinson, « Le ballet de *Prométhée*. Beethoven et Vigano », *La Revue musicale*, vol. 8, n[o] 6, avril 1927, p. 87-97.

[11] Emmanuel Couvreux, « Isadora Duncan et Wagner », *La Revue musicale*, vol. 2, n[o] 4, février 1921, p. 188-189. André Cœuroy, « Wagner et le ballet », *La Revue musicale*, numéro spécial « Le ballet au XIX[e] siècle », vol. 3, n[o] 2, décembre 1921, p. 206-213.

[12] Serge Lifar, « Ravel et le ballet », *La Revue musicale*, numéro spécial « Hommage à Ravel », vol. 19, n[o] [187], décembre 1938, p. 266-272.

[13] André Levinson, « Stravinsky et la danse », *La Revue musicale*, vol. 5, n[o] 2, décembre 1923, p. 155-165.

[14] André Levinson, « Théophile Gautier et le ballet romantique », *La Revue musicale*, numéro spécial « Le ballet au XIX[e] siècle », vol. 3, n[o] 2, décembre 1921, p. 149-162.

[15] André Levinson, « Stéphane Mallarmé, métaphysicien du ballet », La Revue musicale, novembre 1923, vol. 5, no 1, p. 21-33.

[16] Soulignons à ce titre l'important dossier signé Valentine Hugo sur la danse pendant la Révolution française. Valentine Hugo, « La danse au théâtre pendant la Révolution française », *La Revue musicale*, vol. 3, n[os] 5, 6, 7, mars, avril, mai 1922, p. 222-230, 44-50, 127-146. S'ajoutent à la catégorie portant sur un genre ou une période définie les contributions de Mario Versepuy, « La bourrée d'Auvergne », *La Revue musicale*, vol. 5, n[o] 3, janvier 1924, p. 45-49 ; et celle de Léon-Honoré Labande, « Ballets dansés à la cour d'Honoré II, Prince de Monaco en 1654-1655 », *La Revue musicale*, vol. 10, n[o] 1, novembre 1928, p. 7-26.

[17] C'est à l'initiative de Prunières que sera fondée en 1927 la Société internationale de musicologie.

[18] Marcel Stani Ducout, « Le Chant de la danse: note schématique sur une synthèse de la danse et de la musique », *La Revue musicale*, vol. 18, n[o] 173, avril 1937, p. 184-191 ; Valentin Parnac, « Notation de danse », *La Revue musicale*, vol. 9, n[o] 5, mars 1928, p. 129-132.

diffusion et de l'incidence de la rythmique d'Émile Jaques-Dalcroze, méthode fondée sur la compréhension du rythme et dont la danse constitue un élément important, mais non une fin en soi[19]. Dans l'ensemble, ces textes reflètent l'idée d'une coexistence fructueuse entre passé et modernité, ligne directrice de la *Revue*. En offrant un espace de réflexion sur les questions chorégraphiques contemporaines, ce périodique dépasse la simple couverture critique qu'offrent les autres revues spécialisées de l'époque comme *Le Ménestrel* ou *Le Monde musical* et se montre soucieux d'étendre à la danse, toujours dans un esprit pluridisciplinaire, son mandat de soutien des transformations du milieu musical et artistique.

Autre aspect attestant de l'importance accordée à la danse au sein de *La Revue musicale*, le ballet fait l'objet de trois numéros spéciaux consacrés entièrement au sujet. Les numéros spéciaux, quel que soit leur thème, sont significatifs dans l'histoire du contenu de *La Revue musicale*, car ils témoignent des orientations éditoriales à travers les sujets choisis, donc jugés prégnants, ou dictés par l'actualité artistique de l'époque. En décembre 1921 paraît un premier numéro spécial voué à la danse, intitulé « Le ballet au XIX^e^ siècle » (vol. 3, n° 2). D'une facture visuelle remarquable[20], il compte parmi ses contributions celles des littéraires Paul Valéry et André Suarès[21], ainsi qu'un sonnet d'Edgar Degas, illustré par 13 dessins du maître. Alors que les Ballets russes règnent depuis plus de dix ans sur la scène chorégraphique parisienne, que Rolf de Maré s'installe dans la capitale avec ses Ballets suédois, il n'est pas anodin que dans ce numéro de 1921 on célèbre, à travers le ballet romantique et ses icônes dansantes, l'âge d'or du ballet de l'Opéra de Paris. Dans l'effervescence chorégraphique de l'après-guerre, c'est un rappel de l'héritage et des heures de gloire de la troupe française, dont le répertoire conserve alors une orientation conventionnelle et tarde à s'inscrire dans le courant moderniste de l'époque. Rappelons à cet effet que le directeur de l'Opéra de Paris, Jacques Rouché, refusera de monter *Les Mariés de la tour Eiffel* (1921) de Cocteau et du Groupe des Six[22], mais fera représenter *Cydalise et le chèvre-pied* (1923) de Gabriel Pierné.

Un second numéro spécial sur la danse (vol. 11, n° 110), consacré aux Ballets russes, paraît en décembre 1930 pour souligner la disparition de Diaghilev, mort l'année précédente. Cet imposant numéro[23], qui se distingue encore une fois par la richesse de son iconographie, se veut un hommage à l'imprésario des Ballets russes, qui a su réunir autour de sa troupe un impressionnant gotha artistique. Le directeur de *La Revue musicale* salue en ces termes l'œuvre de Diaghilev :

> Pendant près de vingt ans, les Ballets russes, chaque année, nous ont approvisionnés de nouveautés d'ordre musical, plastique, pictural et chorégraphique. Des problèmes d'esthétique qui semblaient devoir être éternellement débattus dans les cénacles de Montparnasse et de Montmartre ont été portés devant le grand public. Chaque saison venait mettre en cause tout ce qu'on croyait décidément élucidé. Diaghilev ne remportait pas que des victoires, mais il y avait beaucoup à apprendre même de ces défaites. On peut dire que toute la vie musicale et artistique dépendait pour une large part de cet homme extraordinaire (Prunières 1930, 105).

C'est huit ans plus tard que paraît le troisième et dernier numéro spécial sur la danse (vol. 19, n^o^ 182), portant plus précisément autour du thème du ballet contemporain. Les sept contributions[24] dressent le bilan de l'évolution du ballet depuis la mort de Diaghilev et l'arrivée de Lifar à l'Opéra de Paris, et s'interrogent sur les perspectives d'avenir de cette forme d'art. Nous nous attarderons plus loin au contenu de ce numéro.

Des motivations éditoriales

Force est de constater que la visibilité de la danse dans *La Revue musicale* va au-delà de l'habituelle couverture critique offerte par la presse musicale de l'époque. Elle se

[19] 1921, p. 166-167 ; R. Pasmanik-Bespalova, « Danse et rythmique », *La Revue musicale*, vol. 5, n^o^ 6, avril 1924, p. 59-66 ; Émile Jaques-Dalcroze, « La technique intérieure du rythme », *La Revue musicale*, vol. 7, n^o^ 1, novembre 1925, p. 25-36 ; Yves Lacroix-Novaro, « La danse. École de rythmique de Miss Pledge », *La Revue musicale*, vol. 14, n^o^ 138, juillet-août 1933, p. 137 ; Samuel Baud-Bovy, « Suisse. Un Festival Jaques-Dalcroze à Genève », *La Revue musicale*, vol. 18, n^o^ 174, mai 1937, p. 304-305.

[20] Le numéro exhibe notamment de magnifiques portraits des grandes ballerines du XIX^e^ siècle (Maria Taglioni, Fanny Elssler, Carlotta Grisi et Fanny Cerito), de même que plusieurs gravures et dessins originaux par Joseph Bernard, Othon Friesz, André Dunoyer de Segonzac, Démétrios Galanis et Georges Aubert, artistes de la scène visuelle française de l'entre-deux-guerres.

[21] Paul Valéry, « L'Âme et la danse », *La Revue musicale*, vol. 3, n^o^ 2, décembre 1921, p. 97-130 ; André Suarès, « Danse et musique », *La Revue musicale*, vol. 3, n^o^ 2, décembre 1921, p. 133-141.

[22] Le ballet sera finalement présenté par les Ballets suédois de Rolf de Maré.

[23] Le numéro compte 13 articles comprenant des témoignages et des souvenirs d'amis et de collaborateurs parmi lesquels la comtesse de Noailles, « Adieux aux ballets russes », *La Revue musicale*, vol. 11, n^o^ 110, décembre 1930, p. 1-7 ; Émile Henriot, « Les Ballets russes », p. 8-16 ; Gilbert de Voisins, « La belle légende des Ballets russes », p. 17-20 ; Alexandre Benois, « Serge de Diaghilev: essai de portrait par un ami-collaborateur », p. 21-32 ; Robert Brussel ; « Avant la féerie », p. 33-41 ; Gabriel Astruc, « Le premier feu d'artifice », p. 42-47 ; Michel Larionov, « Souvenir sur Diaghilew », p. 48-56 ; Louis Laloy, « Hommage à Diaghilew », p. 57-61 ; Michel Georges-Michel, « La mort de Serge de Diaghilew et la fin des Ballets russes », p. 62-66 ; Julie Sazonova, « La chorégraphie des Ballets russes », p. 67-77 ; André Warnod, « Les peintres et les Ballets russes », p. 78-89 ; Maurice Brillant, « L'influence multiforme des Ballets russes », p. 90-100 ; et Henry Prunières, « Conclusion », p. 101-107.

[24] Pierre Michaut, « Souvenir de Diaghilew », *La Revue musicale*, vol. 19, n^o^ 182, mars 1938, p. 161-172 ; Serge Lifar, « La danse et la musique », p. 173-186 ; André Boll, « Pour ou contre une chorégraphie indépendante », p. 187-190 ; Roger Lannes, « Poésie de la danse », p. 191-197 ; André Boll, « Le décor de ballet », p. 198-200 ; Fernand Divoire, « Avenir du ballet », p. 201-206 ; Julie Sazonova, « Questions chorégraphiques », p. 207-210. Le numéro se terminait avec la chronique de José Bruyr, « En marge », p. 212-214.

manifeste, d'une part, à travers nombre d'articles de fond émanant de spécialistes, de figures réputées et de collaborateurs et, d'autre part, par le biais de numéros spéciaux qui marquent en quelque sorte les jalons de l'évolution de l'art chorégraphique en France.

Or, cette inclinaison tangible pour la danse découle d'une orientation éditoriale, la danse étant étroitement liée aux champs de recherche du directeur de *La Revue musicale*. Spécialiste de la musique française et italienne du XVII^e^ siècle et plus particulièrement de Lully, Prunières a aussi étudié le ballet de cour et ses travaux sur le sujet font autorité encore aujourd'hui[25]. Dans un article consacré au danseur et chorégraphe napolitain du XIX^e^ siècle Salvatore Vigano, il invite les danseurs à s'inspirer des maîtres du passé pour renouveler leur art :

> Un grand chorégraphe moderne aurait intérêt à étudier de très près les ballets de Vigano. […] Les recherches d'un Jaques-Dalcroze, les trouvailles instinctives d'une Isadora Duncan, les réalisations des Fokine, des Nijinsky, des Massine présagent l'avènement d'une danse théâtrale nouvelle qui sera à la danse classique ce que le récit continu de Debussy est à la mélodie de Gounod. L'union parfaite de la pantomime et de la danse en une action dramatique, rythmée par la musique, est ce vers quoi tendent plus ou moins consciemment tous les chorégraphes modernes (Prunières 1921, 94).

En réalité, cette conception de la danse exprime l'une des principales lignes directrices défendues par *La Revue musicale* : prendre appui dans le passé pour construire la modernité musicale. En conséquence, elle teintera la réception des ballets présentés en création.

Les ballets de Lifar : un accueil enthousiaste

Un examen de l'accueil réservé aux ballets du chorégraphe Serge Lifar dans les pages de *La Revue musicale* permet de mieux situer la discussion autour des rapports entre musique et danse dans les années 1930. C'est sous la plume de Prunières, qui s'occupe de couvrir les représentations théâtrales et chorégraphiques de l'Opéra de Paris, qu'on peut lire les recensions des ballets de Lifar. Le directeur de *La Revue musicale* suit avec attention ses débuts de chorégraphe au sein de l'institution[26]. S'il admet que tout n'est pas au point dans les premiers spectacles, il voit tout de même chez Lifar « une force vive, une ardeur, une intelligence » des plus prometteuses (Prunières 1935, 124)[27]. Dans *Bacchus et Ariane* de Roussel, présenté en 1931, il reconnaît en Lifar un danseur incomparable, « sans doute le premier, aujourd'hui, en son art » (Prunières 1931, 241-243). La presse réserve un accueil mitigé aux mouvements acrobatiques et anguleux de la chorégraphie (Poudru 2007, 66), mais Prunières, en critique avisé, fait le parallèle entre un « saut elliptique », où Lifar se lance du haut d'un rocher de plus de six mètres vers la coulisse, et celui, célèbre, de Nijinski dans *Le Spectre de la rose* (1911). Le mot « chef-d'œuvre » revient souvent pour qualifier les ballets de Lifar de la deuxième moitié des années 1930, mais Prunières ne se montre pas toujours laudatif. Il juge sévèrement *Sur le Borysthène*, présenté en 1932, sur une partition de Prokofiev, qu'il trouve « lourde et cahotée ». Il qualifie de « choquant » le divorce entre musique et danse, puis écrit :

> Justement Serge Lifar a cru devoir faire des concessions au public et il en a été récompensé par les louanges d'adversaires jusqu'ici acharnés contre lui. Puisse-t-il comprendre qu'il fait fausse route ! La musique de ce ballet aurait pu s'accommoder d'une chorégraphie anguleuse et mécanique, elle ne pouvait accompagner les pas classiques, les entrechats, les pointes des danseuses en tutu (Prunières 1933, 45).

Bien que Prunières se montre ici intransigeant, il apprécie néanmoins le néoclassicisme du style de Lifar puisqu'il salue la chorégraphie toute traditionnelle de *Promenade dans Rome*, présentée en 1936. Il y loue le danseur qui se montre « éblouissant, exécutant ses danses italiennes avec un accent populaire, une verve infatigable, une virtuosité allègre » (Prunières 1936, 438). Le ballet touche l'italophile qu'est le directeur de *La Revue musicale*.

En 1935, Lifar publie son *Manifeste du chorégraphe* (Paris, éditions Étoile) dans lequel il revendique l'autonomie de la danse par rapport à la musique, et exprime sa volonté de « libérer la danse du joug de la musique » afin de créer d'abord les rythmes de sa chorégraphie et greffer ensuite une partition musicale. Le ballet *Icare*, créé la même année, est l'application de ses idées ; le chorégraphe élabore son canevas rythmique qu'il fait ensuite orchestrer par Arthur Honegger, aidé de J. E. Szyfer, pour un ensemble de percussions et contrebasses. Le ballet est un triomphe sans précédent. Dans sa recension, Prunières se réjouit d'emblée du succès des dernières productions de Lifar jusqu'à *Icare*, qui marque une victoire face à ses détracteurs. Il souligne au passage sa propre perspicacité quant au talent du danseur : « J'avais dès le début compris que ce merveilleux danseur devait se montrer un jour grand chorégraphe. » Prunières admire l'originalité et la plastique des ensembles, ainsi que

[25] Voir Henry Prunières: *Le ballet de cour en France avant Benserade et Lully*, Paris, Henri Laurens, 1914 ; « Le ballet sous Louis XIII », *Bulletin de la Société internationale de musicologie*, vol. 10, n° 2, 1914, p. 1-16 ; « Ronsard et les fêtes de cour », mai 1924, p. 27-45 ; de même que l'article « Ballet de cour » dans le *New Grove*.

[26] Lifar débute comme danseur au sein des Ballets russes en 1923, et son nom figure dans *La Revue musicale* à compter de 1926 (pour *Barabau* de Vittorio Rieti et *Romeo and Juliet* de Constant Lambert). Ces mentions n'étant que factuelles, elles n'ont pas été considérées dans la présente discussion.

[27] Prunières fait cette observation rétrospectivement dans une critique publiée en 1935.

les mouvements de la danse initiale de Lifar, mais exprime son incompréhension face à l'envol et à la chute d'Icare :

> Après quelques belles figures du groupe extasié et inquiet, on voit tomber une aile et presque aussitôt le héros s'abat sur la scène après une dégringolade impressionnante. Là, je dois le lui dire en ami, je ne comprends plus. Il se relève et danse sa mort. Ce qu'il fait est émouvant, mais cette danse, cette pantomime après l'envol de tout à l'heure, cela diminue l'impression. Il devrait supprimer ce court passage et achever sa chute sur la pose magnifique qu'il prend en retombant pour la dernière fois, plaqué au sol (Prunières 1935, 125).

Le critique observateur cède dès lors la place à l'admirateur, et les ballets suivants trouveront un accueil plus qu'enthousiaste dans *La Revue musicale*. Prunières qualifiant *David triomphant*, présenté durant la saison 1936-1937 sur une musique de Vittorio Rieti, « d'une des plus belles réussites » du ballet moderne, applaudit au succès mérité de Lifar, et voit dans la chorégraphie « le chef-d'œuvre plastique d'un genre nouveau dont *Icare* nous avait déjà donné l'idée, mais dont nous venons seulement de découvrir toute la grandeur et la force émouvante. » (Prunières 1936, 40). C'est aussi un concert d'éloges qui entoure *Le Cantique des cantiques*, lequel, pour Prunières, « marque une date dans l'histoire de la chorégraphie moderne ». Il apprécie l'emploi des ondes Martenot dans la partition d'Honegger qui, contrairement à *Icare*, ne se contente pas de souligner les rythmes (Prunières 1938, 138).

La démarche de Lifar, qui renouvelle la tradition du ballet classique, rejoint les idéaux de Prunières, promoteur d'un modernisme qui prend appui sur la tradition. De plus, l'arrivée de Lifar à l'Opéra de Paris annonce le renouveau du répertoire chorégraphique de l'institution, de même que son ouverture sur la modernité, maintes fois souhaitée par Prunières. Ce dernier déplore en effet souvent dans ses critiques que le théâtre d'État se montre frileux face aux productions plus modernes et que celles-ci doivent voir le jour au sein de compagnies privées[28]. On ne s'étonnera pas que le directeur de *La Revue musicale* souligne que le succès d'*Icare* fait honneur au théâtre de l'Opéra.

Musique et danse : débat autour d'une hiérarchie contestée

Fidèle à son mandat de soutien et de compréhension des transformations du milieu musical et artistique, *La Revue musicale* s'interroge sur les voies d'avenir du ballet, et plusieurs articles se font l'écho des débats qui agitent l'art chorégraphique durant les années 1930. Au cœur des discussions, la démarche et les idées controversées de Lifar exposées dans son *Manifeste du chorégraphe* (1935). L'auteur y défend l'autonomie de la danse, qui peut exister sans accompagnement musical. Ce qui ne veut pas dire qu'elle doive toutefois s'en priver. Il revendique une liberté d'action et de création pour le chorégraphe, qui doit être le créateur des rythmes de ses danses sans que ceux-ci soient soumis au rythme musical. Aujourd'hui référence obligée dans la littérature sur Lifar, le *Manifeste du chorégraphe* fut, à l'époque, un véritable pavé dans la mare encore très lisse et hiérarchisée des rapports entre musique et danse. On ne s'étonnera pas que la remise en question, par un protégé de Diaghilev, d'une relation où la danse est assujettie à la musique et même aux décors, suscite un débat animé qui se répercute dans les pages du périodique mensuel.

Par exemple, le poète et journaliste Fernand Divoire se demande si l'ajout d'une chorégraphie diminue ou enrichit une œuvre musicale préexistante. Il reconnaît la valeur de la démarche de Lifar, mais défend néanmoins la musique dansée, où la chorégraphie s'inspire d'une musique préexistante. Il cite d'ailleurs le *Prélude à l'après-midi d'un faune* (1932) où Lifar, partant du fait qu'un poème a inspiré la musique, s'est à son tour inspiré de la musique pour sa danse, qui « en est l'exacte visualisation » (Divoire 1937, 408). En fait, à travers son argumentation, Divoire cherche à faire valoir l'approche de son amie Isadora Duncan, attaquée par Lifar dans son *Manifeste*.

Les amis et admirateurs de Lifar signent aussi des articles dans *La Revue musicale*. Sous la plume du critique Roger Lannes, on peut lire un panégyrique des ballets de Lifar (Lannes 1937, 177-183). De son côté, Boulos Ristelhueber, chroniqueur et ami du maître de ballet de l'Opéra de Paris, se questionne sur les perspectives d'avenir de la danse et considère, comme plusieurs, « que le plus grand événement du ballet classique depuis la disparition de Diaghilev a été la représentation d'*Icare*, car ce ballet a ouvert à la danse d'académie un horizon nouveau. » (Ristelhuener 1939, 177-183).

La discussion culmine en 1938 avec le troisième et dernier numéro de *La Revue musicale* consacré à la danse, plus exactement au ballet contemporain. Dans la foulée de la création du *Cantique des cantiques* (1938), ce numéro fait le point sur le chemin parcouru depuis la disparition de Diaghilev et la place croissante de la figure de Lifar sur la scène chorégraphique. Il s'ouvre sur un article signé par l'historien de la danse Pierre Michaut, consacré à la mémoire de Diaghilev et à une rétrospective élogieuse de ses réalisations. L'auteur réfute les accusations – implicitement celles de Lifar – selon

[28] À propos des Ballets russes, des Ballets suédois et de la troupe d'Ida Rubinstein, Prunières écrivait en 1924: « Grâce soient rendues aux troupes de Ballets, sans elles nous n'aurions pas un grand nombre d'œuvres qui comptent parmi les plus importantes de notre temps. […] Les grands théâtres subventionnés s'obstinent à se défendre contre les œuvres suspectes de modernisme, ce sont les entreprises privées qui les ont recueillies ou suscitées. » Henry Prunières, « Les Ballets d'Ida Rubinstein à l'Opéra – *Boléro* de Ravel. – *Le Baiser de la fée* d'Igor Strawinsky – Ballets de Honegger, Darius Milhaud, etc. », *La Revue musicale*, vol. 10, nº 3, janvier 1929, p. 242.

lesquelles Diaghilev aurait réduit le rôle de la danse pour en faire « la servante des autres arts », tout particulièrement de la musique (Michaut 1938, 170)[29]. Michaut souligne que l'imprésario « a fait éclater les formes rétrécies dans lesquelles la danse avait été enfermée par l'académisme à la fin du dernier siècle », en remontant aux formes plus riches et anciennes du ballet de cour et des opéras à grands spectacles.

Dans un article substantiel, Lifar développe ensuite ses idées sur l'indépendance qu'il revendique pour la danse (Lifar 1938, 173-186). Le texte s'appuie sur son ouvrage *La Danse*, publié la même année chez Denoël, dans lequel apparaît pour la première fois le néologisme « choréauteur ». Après la création des ballets musicaux *David* et *Le Cantique des cantiques*, il réaffirme ses positions sur la possibilité d'existence d'un ballet uniquement dansé (*Icare*) et sa volonté de libérer la danse du joug de la musique. Toujours dans le même numéro, l'architecte et décorateur André Boll lui donne la réplique dans un article intitulé « Pour ou contre une chorégraphie indépendante », où il affirme :

> […] 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 (Boll 1938, 190).

Au sommaire, on retrouve également Lannes, toujours laudatif, et Divoire. Ce dernier refuse de voir dans la démarche de Lifar la seule voie d'avenir du ballet, avenir qui passe selon lui par la renaissance de la tragédie ; ici encore, il s'agit d'une référence à Isadora Duncan. Divoire demeure convaincu que l'« Isadorisme n'est pas une erreur », et à ses yeux, pour émouvoir « il suffit que l'auteur, le chorégraphe et le musicien *collaborent*[30]. Point besoin de prééminence (défensive n'est-ce pas?) de l'un des trois – ou bien, évidemment, de l'auteur, ce qui réglerait la querelle danse-musique. » (Divoire 1938, 206).

Conclusion

La Revue musicale offre une tribune où ce ne sont pas des positions diamétralement opposées qui s'affrontent, mais plutôt des idées sur les rapports entre chorégraphie et musique, l'autonomie de l'une par rapport à l'autre, la prééminence de l'une sur l'autre dans le processus créatif, idées qui sont débattues et nuancées. D'ailleurs, comme le remarque justement Christian Corre, à *La Revue musicale* « la polémique a toujours conservé un ton des plus feutrés » (Corre 2000, 434). Bien que les propos provocateurs de Lifar à l'endroit de figures incontournables (Duncan), voire sacrées (Diaghilev), dérangent, les auteurs reconnaissent tous son talent et la valeur de sa démarche. Et surtout – c'est la stratégie de la critique, on tente de prédire les voies d'avenir du ballet et, en misant sur Lifar, on risque peu de se tromper. De la réception des ballets de Lifar aux discussions sur les rapports entre musique et danse, la trajectoire illustre parfaitement la mission de la *Revue* :

> Machine à produire des bilans et à mesurer des chemins parcourus, *La Revue musicale* s'emploie ainsi à soupeser des influences, à identifier des tendances, partant à détecter les jeunes talents : recherche d'un intérêt immédiat bien compréhensible, mais qu'il importe d'inscrire dans la perspective précédente et en direction, cette fois, d'une mémoire potentielle qu'il faut alimenter d'avance (Corre 2000, 433).

Or, les grands absents dans cette discussion sont les compositeurs, dont la collaboration avec les chorégraphes n'est de toute façon pas remise en question. Quant aux auteurs des articles sur les rapports entre danse et musique dans les années 1930, ils sont des fidèles de ce que Florence Poudru nomme le « réseau lifarien » (Poudru 2007, 170), comme Lannes et Boulos. Certains sont ou deviendront des figures estimées de Lifar. André Boll recevra un doctorat *honoris causa* de l'Institut chorégraphique, fondé par Lifar en 1947, et enseignera à ses côtés à la section des Arts du spectacle créée en 1955 à la Sorbonne. Quant à Fernand Divoire, il accompagne de ses commentaires de courtes prestations de Lifar à l'Opéra, et le chorégraphe préfacera une publication de Divoire en 1948[31].

Si les détracteurs et opposants de Lifar sont souvent évoqués dans les recensions de Prunières, on n'en trouve pas de trace véritable dans la *Revue*. Le périodique n'adopte pas pour autant une position ouvertement partisane, même si le soutien de la part de la direction est perceptible. La rhétorique est subtile et le propos des auteurs se situe toujours dans le ton d'une réflexion esthétique et historique sur les orientations et les perspectives du ballet. Par ailleurs, si le nom de Lifar est très présent dans les pages de la *Revue*, c'est toutefois peu à titre d'auteur : il signe cinq textes dont deux de « souvenirs » et une critique. Bien que son patronyme attire le lectorat, le mensuel semble vouloir garder une distance plus objective vis-à-vis du personnage.

En somme, *La Revue musicale*, avec un projet éditorial pluridisciplinaire faisant la part belle à la danse, un directeur personnellement intéressé par le ballet de cour, une mission de soutien des transformations du milieu musical et artistique, une orientation axée sur la promotion de la modernité, on comprend que le périodique ait ouvert ses pages et même stimulé, par ses articles et numéros spéciaux, la réflexion sur les questions des rapports entre danse et musique. En ce

[29] Texte d'une causerie prononcée le 19 août 1937, le jour anniversaire de la mort de Diaghilev, à la Radio d'État.
[30] C'est Divoire qui souligne.
[31] *Danse. Revue Masques, Revue Internationale d'Art Dramatique*, nº 2, 1948, préface de Serge Lifar, texte et commentaires de Fernand Divoire. Voir Florence Poudru, *Serge Lifar : la danse pour patrie*, Paris, Hermann, 2007, p. 175.

sens, *La Revue musicale* a été non seulement témoin, mais également animateur en offrant un espace de réflexion et une tribune de choix.

RÉFÉRENCES

BOLL, André (1938). « Pour ou contre une chorégraphie indépendante », *La Revue musicale*, vol. 19, nº 182, mars, p. 187-190.

CORRE, Christian (2000). « Les années trente de *La Revue musicale* », *Musique et musiciens à Paris dans les années trente*, Danièle Pistone (dir.), Paris, Honoré Champion, p. 421-434.

DIVOIRE, Fernand (1937). « La danse au concert », *La Revue musicale*, vol. 18, nº 179, décembre, p. 406-410.

DIVOIRE, Fernand (1938). « Avenir du ballet », *La Revue musicale*, vol. 19, nº 182, mars, p. 201-206.

KELKEL, Manfred (1992). *La musique de ballet en France de la belle époque aux années folles*, Paris, Vrin.

LANNES, Roger (1937). « La solitude d'un danseur : d'*Icare* à *David Triomphant* », *La Revue musicale*, vol. 18, nº 173, avril, p. 177-183.

LIFAR, Serge (1934). « Question de chorégraphie. *L'Envol d'Icare* », *La Revue musicale*, vol. 15, nº 138, septembre, p. 237-240.

LIFAR, Serge (1935). *Manifeste du chorégraphe*, Paris, Étoile.

LIFAR, Serge (1938). *La Danse. Les grands courants de la danse académique*, Paris, Denoël.

LIFAR, Serge (1938). « La danse et la musique », *La Revue musicale*, vol. 19, nº 182, mars, p. 173-186.

LIFAR, Serge (1938). « Maurice Ravel et le ballet », *La Revue musicale*, numéro « Hommage à Maurice Ravel, vol. 19, nº [187], décembre, p. 266-272.

LIFAR, Serge (1939). « Igor Stravinsky : législateur de ballet », *La Revue musicale*, vol. 20, nº 1, mai-juin, p. 321-330.

LIFAR, Serge (1939). « La danse. La saison de Paris 1938-1939 », *La Revue musicale*, vol. 20, nº 194, décembre, p. 157-163.

MICHAUT, Pierre (1938). « Souvenir de Diaghilew », *La Revue musicale*, vol. 19, nº 182, mars, p. 161-172.

POUDRU, Florence (2007). *Serge Lifar : la danse pour patrie,* Paris, Hermann.

PRUNIÈRES, Henry (1921). « Salvatore Vigano », *La Revue musicale*, numéro spécial « Le ballet au XIXe siècle », vol. 3, nº 2, décembre, p. 71-94.

PRUNIÈRES, Henry (1930). « Conclusion », *La Revue musicale*, vol. 11, nº 110, décembre, p. 101-107.

PRUNIÈRES, Henry (1931). « Les théâtres lyriques. *Amphion* d'Arthur Honegger et Paul Valéry — *Bacchus et Ariane* d'Albert Roussel à l'Opéra — *Les Brigands* d'Offenbach à l'Opéra-Comique », *La Revue musicale*, vol. 12, nº 119, octobre, p. 241-243.

PRUNIÈRES, Henry (1933). « *Sur le Borysthène*, ballet de Prokofieff à l'Opéra », *La Revue musicale*, vol. 14, nº 132, janvier, p. 45.

PRUNIÈRES, Henry (1935). « *Icare*, de Serge Lifar, à l'Opéra », *La Revue musicale*, vol. 10, nº 158, juillet, p. 124-125.

PRUNIÈRES, Henry (1936). « Nouveaux ballets de Serge Lifar : *Promenades dans Rome* à l'Opéra – *David triomphant* à la Cité universitaire », *La Revue musicale*, vol. 17, nº 170, décembre, p. 437-440.

PRUNIÈRES, Henry (1938). « *Le Cantique des cantiques*, ballet biblique en deux actes, d'Arthur Honegger », *La Revue musicale*, vol. 19, nº 181, février, p. 137-138.

RISTELHUEBER, Boulos (1939). « La danse de demain et le goût du théâtre », *La Revue musicale*, vol. 20, nº 190, avril, p. 177-183.

VUILLERMOZ, Émile (1921). « Les Sakharoff », *La Revue musicale*, vol. 2, nº 8, juin, p. 257-260.

Music-Dance (and Design) Relations in Ballet Productions of Ravel's *Daphnis et Chloé*

Deborah Mawer
(Lancaster University)

This article examines selected music-dance (and design) relations in the Hellenic ballet *Daphnis et Chloé* in order to further our understanding of the inherent issues, complex interplay and emergent meanings that arise in the staging of Ravel's musical chef-d'oeuvre. The main means of enquiry comprise an adaptation of ideas used successfully in other inter-arts contexts: figurative notions of "consonance" and "dissonance" (Albright 2000), supported by music analytical (Cook 2002; 1998) and conceptual blending approaches (Fauconnier and Turner 2002), detailed below. As a way of mediating past and present, the study focuses upon two productions: the Ravel-Ashton-Craxton one for Sadler's Wells (subsequently The Royal Ballet) of 1951, that was revived and to a limited extent recreated in 2004, in comparison with the Ravel-Fokine-Bakst original of 1912.

In his quest to chart the origins of *Daphnis* I acknowledge the substantial contribution of Simon Morrison (2004) and, as a musicologist and theorist, I too adopt something of a "music-plus" approach (see Mawer 2006b). By this I mean that, while music remains central, it is not alone: we cannot understand ballet without broadening our horizons to appreciate music's relationship with its contingent arts, especially dance, but also décor—comprising set design and costumes—and, where appropriate, an underpinning scenario text or narrative. Equally, such artistic relationships are themselves socially, culturally, and historically contextualized and dependent. Thus, I also draw upon primary sources at the Royal Opera House Archives (ROHA) in London, which include a copy of Ravel's piano reduction score annotated by the choreographer Frederick Ashton (1904-88), accessible choreographic notation, and both British and French press reviews; my first-hand correspondence with the ballet designer John Craxton (1922-2009); and my subjective experience of the English production, gained through watching one of the live performances in May 2004.

The Ravel-Fokine-Bakst *Daphnis et Chloé* has been synonymous with challenge and enigma from its earliest days. For a start, it involved a notoriously difficult collaboration. Among the many tensions, the most severe arose between the director of the Ballets russes Serge Diaghilev (1872-1929) and Michel Fokine (1880-1942), largely because of Diaghilev's personal relationship with Vaslav Nijinsky (1889-1950). Nijinsky was the first dancer of the Daphnis role and was concurrently involved in his own very time-consuming choreographing of Debussy's *Prélude à L'Après-midi d'un faune*. Ravel played his part in exacerbating the situation by being very tardy in producing the score and by allowing the conductor Gabriel Pierné to perform a portion of the music publicly in advance of its balletic première. Diaghilev came close to sabotaging the première which was first postponed, then threatened to be staged merely as a curtain-raiser, and finally given only two performances right at the end of the 1912 season (for detail on the collaborative tensions, see Mawer 2006a, 81-89).

But, even if we set these substantial matters aside, *Daphnis* presents a choreographic, dramatic challenge. The eponymous supposed hero is notably un-dynamic and Ravel's extended score predisposes the drama to stagnation: "some of the music presents knotty problems for the choreographer" (Buckle 1951). Moreover, despite the music being illustrative, it is also curiously comprehensive and self-sufficient; a reviewer for *The Manchester Guardian* articulates this specific issue and paradox, identifying "the problem […] set by music which, though illustrative in character, provides so complete a story in itself that it needs no dance to illustrate it" (J.H.M. 1951). Similarly, Richard Buckle asks: "But what can dancing add to the dawn music or to the great explosion of spring and love which comes after […]?" (Buckle 1951). Even within the more recent revived production, a view persisted that: "The pervasive atmosphere of Ravel's immense choral score is almost too much for the dance to bear" (Craine 2004). And we know how successfully Ravel's music, especially Suite no. 2, works within a concert-hall setting.

Moreover, it was never possible to reconstruct—historically, esthetically or musically—the ancient Greek mythic

theme with the literalism that Fokine first sought, so even the original *Daphnis* that was eventually premièred in Paris at the Théâtre du Châtelet on 8 June 1912 was a fantasy of time and place. Almost a century later, most ballet materials are not extant—myth upon myth. As Lynn Garafola conceded in personal correspondence with me, "*Daphnis et Chloé* is a most mysterious ballet. We know a certain amount about it, mostly related to Ravel, but very little about what it looked like choreographically or how it was danced" (Garafola 2003). And for other scholars, too, the remaining materials "compose less a ballet, even the archival detritus of a ballet, than a haunting absence" (Morrison 2004, 76, abstract).

Theories of Music-Dance Interaction à Propos the 1912 Première

So, what if anything can we ascertain about the original interplay between music and dance, supported by design? Despite the entirely inauspicious beginnings of *Daphnis* and the vagaries of the horribly under-rehearsed performance, various aspects of the ballet, including its music, were very well received by the contemporary critic Émile Vuillermoz. As one of Ravel's circle and a fellow member of the French artistic group known as Les Apaches, Vuillermoz might be deemed somewhat partial, but his views nonetheless commanded widespread respect. Above all, he was struck by the emergence of a remarkable artistic entity that somehow achieved plenitude: in short, "La synthèse de *Daphnis et Chloé* fut […] très complète"[1] (Vuillermoz 1912).

This feat was seemingly realized by virtue of artistic contemporaneity and some shared credentials, especially the avant-garde Russian esthetic values that underpinned the Ballet russes itself, as symbolized by the arts journal *Mir Iskusstva* (The World of Art) initiated by Diaghilev, Léon Bakst, and Alexandre Benois. Where dance was concerned, Fokine shared this quest for deep reform and artistic congruence, as demonstrated by his "First Essays in Choreography" (Beaumont 1935, 22-26). And for the composer himself, such artistic correspondence was also crucial : "Pour moi, il n'y a pas plusieurs arts, mais un seul. Musique, peinture [danse] et littérature ne diffèrent qu'en tant que moyens d'expression. Il n'y a donc pas diverses sortes d'artistes, mais simplement diverses sortes de specialistes"[2] (Ravel 1931). Although superficially redolent, perhaps, of a Wagnerian *Gesamtkunstwerk* approach, such an association would have proved profoundly problematic to Ravel's profoundly French-based and small-scaled esthetic. A much more fitting and comfortable connection would lie with the roughly contemporary Symbolist notion of inter-arts "correspondances" within French literature.

To probe the nature of such music-dance interactions, it is useful to relate primarily to multimedia ideas of the American humanities scholar Daniel Albright. These ideas focus upon musically expanded concepts of "consonance," dynamic "dissonance," and "transmediating chords," understood as important moments of convergence between the arts (Albright 2000, 5-7). Such flexible notions may be combined with a Conceptual Integration Network (CIN) approach after the influential research of Gilles Fauconnier and Mark Turner (see, for instance, Fauconnier and Turner 2002), as broadly interpreted within a music-centered context (Cook 2001; 1998). (For a wider exploration and application of these inter-arts theories to ballet and across diverse musics, see Mawer 2006b, 95-98; 2009, 160-163.) In this manner, we may construct a large-scale mapping of the main music-dance relations in the 1912 première, as shown in Figure 1 below.

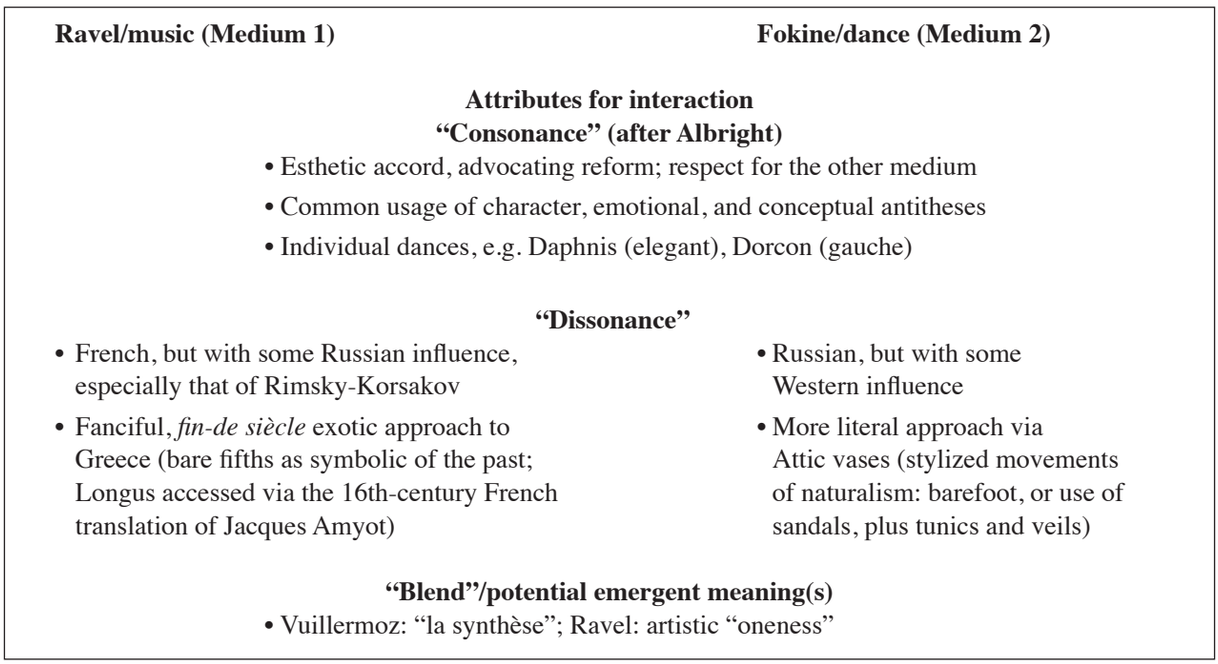
At one level, we are considering music and dance in terms of a selection of their intrinsic disciplinary attributes (Cook 2001, 181-182); however, as mentioned above, we recognize too that each medium is culturally situated and that the relations revealed are socio-culturally contingent. There is at least a fine theoretical distinction (Mawer 2009, 180) between the respective music and dance elements that are identified as raw ingredients for the interaction (including consonances) and the potentially new, emergent meanings that may spark from the perception of a composite, blended whole which has also embraced diverse dissonances. (An equivalent distinction may be found within the complex notion of signs, between the signifiers: specific musical and/or dance cues; and their signifieds: what those signifiers might connote in differing combinations and contexts.) In the parlance of conceptual blending, this scope for further interpretation follows the act of "running the blend" (Fauconnier and Turner 2002, 20). It is, arguably, the sense in which a balletic whole should indeed prove greater than the sum of its separate parts. From this point on, the reader is advised to consult the orchestral score of *Daphnis et Chloé* (Ravel 1913).

In terms of an initial overview of relations, Ravel-cum-music is plotted at the top left and Fokine-cum-dance at the top right of Figure 1. Within the music-dance attributes for the interaction, under Albright's notion of "consonance," we acknowledge a certain esthetic accord (such as on ballet reform, alluded to earlier) and mutual artistic respect; the pursuit of various antitheses of character and emotion in each medium; and other close correspondences between the two media within individual dances. A more in-depth consideration of the respective dances of Daphnis and Dorcon is provided a little later.

[1] "The synthesis of *Daphnis et Chloé* was […] absolutely complete."

[2] "For me, there are not several arts, but only one. Music, painting [dance] and literature differ only in their means of expression. There are not therefore different kinds of artists, but simply different kinds of specialists."

Figure 1 Large-scale music-dance interaction : *Daphnis et Chloé* (1912)



Under "dissonance," vital to some degree for the whole to exceed the sum of its parts, we note the opposition of French and Russian national styles, softened by some balancing and mixing – "complementation" in Cook's terminology (Cook 1998, 103-106). For instance, Ravel's Frenchness is evident across the score in his emphasis upon "la mélodie" and his exquisite impressionistic orchestration. There is too, however, a clear debt to Nicolai Rimsky-Korsakov's *Shéhérazade* in the use of a reiterated dotted, perfect fourth motive coupled by much chromaticism in the "Danse générale" at Fig. 199ff., the crucial finale to the ballet that caused Ravel such compositional anxiety (Mawer 2006a, 89-93). Similarly, Alexander Borodin's "Polovtsian Dances" from *Prince Igor* are relevant to the "Danse guerrière" at Fig. 92ff., in Part II of the ballet. We also perceive more idiosyncratic, divergent approaches to Greekness, as part of a much larger contemporary cultural fascination with Greek revival. For Ravel, it was "une vaste fresque musicale, moins soucieuse d'archaïsme que de fidélité à la Grèce de mes rêves"[3] (Roland-Manuel 1938, 21), which involved his signature sound of hollow perfect fifths, used both harmonically and melodically, as symbolic of any kind of past, including ancient times. The most striking occurrence is the harmonic stacking of bare fifths upon a bass pedal on *A*, projected from the beginning of the musical score through to Fig. 1. Additionally, Ravel's understanding of the original story of *Daphnis et Chloé* (Longus 1902) was acquired at a remove via the idiosyncratic sixteenth-century French translation of Jacques Amyot. By contrast, Fokine was inspired by the stylized illustrations found on Attic vases, in conjunction with the contemporary fashion for so-called "naturalism," a style that favored dancers discarding their ballet shoes for bare feet or even sandals, and the donning of tunics and veils rather than traditional tutus.

With respect to an overall, resultant "blend" and its associated meaning in Figure 1, we may posit Vuillermoz's conviction concerning "la synthèse" and Ravel's "oneness," or unity. Interestingly, although Ravel's debt to Rimsky might be viewed as a personal weakness, in the context of the composite work, it may be reinterpreted as part of a collective unifying strength. Similarly, while Ravel's line on Greekness might potentially have created a rupture, his "fidélité à la Grèce de mes rêves" (Roland-Manuel 1938, 21), which is congruent with a dream-world/reality theme within the ballet, actually chimes in very nicely with Sigmund Freud's contemporary pursuit of dream-world and the subconscious mind in his seminal work *The Interpretation of Dreams* (Freud 1899). Thus Ravel's approach may contribute an added sense of the "oneness" of *Daphnis* with its own historical times. We might also consider that the youthful innocence symbolized by the characters of Daphnis and Chloé could only be at "one" with a relatively carefree, prewar France: such innocence was soon to be totally and brutally shattered.

In order to support these larger-scale claims and to advance the consonance-cum-dissonance agenda, more detailed

[3] "a vast musical fresco, less concerned about archaism than about faithfulness to the Greece of my dreams" (Orenstein 1990, 31).

music-dance evidence is necessary (here I build upon Figure 1: "Consonance," Individual dances). As Stephanie Jordan observes, at a localized level, ballet involves special occasions of "parallelism" (Jordan 2000, 75), where we may argue that internally consonant music does function consonantly with dance. An uncontroversial instance is found in the "Danse gracieuse et legère de Daphnis," at Fig. 43ff., within Part I. This elegant, lilting and classical music—its regular melodic phrases of 6/8 meter within *F* major presented in euphonious pastoral tones by the flute—combines with agile, sophisticated dance. Ravel's music was supposedly inspired by the nimble leaps of Nijinsky (Mawer 2006a, 107), who initially performed the dance. Conversely, and more interesting theoretically, there is evidence of a phenomenon suggested by Daniel Albright wherein, in a modernist context, "when the music is dissonant, then the relations (within a given collaboration) between music and painting or poetry [or dance] tend to be consonant" (Albright 2000, 29). I am less convinced that this is necessarily a "law of conservation of dissonance," as Albright claims here, though this may amount to little more than a particular semantic distinction.

To test Albright's main principle we may focus on the antithetical example of the "Danse grotesque de Dorcon" where Ravel's dissonant music, at Fig. 32ff., features an artless 2/4 meter, rogue accents, and mis-phrasings. The musical gaucheness is exaggerated by the caricatured use of bassoon whose simplistic melody overstates the obvious, ending on dissonant crude notes. The grounded earthiness of this dance is conveyed literally by a stubborn pass pedal on *E*. We may relate this sonic image to a compilation of sources which represent the more elusive domain of dance, albeit statically and at several removes! First, we should reference Michel Fokine's own testimony, where he recalled his practice of maximizing a differentiation between the sophistication of the characters of Daphnis and Chloé and the primitivism of Dorcon:

> In the dances of Darkon [*sic*] and the nymphs I used more archaic poses. […] Darkon was supposed to convey the impression of being rough and clumsy in contrast to the agile and graceful Daphnis […] That is why, for the composition of Darkon's part, I utilized more angular positions (Fokine 1961, 213).

Second, we may factor in a cleverly economic sketch of the character of Dorcon undertaken by Valentine Gross during the rehearsals for the Paris première, which captures Dorcon's use of a crudely flat and splayed hand position, colloquially referred to as the "toasting fork" (for a photograph of this sketch, see Mawer 2006a, 108). Third, we may add into the mix Vuillermoz's critique of this dance, as premièred by the accomplished soloist Adolph Bolm, to create what we can of a composite dance image: "Bolm triumpha dans une danse bouffonne hardiment dessinée où il affirma une précision rythmique réellement héroïque"[4] (Vuillermoz 1912, 68).

Despite the problems and limitations of working with a very fragile dance trace here, as elsewhere in the ballet, I argue that there is sufficient evidence to favor the idea of a convincing music-dance similarity that emerges out of shared dissonance. In other words, the internally dissonant, gauche music and the dissonant, clumsy dance do seem to create a higher-order consonant relationship: a "transmediating chord" (Albright 2000, 5), perhaps. Time and space permitting, we could examine other instances of nuanced relations from the première, but I would like to move now to the main music-dance locus to develop the comparative scope.

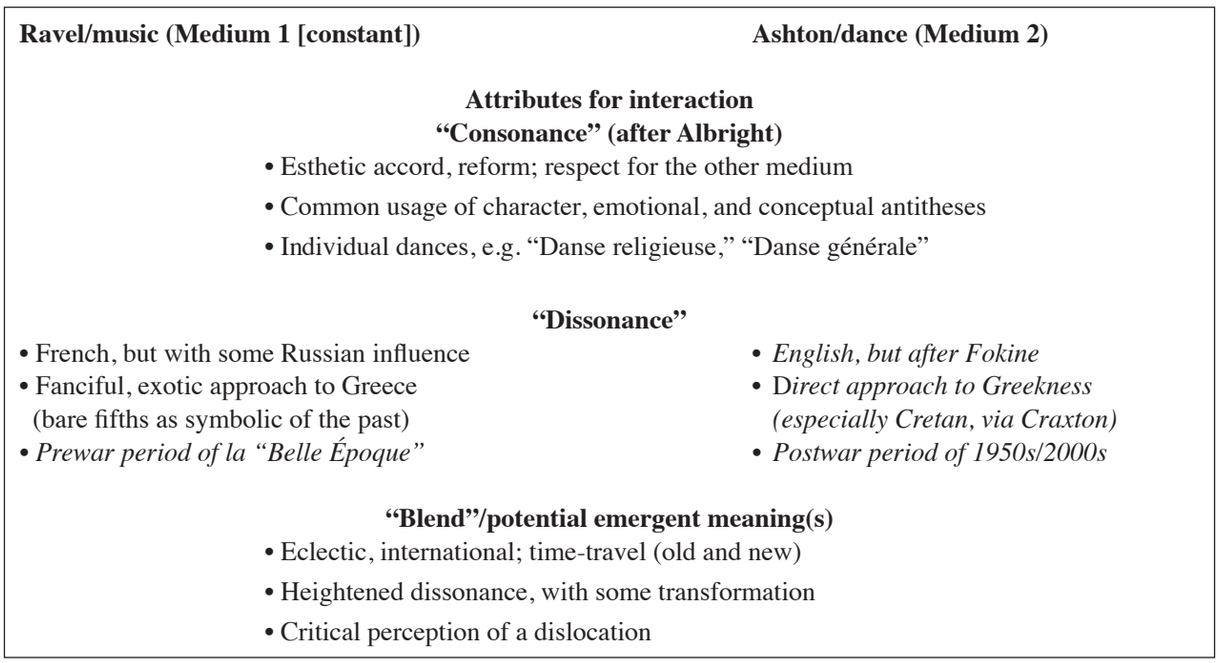
Music-Dance Interaction à Propos the 1951/2004 Ashton Production

A second, postwar production of *Daphnis*, as an English translation of the Russo-French original, presents new times and places and an altered set of relations for hermeneutic consideration. This main case study involves the re-conception by Ashton and Craxton for Sadler's Wells in 1951, then revisited by The Royal Ballet for *Celebrating Diaghilev* in 2004, this date also neatly marking the centenary of Ashton's birth. Equally, the 2004 production gave Craxton a fitting opportunity, shortly before he died, to direct and refine the execution of his splendid designs, a process which had been rather hurried back in 1951. Although Ashton's choreographic approach has been well documented (Kavanagh 1996; Jordan 2000; and Morris 2001), there remains room to investigate wider interdisciplinary relations, especially the impact of newer choreography (and design) upon older music, with its own independent reputation. A balanced mapping of the large-scale interactions in this second production is given in Figure 2 below.

In keeping with the approach adopted in the first half of this article, it seems helpful to recommence with an overview of relations. Within this partly posthumous collaboration, at the top left of Figure 2 Ravel presents as a silent partner, the attributes of his music, at least theoretically, unaltered from Figure 1 (though my selection of those attributes remains an interpretive act). This is not to negate the major changes in music performance practice that have occurred across the past century and the contrasts, apparent indeed at any one time, between French and English orchestral styles. At the top right is now positioned Ashton-cum-dance, and by extension Craxton-cum-design.[5] Ashton's choreography is

[4] "Bolm triumphed in a boldly-drawn buffoon dance where he maintained a truly heroic rhythmic precision."

Figure 2 Large-scale music-dance interaction : *Daphnis et Chloé* (1951/2004)



in many respects "after Fokine," and it works closely with the melodic lines and balanced phrasings so important to Ravel. Of course, Ashton knew Ravel and his music at first hand, having danced in the 1928-29 premières of *Boléro* and *La Valse* for the Ballets Ida Rubinstein (Mawer 2006a, 15, 166, 227). And crucially, Craxton too "wanted to avoid a lack of unity between the décor and the dancers" (Lambirth 2004). This idea of close dance-design interplay was picked up on by Jill Anne Bowden who highlighted "the resonance of the ballet's austere steps and [the] climate of scorched air" (Bowden 1992, 851). The elements of the interaction preserve a substantial amount of esthetic consonance, consistent with Figure 1, so creating a higher level inter-production correspondence, or consonance.

As for the vital dissonance: again, some features concur with the 1912 première as represented in Figure 1, while new elements in Figure 2 are distinguished by my use of italics. Ravel's French stylistic credentials now contrast with the Englishness of Ashton (and Craxton)—a trait emphasized by the 1951 production having been staged as part of the Festival of Britain—yet are partially mediated by aspects of Russianness. Thus we perceive another inter-production parallel: a Russo-French dissonance perpetuated by a Franco-English one. Ravel's fanciful, exotic approach to Ancient Greece contrasts with a more direct, contemporary approach to Greekness—its Cretan inflection courtesy of Craxton. Ashton does away with the prewar baggage of Hellenic naturalism, with its tunics, veils and bare feet (Christian 1993, 341); and Craxton contributes significantly to creating "an earthy modern-day feel, instead of the wispy white-robe approach you get with many Grecian ballets" (Frater 2004). It was particularly for his intense "passion for the Greek landscape" that Craxton was remembered in one of several obituary tributes (Collins 2009). So Craxton's arid, angular conception replaces Bakst's cool lush meadows accented by dark cypresses. Interestingly, as the son of a musician, Craxton explained to me in correspondence that in *Daphnis* he envisaged "changing chords *not of music* but of colour" (Craxton 2004), in a way that resonates strongly with Albright's "transmediating chords" (Albright 2000, 5), that concept whereby distinct elements may come together as inter-arts events at noteworthy points in time.

The resultant blend in Figure 2 involves a greater temporal complexity, since the ancient Greece that was viewed from the opulent Belle Époque then encountered the enforced postwar restraint of the 1950s and now, at some level, the new millennium. Although the 2004 production was a revival and, by extension, a tribute back to Diaghilev, for some of its performers and much of its younger audience it still constituted something new, an act of further interpretation and re-creation. Where Ashton's choreography was concerned, his vision of the dance was revived as far as possible, according to various available sources, but it would never be an exact copy. (Only rarely in dance are source

[5] This Ashton-Craxton production was not the first British première in London, which took place as early as 1914 at the Theatre Royal, Drury Lane. The 1914 production was substantially the same as the French 1912 première, although, somewhat extraordinarily, Diaghilev decided that he could not justify the expense of the chorus on this occasion. The music at least was, thus, significantly compromised.

materials as robust, or fixed, as published music scores.) As suggested earlier, this 2004 production constituted the definitive version of Craxton's vision, which was somewhat compromised in its execution in 1951: "John recreated his designs, largely from memory […] It was as if his paintings had come to life" (Collins 2009). So this blend with potential for new, added meanings points to a more complex eclecticism, internationalism and time-travel: in short, we may perceive a heightened dissonance, encompassing some intriguing transformation (as I discuss a little later).

As before, some small-scale evidence is necessary to support and balance these larger-scale claims (here I intend to build upon Figure 2: "Consonance," Individual dances, with occasional reference back to Figure 1). The Ravel-Ashton-Craxton *Daphnis* still exhibits moments of Ravel's "oneness." Consonant relations between consonant music and dance may be illustrated by the opening of the ballet, from the rise of the curtain just before Fig. 1 within the "Introduction ," through into the "Danse religieuse" (at Fig. 5ff.). Ravel's pagan processional music, with its serene yet majestic hymn to nature, thrives on bass pedal points combined with reiterated stepwise triplets above. It receives close choreographic treatment, as evidenced by Ashton's annotated score (Ravel 1910b) which is housed in the ROHA Ashton Collection. Ashton makes his own note of Ravel's instrumentation and stresses "Quiet" for the *ppp* at Fig. 3 (Ravel 1910b, 3) where the "Crowd begins to enter" and the music slowly builds in pitch register and dynamic, supported by the repeated dotted motives of the wordless chorus. At Fig 4ff. where the chorus is marked "sur la scène," Ashton supports the musical climax with his indication to the crowd to "Chatter." Shortly after, his direction for just "6 girls" correlates exactly with the *pp* alto entry on its alternating *B-A* pitches at Fig. 8 (Ravel 1910b, 8), while the corresponding "6 boys" matches the *pp* tenor entry at two measures before Fig. 9 (Ravel 1910b, 9). The sensitivity of Ashton's dance to Ravel's processional music is well conveyed in a photograph of a 1964 performance taken by the specialist ballet photographer Donald Southern. It shows a group of young people bearing offerings to the nymphs, their ordered step strongly suggesting poise and ceremony (for a reproduction, see Mawer 2006a, 122). The close inter-arts correspondence within this locus is supported by subsequent Benesh dance notation of the choreography (Ashton 1951),[6] and by later ballet critique, wherein Ashton's opening dances managed to "recapture the feeling of ritual and homage to the gods […] in beautifully simple and convincing terms" (Brinson and Crisp 1980, 109).

My final small-scale example looks to the ending where dissonant music and volatile dance do seem to come together consonantly, as I suggested previously for the "Danse grotesque de Dorcon." The score of Ravel's "Danse générale" at Fig. 199 ff., mentioned above, sets up a dissonant bacchanalian romp for full orchestra, with repeated triplets leading into slithering chromaticism and the tritonal *diabolus in musica* between treble and bass. Ashton's "Snake" for a balancing corps de ballet is detailed in Benesh notation within a large file comprising the choreography for *Daphnis and Chloë* (Ashton 1951), located in the Dance Notation Library of the ROHA. Initial advice is given: "Before teaching snake[,] set up relationships/'contacts' by placing dancers in this formation. Fig. 198." A geometric patterning is shown, with four lines each consisting of six dancers: the first two lines comprise the shepherds and shepherdesses, and the latter two the pirates. Each dancer is numbered from 1 to 24 in a sequence which runs left-right and then right-left (1, 2, 3, 4, 5, 6; 12, 11, 10, 9, 8, 7 etc.). Pragmatic notes explain the positioning of accompanying scarves and hands. Repeated "Step-hop-step" movements across Figs. 196-198, followed by "Attitude turns" and "chainées" around Figs. 200-202, lead into "The Avenue" at Fig. 209, which is marked rather musically as a "very close canon, ad lib. timing." Different layers of notation, relating to the 1950s and to revivals from 1972-73 and 1994, reveal alternative choreographic finales, which nicely balance Ravel's own alternative musical endings from 1910 and 1912. Thus Ashton's choreographic risk-taking and excitement resonate powerfully with Ravel's music for the finale, incidentally also echoing Fokine's swift-moving, incremental choreographic method, whereby "The entire ensemble lurched together in a whirlpool of a general dance" (Fokine 1961, 209).

Of course, we should acknowledge that there are yet other moments where loosely dissonant relations are nuanced somewhat differently, such as near the start of the ballet's final Part III (at five measures before Fig. 153ff.). Overwhelmed by Ravel's surging musical waves of string *glissandi*, followed at Fig. 155 by rippling flutes, clarinets and harps, Ashton's response is rather to complement with "stillness and simplicity" (Jordan 2000, 224), as Fokine too had done at times. The stage direction, as given in the vocal score, reads: "Sur la scène desertée, Chloé se tient immobile. Une couronne lumineuse est posée sur sa tête" (Ravel 1910, 71). (There is a similar occurrence at Fig. 186ff.) Morrison too alludes to this special portion of the ballet, identifying a slightly later passage at Fig. 176ff., where, according to the stage direction, "Chloé réapparaît et figure, par sa danse, les accents de la flûte" (Ravel 1910,

[6] During the 1950s, Rudolph Benesh (1916-75) developed the most widely-used system for notating classical ballet: Benesh Movement Notation. Another more flexible system: Labanotation, named after Rudolf Laban (1879-1958) and devised in 1928, is however more prevalent and influential today, especially for notating contemporary dance.

86). As danced in 1951 by Margot Fonteyn, Chloé created an emotional, romantic "variation [which] flowed in and out of static poses" (Morrison 2004, 76); within this setting, notable "fluttering gestures" offered an intricate equivalent of Ravel's melismatic shepherd pipe solo, played on piccolo. Thus our attention is drawn to a bridging of tension, whereby "Fonteyn's lyrical movements filled the middle ground between the conflicting musical and choreographic conceptions of *Daphnis et Chloé*" (Morrison 2004, 76). We may view this instance as an expressive music-dance dissonance, which is mediated and slightly mollified in the act of performance.

Returning to the big picture, what results through this blend is an English contemporary "take" upon a product of the Belle Époque that inculcates its own mystique via the legendary British ballet dancer, Margot Fonteyn (1919-91). Especially through her later on-stage partnership with the Russian émigré dancer Rudolf Nureyev, Fonteyn, who danced her entire career with The Royal Ballet, acquired the status of a cultural icon, engendering great affection among the British public. In summarizing the critical reception of this *Daphnis* production, we must accept that the original consonance of conception was inevitably lost: as a reviewer for the *Daily Telegraph* put it, "what we saw last night was a virtually new ballet, and a very clever one, with Fokine superseded by Frederick Ashton and Bakst by John Craxton. The old unity […] is sacrificed" (M. C. 1951). Some critics did find the different timeframes deeply problematic as a dislocation: "Il faut voir ces bergers de Longus, qui semblent échappés du dernier tournoi de Wimbledon […] le temple de Delphes transformé par Le Corbusier en un 'bloc d'habitat conforme'" (Baignères 1954).[7] Others declared that the production served only "to shoot the Greek spirit quite dead" (Barber 1951). Conversely, and fortunately for posterity, there were those who recognized that, despite some loss, what was gained had a vibrant immediacy: "Ashton's big triumph is to translate the mingled calm, passion and violence of legendary Greece into modern dance […] without any modern psychological tricks" (A. L. 1951).

By way of a codicil, the designer Craxton explained to me that "it was essential not to even try to imitate Ravel's score […] The lyrical narrative of the score is so telling that it needs little help" (Craxton 2004). And a similar situation pertained to Ashton's dance in respect of Ravel's exotic impressionism: instead, Ashton chose to work with his own and Ravel's classicism, which yet underpins the impressionistic musical surface. Having experienced the May 2004 production, my view is that, though presented in a very different setting from that of 1912, Ravel's music is undoubtedly respected and not overpowered; rather, it is still very much a force to be reckoned with, as remarked on in those press reviews (Craine 2004). Ashton's musical sensitivity, combined with that of Craxton, has ensured that the composite entity, while undoubtedly more dissonant—piquant—in its interactions, is certainly not dislocated.

Conclusion: Complexes, Transformation, and Plurality

The CIN-style graphing of Figures 1 and 2 has aimed to clarify music-dance (plus design) relations reasonably objectively, including the proposal of emergent meanings arising from both productions. It is harder, however, to convey through such means the different levels of significance, or the subtle grays that mingle with black and white. On the one hand, it is essential to probe moments of music-dance interaction to avoid vague generalizations; on the other hand, it is important to step back. With *Daphnis*, whether Paris 1912, London 1951, 2004, or in fact any other time and place, are we not dealing with modernist pluralities from the start?

As for consonance and dissonance: one is not intrinsically better than the other, though earlier history may have favored consonance and modernism dissonance. Either strategy may be effective or disruptive, dependent upon authorial intention, spectator experience, and, crucially, context. Moreover, it is rarely a matter of consonance versus dissonance, or unity versus independence, but much more one of both: a dynamic blend. In my readings of the "Danse grotesque de Dorcon" and the "Danse générale," internally dissonant music and dance were seen to work closely together—consonantly or cooperatively, intensifying the experience. And it is especially through certain larger-scale dissonances or tensions that new meanings for the composition as a whole may accrue.

Thus we are dealing with combinative complexes, rather as Stephanie Jordan's holistic, experiential "interdependence" (Jordan 2000, 64-65). These are intricate patterns of consonance and dissonance that fluctuate from one moment to another, co-existing, contradicting even, at various structural levels. In addition, we may perceive subtle transformative processes operating along a continuum, for instance, from prewar impressionism through to postwar (neo)classicism. The fluidity of these relations has been hinted at en route, but it inevitably resists graphing, or encoding. While Ravel's exquisite, suave music is predominantly French in its style, it is also imbued with the Russianness of Borodin and, particularly, Rimsky-Korsakov. Equally, Fokine's elusive dance, now just an imprint in the sand, conjoins

[7] "One just has to see these shepherds of Longus, who appear to have escaped from the last Wimbledon tournament […] the temple of Delphi transformed by Le Corbusier into a 'standard living unit'."

with other closely-related so-called Greek ballets. Ashton's re-creation ushers in a host of further texts and notions of Englishness, yet it cannot be closed off from its previous *Daphnis* history. The result is a cosmopolitan mix, but one with a clear emphasis upon the known present. The transformative aspect of this 1951/2004 production was well expressed in a contemporary review referenced above: "Ashton's [and Craxton's] big triumph is to translate […] legendary Greece into modern dance" (A. L. 1951).

Ultimately, extending outwards from the productions that I selected to make things manageable, we are engaging with post-structural plurality. There is no fixed or complete *Daphnis*, but a potentially infinite collection of performances, temporal locations, and intertextual webs, a mere couple of threads of which I have pursued. Indeed, since the conference on "Danse et musique: dialogues en mouvement" in winter 2011, *Daphnis* has enjoyed further productions to celebrate the centenary of its original creation.[8] First, in March 2012, the Birmingham Royal Ballet performed again its recent production of 2007 as part of the Spring Passions program at the London Coliseum. Second, in May 2012, the Orchestre symphonique de Montréal, conducted by Kent Nagano, was combined to persuasive effect with wonderfully innovative stage action courtesy of the contemporary circus arts group Cirque Éloise, so generating imaginative, added meanings for the work. The relational issues raised by this article are pertinent not only to *Daphnis*, and as part of a means to determine the legacy of the phenomenal Ballets russes beyond its centenary, but also to the genre of ballet much more broadly.

REFERENCES

ALBRIGHT, Daniel (2000). *Untwisting the Serpent: Modernism in Music, Literature, and Other Arts*, Chicago and London, University of Chicago Press.

ASHTON, Frederick (1951). *Daphnis and Chloë*, London, Royal Opera House Archives (ROHA), Ashton Collection. Unpublished Benesh movement notation score, copyrighted 1955.

BAIGNÈRES, Claude (1954). « À l'Opéra : *Daphnis et Chloé* par la compagnie de Sadler's Wells », *Le Figaro*, 4 October.

BARBER, John (1951). "Margot Fonteyn Dances without Dress," *Daily Express*, 6 April.

BEAUMONT, Cyril W. (1935). *Michel Fokine and his Ballets*, London, Dance Books. Reprinted 1996.

BOWDEN, Jill Anne (1992). "John Craxton, *Daphnis et Chloé*, and Greece," *Dancing Times*, 981, June, p. 851-853.

BRINSON, Peter and CRISP, Clement (1980). *Ballet and Dance: A Guide to the Repertory*, London, David and Charles.

BUCKLE, Richard (1951). "Modern Greek," *The Observer*, 9 April.

C., M. (1951). "Clever *Daphnis and Chloë* Ballet," *Daily Telegraph*, 6 April.

CHRISTIAN, Virginia (1993). "*Daphnis et Chloé*," Martha BREMSER (ed.), *International Dictionary of Ballet*, Detroit and London, St James's Press, vol. 1, p. 339-341.

COLLINS, Ian (2009). "John Craxton : A Talented and Well-Connected Artist with a Passion for the Greek Landscape," Obituary, *The Guardian*, 20 November.

COOK, Nicholas (1998). *Analysing Musical Multimedia*, Oxford, Clarendon Press.

COOK, Nicholas (2001). "Theorizing Musical Meaning," *Music Theory Spectrum*, vol. 23, no. 2, October, p. 170-195.

CRAINE, Debra (2004). "Dance. Diaghilev Bill," *The Times*, 10 May.

CRAXTON, John (2004). Unpublished personal correspondence with the author, 5 July, four-page handwritten letter.

FAUCONNIER, Gilles and TURNER, Mark (2002). *The Way We Think: Conceptual Blending and the Mind's Hidden Complexities*, New York, Basic Books.

FOKINE, Michel (1961). *Memoirs of a Ballet Master*, London, Constable. English translation by Vitale Fokine.

[8] Additionally, in November 2011, a substantial concert version of the full ballet score was given at the théâtre des Champs-Élysées in Paris, by l'Orchestre national de France, conducted by Ludovic Morlot, with le Choeur de Radio France

FRATER, Sarah (2004). “Mostly Loud and Clear,” *Evening Standard*, 10 May.

FREUD, Sigmund (1899). *Die Traumdeutung*, Leipzig and Vienna, Franz Deuticke. First translated into English as *The Interpretation of Dreams*, in 1913.

GARAFOLA, Lynn (2003). Unpublished personal correspondence with the author, 6 February.

JORDAN, Stephanie (2000). *Moving Music: Dialogues with Music in Twentieth-Century Ballet*, London, Dance Books.

KAVANAGH, Julie (1996). *Secret Muses : The Life of Frederick Ashton*, London, Faber.

L., A. (1951). “A New Ballet Triumphs,” *Daily Mirror*, 6 April.

LAMBIRTH, Andrew (2004). “A Sign from the Gods,” *The Spectator*, 8 May.

LONGUS (1902). *Les Pastorales de Longus ou Daphnis et Chloé*, Paris, A. Vollard. French translation by Jacques Amyot, revised by Paul-Louis Courier.

M., J. H. (1951). “*Daphnis and Chloë* at Covent Garden,” *The Manchester Guardian*, 7 April.

MAWER, Deborah (2006a). *The Ballets of Maurice Ravel: Creation and Interpretation*, Aldershot, Ashgate.

MAWER, Deborah (2006b). “Balanchine’s *La Valse* : Meanings and Implications for Ravel Studies,” *Opera Quarterly*, vol. 22, no. 1, Winter, p. 90-116.

MAWER, Deborah (2009). “Jazzing a Classic: Hylton and Stravinsky’s *Mavra* at the Paris Opéra,” *Twentieth-Century Music*, vol. 6, no. 2, September, p. 155-182.

MORRIS, Geraldine (2001). “Dance Partnerships : Ashton and his Dancers,” *Dance Research*, vol. 19, no. 1, Summer, p. 11-59.

MORRISON, Simon (2004). “The Origins of *Daphnis et Chloé* (1912),” *19th-Century Music*, vol. 28, no. 1, Summer, p. 50-76.

ORENSTEIN, Arbie, ed. (1990). *A Ravel Reader: Correspondence, Articles, Interviews,* New York, Columbia University Press.

RAVEL, Maurice (1910a). *Daphnis et Chloé*, Paris, Éditions Durand. Vocal score.

RAVEL, Maurice (1910b). *Daphnis et Chloé*, Paris, Éditions Durand. Vocal score, annotated by Frederick Ashton. Held at the Royal Opera House Archives (ROHA), Ashton Collection.

RAVEL, Maurice (1913). *Daphnis et Chloé*, Paris, Éditions Durand. Full orchestral score.

RAVEL, Maurice (1931). “Mes souvenirs d’enfant paresseux,” *La Petite Gironde*, 12 July, p. 1.

ROLAND-MANUEL, Alexis (1938). “Une esquisse autobiographique de Maurice Ravel [1928],” *La Revue musicale*, vol. 19, numéro special, December, p. 17-23.

VUILLERMOZ, Emile (1912). “Les Théâtres, la grande saison de Paris,” *Revue musicale de la SIM*, p. 62-68.

Music and Movement in Dialogue: Exploring Gesture in Soundpainting

Helen Julia Minors
(Kingston University)

If music is language at all, it is a language of gesture
(Cone 1974, 164).
Gesture adds something crucial to communication
(Zbikowski 2011, 83).
I am a composer *who utilizes the Soundpainting language as a tool to realize the work*
(Thompson 2010).

Exploring how music and movement can enter into a dialogue in a performance piece is a complex issue because of the many ways in which the aural and visual-movement arts can be used, and the many ways in which they are discussed. Recognizing that audio-visual relationships cannot simply be categorized according to their similarity and difference, I examine a particular creative process called Soundpainting in order to show how gesture can unfold in music-movement works. My study takes as its point of departure an extensive questionnaire that I submitted in 2010 to the creator of the art of Soundpainting, Walter Thompson (b. 1952).

Although Soundpainting may be used with any art form, three attributes make it highly relevant to reflections on how music and movement might work together in dialogue: first, its emphasis on live creativity, using extemporization, followed by guided adaptation in performance; second, its focus on building a shared creative language among different media; and third, its recognition of the meaningful parallels which exist between sonic and visual elements.

Introduction to Soundpainting

Thompson provides the following definition:

> Soundpainting is a multidisciplinary live composing sign language. It comprises more than 1200 gestures that are signed by the live composer—known as the Soundpainter. [It] indicates specific material and chance material to be performed. The Soundpainter, standing in front of the group (usually), signs a phrase to the group [and] then composes with the responses (Thompson 2010).[1]

The performing group may, in Thompson's words, "comprise anyone" and include musicians, dancers or any other artists—both professional or amateur. Thompson explains that he has developed a "comprehensive sign language for creating live composition from structured improvisation" (Thompson 2010). In other words, the Soundpainter acts as a catalyst for creation, in a process that is not restricted to representation, prior structural models or formal requirements. In Soundpainting, musicians and dancers are directed through a variety of gesture types in an interactive and collaborative manner; in some performances the audience is part of the performance. The active combination of different media is central to this process. At the heart of Soundpainting lies a hypothesis that performers *across disciplines* are able to, and should, create a dialogue.

How does Thompson execute his creative act? First, a key element is that the composition occurs in real time, placing each performer on an equal playing field. The Soundpainter indicates what s/he will create in the moment of the performance by using a series of coded gestures to request particular elements to be performed by the group. An appendix accompanies this article, defining and illustrating some of the basic gestures. Most important, Soundpainting relies on what is offered on the spot by the ensemble as a basis for ongoing change and development. It is possible to use notation as part of the performance (as I explain below), but this is used only as a stimulus and is invariably modified by the Soundpainter.

[1] All quotations in the text from Walter Thompson are drawn from the questionnaire written by me and completed by him in December 2010, unless otherwise stated. The aim was to gather Thompson's views on the relationship between musicians, dancers and movement artists within Soundpainting. Moreover, the questions tackled whether Soundpainting is a language, how the language is structured and to what extent the Soundpainter holds overall-control: in other words, whether the work is a composition composed by him or a guided-improvisation. This lengthy questionnaire (12 pages issued, 21 pages returned) was structured according to the following subheadings: Background, Creative Contexts, Aims and Experiences, Improvisation, The Development of the Language, Real-Time Composing, Gestural Language, Specific Gestures, Ownership and Ensemble Dialogue. Publication of this questionnaire is forthcoming at http://www.soundpainting.com; an interview I conducted with Walter Thompson, recorded on 25th June 2011 at the Union des Musiciens de Jazz, 19 rue des Frigos, 75013 Paris, is forthcoming at, http://www.youtube.com/user/climbersax

Second, in creating music and dance in real time, because the members of the ensemble are not able to see and hear everything they become dependent on the Soundpainter to communicate across the group. The Soundpainter directs materials, edits them and facilitates an artistic dialogue. There are, nonetheless, two sides (at least) to the conversation, each contributing directions or responses. The process relies on the interdependency of the parties involved: as Thompson puts it, "this way of composing is very much the same as having a conversation with another person, you speak [or gesture], you listen [or watch], you respond" (Thompson 2010). Interestingly, Thompson's response to probing questions about the performance process underlines his control over the group. He identifies his role as the leader, as well as a type of negotiator, as he is never able to completely direct what the group offers on the spot. The gesturing leader at the front of an improvising group becomes the eyes and ears of, and for, everyone.

Scope, Questions and Method

Exploring this creative process enhances our understanding of spontaneous inter-art dialogue. I want to suggest that rigorous gestural analysis may be applied to real-time creative practice. I will demonstrate that, to some extent, Soundpainting draws on conceptual integration networks, as developed in music by Lawrence Zbikowski, which can be used to explain the combination of different media via metaphor and cross domain mapping (Zbikowski 1997, 193–225).

The gestures employed in Soundpainting are active and reactive: they propagate an understanding in the performer that warrants a response. Analysts have noted the importance of patterns in gestural languages. For example, Zbikowski emphasizes that gestures are inherent to communication, because, as Robert Hatten and Naomi Cummings write, they have "significance" (Hatten online) and create "patterning" (Cummings 2000, 138). In Soundpainting, the meaning of each gesture results from its place in the signed phrase (a phrase is a combination of gestures signed one after the other to make a meaningful request of the performers). Repetitions and variations are used to establish a dialogue between the sonic and visual media. Moreover, the participants are aware that repeating and varying gestures constructs meaning. A gestural act produced by the body (either as a direction by the Soundpainter or a response by the performers) is a representation of the performer's interpretation of what is heard/seen and is understood. The Soundpainter is situated most of the time in the line of sight of every performer (unless a dancer, for example, is asked to "use the whole space")[2] and the act of mediation is enacted in Thompson's compositional role.

How is a dialogue formed between a silent gesturing artist and an ensemble of musicians, dancers, and so on? What types of gestures (physical, meaning-bearing movements) are used and how are they understood? Thompson has established a "syntax," which refers to the order in which the gestures are signed, within which he has specific categories of gestures (Thompson 2010). Gestures in Soundpainting serve specific roles: "function" and "sculpting." "Function" gestures are sound/movement producing gestures that might be understood as quantitative because they can be counted and ordered, producing precision in their use and interpretation. These "function" gestures refer to something specific: "whole group" (illustrated in the appendix) notes that the entire ensemble is to perform. Alone, "function" gestures can identify who is to perform and when, but they do not detail what content is to be performed, and must be used alongside other gestures in order to make a meaningful phrase.

"Sculpting" gestures offer much more freedom for the Soundpainting ensemble: these gestures enable a performer-performer dialogue. Such gestures are qualitative: they facilitate sound/movement, though the gestures themselves do not produce sound (Jensenius et al 2010, 12–35). They are expressive gestures which request material from the group, asking performers to modify what is given, and thus fostering creativity in the moment. As Thompson notes, "they indicate **what** content is to be performed and **how** to perform it" (Thompson 2010). Both gesture types map movement and music. And all of these gestures require the specific "Soundpainting syntax": this "syntax," as Thompson calls it, is the order in which the signs are to be issued. The signs are always produced in the following order: **who**, **what**, **how** and **when**. The type of signs produced in this syntactical sequence will be selected form the two large categories of gesture. For example, if a Soundpainter wants everyone to play a sustained tone quietly, s/he would sign the following phrase: "whole group," "long tone," "volume fader," "play." The place of these gestures in the larger categories of the language is as follows: "whole group" (this is a "function" gesture, it identifies the who will respond), "long tone" (this is a "sculpting" gesture, it identifies what content to perform, though exactly which pitch is played is of the performers choosing), "volume fader" (the Soundpainter can choose whether to request a volume using another "sculpting" gesture to indicate how the material should be performed—this fader acts like a volume bottom on a stereo system), and "play" (this is a "function" gesture, it informs the players when to start and stop performing content). As Thompson notes, the signs will "always be co-dependent [as] they need each other in order to create a complete phrase" (Ibid.).

[2] Gestures from the Soundpainting language are placed in quotation marks.

Language and Metaphor

This system of signs may be understood as language-like because it has a consistent structure that requires signs to be sequentially ordered according to who, what, how, and when. "Who" must be signed first to distinguish between performers in the group; "what" must be signed second to determine what content is to be performed; and "when" should always be signed last as this instigates performer contribution. Signs are issued with the Soundpainter standing up with bent knees—the bent knees symbolize preparation and inform the group to "get ready" (Ibid.). "When" gestures are signed in an imaginary "box" in front of the Soundpainter: when the Soundpainter leans into the "box" the performers react to the signs. "How" the material is to be performed is an optional part of the language: the Soundpainter can choose whether to indicate volume and tempo. How content should be played can be imposed, but there is the opportunity to leave some aspects entirely up to the performer. When "how" is determined, it must be signed before "when," to ensure that it is applied to content.

Although signs have a defined meaning, they are not entirely prescriptive. Like verbal language, which can be tailored to generate a personal style and tone, Soundpainting encourages individual contributions from the performers. Most notably, individual contributions are fostered by using "sculpting" gestures: these are gestures which search for material without determining exactly what is to be performed. For example, the Soundpainter might start a performance by searching for a sound which is not of the painter's choosing by signing "point to point": the Soundpainter points at individual performers requesting them to play anything of their choosing as long as they are being pointed at. Each time the performer is pointed at he or she must offer new material. Once the material is offered the Soundpainter can either stop it, or negotiate with the performer to alter and develop the content.

Thompson has acknowledged that at first he had not realized the signing structure had become so refined. During 1974–1997 the structure was used but without name. It was at 1997 residency at Woodstock that Thompson and Sarah Weaver classified this syntax more precisely as:

- **Who**: "whole group" (appendix), "brass" or "dancer" – these "function" gestures can be very specific and relate to individuals.
- **What**: "long tone" (appendix) or "point to point" (appendix) – these "sculpting" gestures specify content, and although it is possible to request something specific (e.g. middle C), if "long tone" is signed without a note name, there is a choice left for the performer, as to which tone they play. What also uses "function" gestures to ask performers to "continue" or for the Soundpainter to denote "this is," in order to identify the performed material, for example, as a "memory."
- **How**: (optional) "volume fader" or "tempo fader" – these "sculpting" gestures impose and change how loud or fast the performers should play.
- **When**: "play" [appendix], "stop", or "fade in/out" – these "functional" gestures control when performers contribute.

The labeling of gestures seems all-important in establishing their communicative process. The "iconic" status afforded these gestures by Thompson establishes them as signs with direct reference to artistic elements. They are gestures that represent the sound produced through our metaphorical understanding of music as a spatial and temporal art form. By classifying them as "iconic" (Thompson 2010), Thompson recognizes an inherent reference to everyday language accompanying gestures. Examples of signs created to relate to everyday activities include the following: "volume fader," which is based on a studio reference to amplifier faders in that they can be pushed up and down in a straight line by the fingers; and "play," which is taken from bowling. The release of the ball is equated to the start of the gesture response, the point at which the performer must react to the Soundpainter's request. Other, more advanced, gestures correlate to everyday functions: the turning of a key in a lock by a single hand equates to the musical "key" and so allows the Soundpainter to request modulations and specific tonal regions.

Soundpainting emphasizes the problematic lexicon musicians and dancers share in that its language is often insufficient, contradictory or metaphorical. The term Soundpainting itself, for example, is perplexing and demonstrates the metaphorical basis of the gestures as well as the mapping between the audio and visual elements which is integral to this creative process: a gesture is a silent movement, which bears meaning, but is only realized when someone responds by interpreting it in sound and/or movement. Figure 1 illustrates how a dialogue is formed between the Soundpainter and performer: it represents the reciprocal nature of Soundpainting in the reliance of Soundpainter on the ensemble and vice versa.

This model combines the many aspects of communication detailed by Jensenius et al, after Zhao and McNeil, in a collaborative study of interpreting music through bodily engagement (Jensenius et al 2010, 14). They identify three dimensions that offer a useful frame to reassess the gesture types used in Soundpainting. First, gesture is a type of non-verbal communication, as also exposed by Lidov: "[a] true gesture is a precise non-verbal articulation" (Lidov 2006, 30). Second, as Soundpainting sets up a system of gesture

which is classified, taught, assessed and reproduced by all Soundpainters, there is a level of "control" (Jensenius et al 2010, 14). Finally, at the core of each gesture there is a "metaphor" (Ibid.).

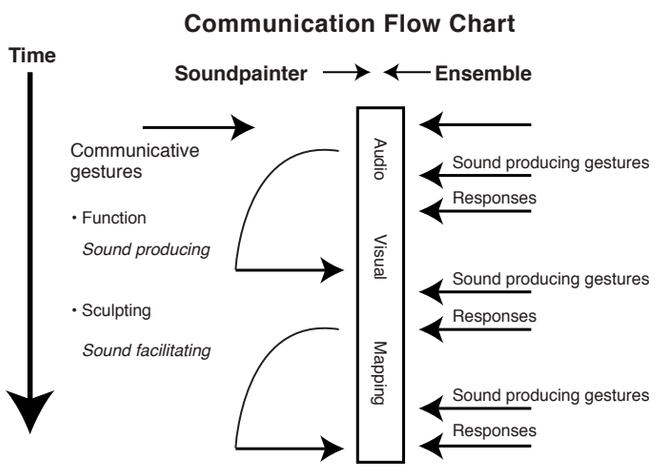
An interesting problem arises because of the audio-visual mapping in Soundpainting: gesture name and performed content are not always transparent as gestures can have different meanings in different art forms. Gesture names derive from music, but they are intended to apply across the arts. A Soundpainter may request a "long tone" (see appendix), which in name refers to a sound; the response from a dancer, however, may be a movement. These parameters can therefore be understood metaphorically; performers are actively required to seek equivalences between media.

The gesture analyst Steve Larson highlights similar problems in interpreting musical gesture: to understand "melody as a 'gesture' is to conceptualize music in terms of physical motion" (Larson 2006, 61). Thompson's compositional approach is predicated on meaningful relationships between the audio and visual, mapping sound onto movement and vice versa. Rachel Duerden, in reference to dance, asserts that gesture "function[s] in a way akin to metaphor" (Duerden 2007, 73). The interpretative process through which performers must travel in order to respond to Thompson's metaphorical gestures encourages them to explore this audio-visual mapping. Moreover, in charting the cognitive dimension of gesture, Zbikowski considers whether musical gestures must be metaphorical (Zbikowski 2010). If one thing can be said by means of another, as a metaphor, mapping between the audio and visual shaping of the piece is possible.

The creation of music-movement works in the moment through Soundpainting requires recognition of the metaphors which are innate within the creative language. Two conceptual metaphor categories are highly pertinent to music-dance exploration in Soundpainting: *conduit* and *spatial* metaphors (Minors 2012). A conduit metaphor conceptualizes communication as a physical transfer, while spatial metaphors rely on physical experience. Thompson's perception of his real time creative act corresponds to these categories of metaphor because the Soundpainter requests material, to which a performer responds, and the Soundpainter must respond in turn to create the work. A transfer of ideas between performers is encouraged by the Soundpainter in signing performers to "relate to" one another in a way of their choosing. The spatial metaphor is used in signing pitch and volume via height, as well as by using a defined space, the box, to compose within.

Thompson referred to a "road map" in the questionnaire, and the journey on which he will put up no "road block." The ensemble and the Soundpainter work together on an unknown journey, without an awareness of how long it will be,

Figure 1: Soundpainting communication flow chart



exactly what form it will assume or what interactions will occur en route. The lack of road blocks allows the performer a certain liberty to contribute to the creative act without worrying about going off-track. The liberty that is afforded each performer further emphasizes the distinctive Soundpainting approach, which, as noted, accepts diversity and creates in the moment while recognizing no mistakes as long as the Soundpainter uses the established Soundpainting syntax.

Dialogue Generative Gestures

Many of the Soundpainting gestures can be described as conduit metaphors. For example, "relate to" (which is a "sculpting" gesture) asks selected performers to relate, in a manner of their choice, to another specific performer. Requesting a group of performers to "synchronize" with an individual, as noted above, asks performers to search the content performed by the individual, and then to seek to copy or emulate an attribute of what is happening via their own performance. During *Soundpainting Passion Play* (2010), created by Thompson and based on *Passion Play* by Sarah Ruhl, Thompson signed for the "rest of the group" in order to "synchronize" with a soloist. The result was that all actors and musicians repeated the same text in rhythmic unison. It is notable that not every artistic element is matched: in this instance, the rhythmic pattern was taken as the source for synchronization rather than pitch or intonation (Thompson 2010b, 00.53–01.19). Unless a specific relational parameter is signed, the performer will have to "search around to find another performer with whom to synchronize" (Thompson 2006, 35). These gestures show that musicians and dancers can produce a meaningful exchange in real-time because they are asked to share material across the sonic and visual domains. Soundpainting encourages a dialogue between artists, intending to "elicit performer-performer communication" (Thompson 2010), but the form of that dialogue requires personal choice.

The spatial metaphor is relevant in Soundpainting due to physical gesture. For example, the gesture "shapeline" asks the performers to read the Soundpainter's body as a graphic score or as dance notation. The movements which s/he produces are then responded to by the ensemble. Thompson's experience shows that musicians usually respond in a complementary way, utilizing metaphor: the height of the arms is usually mapped onto pitch, while the space around the Soundpainter often relates to volume. Moreover, should the Soundpainter move, the speed of the steps is equated with tempo, and the weight of the steps correlated to articulation. It became clear that although the Soundpainting language is multidisciplinary—intended to be read by any art form—the performers' disciplines affect their responses, as actors were much more likely to offer a contradictory response. An actor's responses may well compete for attention and contrast to those of the Soundpainter.

In an artist residency, culminating with a Soundpainting concert at Roehampton University in 2008 (Thompson 2008), Thompson used "shapeline" on three different occasions. First, when gesturing as though he were holding a weight in front of his stomach, the group (comprising mostly musicians plus two dancers and two actors) responded with mid-range pitch material, using fairly loud dynamics, clearly equating dynamics with muscle intensity. Second, when asked to use the voice to respond to the "shapeline" gesture, Thompson's partial shrug movement in the shoulders resulted in a questioning, pitch-ascending response from the group which had a similar pitch contour to speech. Third, a dancer, sitting on the front of two long semi-circular rows, related volume changes to the amount of space she used, while pitch changes produced a side-to-side movement.

At this stage in the research, seeking evidence that performers are able to construct a dialogue in Soundpainting, and identifying the types of responses that performers offer, has provided insight into why these gestures are so strongly considered to be "iconic" by Thompson, and into the ways in which they are rooted in metaphor. Further research, however, across a number of ensembles would be required to establish exactly how and why certain responses occur (Thompson 2006, 6.05–6.35).

Contexts: Using Signed Systems to Generate Musical Performance

Soundpainting is not the only sign system used to create music, though it is distinct because it can be used for interdisciplinary performance. In its name, Soundpainting uses a visual art form as an analogy for how the performance is constructed. It proposes a crossing of the senses that is appropriate to its multimodal emphasis.

Walter Thompson first began signing in 1974, while leading his first ensemble of musicians and dancers as saxophone player and conductor. As a composer working with written notation, Thompson had asked musicians to improvise on material he had specified in the score, though realizing that their improvisation had little connection to his notation, he "tried signing several performers (musicians) to play a long tone—I pointed at a few people, made an iconic gesture for a long tone and signaled them to play it, and they did" (Thompson 2010). The gesture Thompson signed for "long tone" was immediately grasped by the ensemble. He had raised his hands in front of his chest, and joining his thumb and index fingers, had stretched out a line in front of him by moving the right and left hands apart. The immediate reaction of Thompson's ensemble is revealed in his labeling of them as iconic gestures.

Thompson's creation of codified signs to guide live performance can be compared with two other musicians who developed their own set of signs in the 1970s: Frank Zappa (1940–1993) and Lawrence D. «Butch» Morris (b. 1947). Though each musician has a different set of principles, it is important to place Soundpainting in context, as it reveals a shared understanding that a visual gestural system can produce a work. The comparison highlights that Soundpainting is distinct because of its emphasis on audio-visual dialogue between musicians and movement artists.

Zappa used "hand signals" to direct his band, "to give them cues to create sound effects [and] sometimes these cues are extended to the audience" (Zappa 1973). He demonstrated this approach on Australian TV in 1973: using signed directions, he requested audience participation. In this instance, Zappa directs sections of the audience to applaud and directs the volume of their applause (Ibid.). Zappa generated signs to indicate certain sound effects. Three examples that are clearly visible on many of Zappa's videos include the raising of the middle finger pointing upwards to indicate a high-pitched sound to be produced vocally or instrumentally; a clenched fist held upward and then dropped, to indicate that the band should play a low group of notes on their instruments; and an open cupped hand which moves up and down in arch shapes to indicate pitch bending, with an upward movement correlated to a higher pitch and vice versa.[3]

Zappa situates himself as composer, by directing what content is to be performed. Paul Carr and Robert J Hand, interpret Zappa's use of signs as a way to cross genres, by using a variety of instrumentalists from different backgrounds, and to generate virtuosity (Carr and Hand 2008). What can be

[3] A selection of interview extracts and live performances in which Zappa uses signs is available at, Frank Zappa, «Zappa Performance», http://www.youtube.com/watch?v=8_ApXjLB00o (last accessed 14 May 2011).

created via Zappa's hand signals goes beyond what he can compose on the page, by the ability to incorporate complex sound effects at a spontaneous moment of his choosing. In this way, his signs supplement his pre-composed music. Like Thompson, who states that the Soundpainter is the composer, Zappa claimed: "Music comes from composers – not musicians. Composers think it up; musicians perform it" (Zappa 1989, 176). This further emphasizes Zappa's role as the leader. Thompson recognizes that he stands in a similar position and holds some of the responsibilities of a conductor, though he identifies a different process: "Conductors and composers collaborate to make a work… the Soundpainter does the same thing in the moment" (Thompson 2010). The ability to impose content and to be spontaneous are distinctions Thompson makes between Soundpainting and conducting, the latter of which is restricted to the interpretation of pre-composed music.

According to interviews with his band members, Zappa was very clear about how his signs were to be performed: he would induct his performers to the meaning of the signs during rehearsals, so that in performance he could apply them when he felt it was necessary. But importantly, this sets up a further distinctive feature of Soundpainting, because the Soundpainter responds in the moment to whatever the ensemble offers. In using what the performers offer, Thompson constructs a liberal creative dialogue. I use the word "dialogue" carefully to indicate the freedom of the performer—the Soundpainter does not prescribe an exact response to all his/her signs. There are gestures which direct precise responses: for example, it is possible to sign exact pitches, chords and rhythms. Many signs, however, are used to provide guidance to the performers: using "sculpting" gestures to iterate what content is to be performed, for example, a style of music can be requested, such as "minimalism" (Thompson 2006 and 2009). In using the "sculpting" gesture "pointillism," a style of music is denoted where the performers are asked to use their understanding of this style to produce content which is comparable to the techniques of "pointillism." The parameters of that style are not made explicit: it is left to the performer to recognize the style being requested and to re-create some attribute of it.

Butch Morris offers perhaps the closest parallel to Soundpainting of another creative sign system. Morris works with a conductor's baton (as Zappa sometimes did) and creates an "elaborate system of visual cues" in a process that he calls conduction (Cassin online). His philosophy resonates well with Thompson's, not least because as well as leading, in the manner of a conductor, he becomes a vehicle through which energy and creativity is transmitted and transferred. The signs he uses have specific meanings, to which he carefully introduces his ensemble. Like Zappa the signs are used to shape and alter the content which is being performed. The ways in which the signs are used are not restricted to a specific syntax in the manner of Soundpainting. There are some interesting differences: Thompson does not use a baton as the gestures require both hands, and sometimes the body. Morris perceives his creative act as a structured improvisation, in contrast to Thompson, who considers his approach to be composition. Though Thompson allows extemporization, he stresses that it is the Soundpainter's role to edit and control the offerings of the performers. Morris works with jazz musicians: his codified signs are specific to this musical context. Like Zappa, he allows improvisation in the manner of jazz, or free improvisation, and may then use signs to adapt the performance. Soundpainting in contrast, does not adapt improvisation which is performed according to other conventions. Rather the signs have to be iterated in a full phrase before performance begins, ensuring that the Soundpainter has imposed his/her authority by selecting what content is to be performed, in what manner, and when.[4] Soundpainting developed in a similar context and is still in a certain sense used by jazz musicians,[5] but Soundpainting has expanded within and beyond this musical genre, notably by its application to dance, visual art and acting.

Gesture and Syntax

How is Soundpainting an act of composition? Unlike notated composition, Thompson claims to compose in real time. The Soundpainter's gestures allow him or her to adapt what is being offered by the ensemble in the moment, as well as to predetermine some material. Though improvisation is a contributing factor, the leadership of the Soundpainter subtly alters the nature of this creative method. For example, the Soundpainter might ask performers to "change" the material they are performing without stipulating how this change is to occur, or the painter might refine this request by asking the performer to change the rhythm, alter the dynamics or adapt the tempo. The Soundpainter can choose to impose material by signing precise pitches and rhythms, or s/he can choose to request chance material by using "sculpting" gestures which suggest a style without defining exactly how it should be performed. Because the performers draw on their individual backgrounds in their responses, the Soundpainter is able to draw out the diverse

[4] For more information on Morris and Conduction see, Morris, «Conduction», http://www.conduction.us/main.html. Morris's jazz connections are introduced in Alex Stewart (2004), «Contemporary New York City Big Bands: Composition, Arranging and Individuality in Orchestral Jazz», *Ethnomusicology* 48/2, p. 169–202.

[5] Soundpainting workshops are held regularly by Jazz organisations, including the Union des Musiciens de Jazz, «Master-class Soundpainting 25–27 June 2011», http://www.umj-asso.com/news.php?id=66 (last accessed 12 June 2011).

nature of the ensemble in performance. The Soundpainter then listens to what is offered before choosing to impose any changes. In contrast to improvisation and composition (and to Zappa's approach), Thompson eliminates the notion of error from his creative vocabulary in order that "creativity is never stifled" (Thompson 2010). Furthermore, Thompson neither restricts his ensemble to a notated piece, nor does he allow complete free improvisation. Though created in real time, Soundpainters maintain the ability to modify all parameters of the performance from the volume and tempo, to the rate of thematic development, instrumental combinations, imitation, and articulation, to name a few.

In attempting to compose the work, Thompson explores ways to structure it by reusing material ("memory 1" [appendix]), developing material ("develop"), distributing what one performer offers across the ensemble ("relate to"/ "synchronize") and incorporating pre-composed material ("palette"/"palette punch"). "Memory" allows the Soundpainter to repeat material and use it in different parts of the texture at any point within the performance. For example, if the Soundpainter hears/sees something which s/he wishes to reuse, s/he must indicate that the material being performed, "this", is "memory 1". There can be many different memories which allow different ideas to be repeated. "Palettes" however, are short pre-composed pieces which can be newly composed or extracts taken from another work. Shorter preconceived ideas are also used ("palette punch"). The "palettes" may be scored and integrated into the work at any point (when the palettes will be played, by whom, and how often, is not prescribed in advance). A "palette punch" might be a single word, a short physical movement, a melody or chord sequence, or a phrase combining dance gesture and sound. A "palette" may be of any length, taking a section of a pre-composed work or a short motive.

Thompson notes that the only opportunity for the performers to use free improvisation would be if the following gestures were signed as the phrase "whole group," "improvise" and "organically develop": in other words, play what, when and how you choose (Thompson 2010). The Soundpainter and performer respond to each other in a mutually understood language. Responses to the signs are not wholly predetermined (it depends on the level of detail provided by the gesture): mediation and guidance are central to this process.

Conclusion

The Soundpainting language offers a way to communicate across the arts in the moment, but like all art-related languages, its lexicon has limitations and irregularities. Soundpainting aims to be an audio-visual experience for all performers, regardless of their artistic discipline. The language is constructed so as "not [to be] discipline specific" (Thompson 2010), though, the discipline of the practitioner often informs how s/he interprets the gestures. This is particularly relevant when a performer is directed to seek equivalences across music and movement, as might be requested with the "synchronize" sign.

The signing of coded gestures, using silent movements, delivers meaning to the performers. The gesture surely requires a response, which issues the performers' interpretations of the combination of gestures signed by the Soundpainter, and so begins a dialogue between Soundpainter and performers. It is left to the Soundpainter to foster performer-performer dialogues via the dialogue generative gestures which are at the heart of the Soundpainting method.

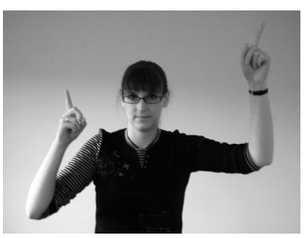
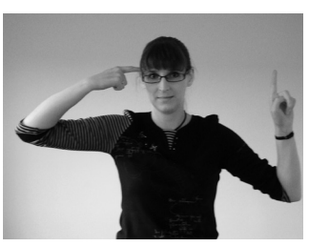
Moreover, the crossing of the audio-visual sensory domains is akin to a dialogue, because all parties contribute to its delivery and interpretation: this exchange between Soundpainter and ensemble is central to Soundpainting. This multi-way process offers creative artists, working across disciplines, a method to foster an inter-art dialogue not otherwise available in current pre-composed or free improvisatory methods.

Soundpainting is a creative meta-language, able to speak across the arts. Thompson has utilized the overlap between traditional notions of composition and improvisation to establish a way to create and edit music-movement dialogue in real time. Thompson puts into practice a number of the issues which gesture analysts (including Larson) have identified. The signs he creates are best referred to as gestures because they bear meaning, and also because they provoke offerings which themselves bear meaning in return from the performers. The performers' offerings bear meaning as the other performers can use their performed content as a basis to start a dialogue. As Thompson sums up, the Soundpainter is "[t]he instigator for communication among an ensemble" as well as "a catalyst for creation and mediator for artistic dialogue" (Thompson 2010).

I owe thanks to Walter Thompson for answering my questions as well as for approving my use of the present quotations. Moreover, I am extremely grateful for his agreement to be an artist in residence at Roehampton University in October 2008, which was funded by Southland's College and its then principal, Peter Briggs. Other thanks go to Steven Huebner and the organisers of "Dialogues en movement" for their constructive feedback, especially to Silvy Panet-Raymond for her many questions, and to Deborah Mawer and Stephanie Jordan for their constant encouragement. Thanks to Tim Ewers for reading a draft of this article and to Caroline Potter for making extensive comments on the mature manuscript. Finally, thanks should also go to Evan Parker and Peter Wiegold (Brunel) who were both willing to discuss using gestural sign languages in group creativity, following a demonstration I led at Kingston University (6 April 2011).

Appendix: 10 basic Soundpainting gestures

Syntax	Gesture Category	Gesture Shape	Notes
Who	Function	Whole Group Rest of the Group	«Rest of the group» can only be signed once someone is carrying out an activity.
		Group (plus number)	This sign is followed by an indication of number; if it is used there is always more than one group.
What	Sculpting	Long Tone	The arms move outwards from the middle. The body represents register (high-low).

Syntax	Gesture Category	Gesture Shape	Notes
What (cont'd)	Sculpting (cont'd)	Pitch Down Pitch Up	These gestures are made by moving the hands forward for each in tone.
		 Point to Point	Selects individual performers.
		 Memory 1	First, flat arm line in front of the body to note «this is», then «memory»: helps structure a piece, compose the music.
What	Function	Play	Moving forward, as though bowling.

Photos: Matthew Richings

REFERENCES

BUTCH, Morris (n.d.). "Conduction," http://www.conduction.us/main.html (accessed July 2011).

CARR, Paul and HAND, Richard J. (2008). "'Twist'n frugg in an arrogant gesture': Frank Zappa and the musical-theatrical gesture," *Popular Musicology Online*, http://www.popular-musicology-online.com/issues/05/carr.html (last accessed 14 May 2011).

CASSIN, Alessandro (n.d.). "An interview with Butch Morris," http://lacan.com/frameXII7.htm (accessed 14 May 2011).

CONE, Edward T. (1974). *The Composer's Voice*, Berkeley, The University of California Press.

CUMMINGS, Naomi (2000). *The Sonic Self: Musical Subjectivity and Signification*, Bloomington, Indiana University Press.

DUERDEN, Rachel (2007). "Dancing in the Imagined Space of Music," *Dance Research*, 25/1, p. 73-83.

HATTEN, Robert (n.d.). "Lecture 1: Toward a Characterization of Gesture in Music: An Introduction to the Issues," *Musical Gesture*, http://www.chass.utoronto.ca/epc/srb/cyber/hat1.html (accessed 7 June 2011).

HUMPHREY, Doris (1959). *The Art of Making Dances*, Barbara POLLACK (ed.), London, Dance Books.

JENSENIUS, Alexander Refsum, WANDERLEY, Marcello M., GODØY, Rolf Inge and LEMAN, Marc (2010). "Musical Gestures: Concepts and Methods in Research," in, *Musical Gestures: Sound, Movement, and Meaning*, Rolf Inge GODØY and Marc LEMAN (eds.), New York, Routledge, p. 12-35.

LARSON, Steve (2006). "Musical Gestures and Musical Forces: Evidence from Music-Theoretical Misunderstandings," in *Music and Gesture*, Anthony GRITTEN and Elaine KING (eds.), Aldershot, Ashgate, p. 61-74.

LIDOV, David (2006). "Emotive Gestures in Music and its Contraries," in *Music and Gesture*, Anthony GRITTEN and Elaine KING (eds.), Aldershot, Ashgate, p. 24-44.

MINORS, Helen Julia (forthcoming 2012). "In Collaboration : toward a gestural analysis of music and dance," in *Bewegungen zwischen Hören und Sehen - Musik, Tanz, Theater, Performance und Film*, Stephanie SCHROEDTER (ed.), Bayreuth, Forschingsinstitut für Musiktheater des Universität.

STEWART, Alex (2004). "Contemporary New York City Big Bands: Composition, Arranging and Individuality in Orchestral Jazz," *Ethnomusicology*, 48/2, p. 169-202.

THOMPSON, Walter (2006). *Soundpainting: The Art of Live Composition, Workbook 1* [with DVD], New York, Walter Thompson Orchestra.

THOMPSON, Walter (2008). *Soundpainting Residency*, Michael CHANAN (filmed), Helen Julia MINORS (produced), Centre for Interdisciplinary Music Research, Roehampton University, London.

THOMPSON, Walter (2009). *Soundpainting; The Art of Live Composition, Workbook 2* [with DVD], New York, Walter Thompson Orchestra.

THOMPSON, Walter (2009b). "Walter Thompson Interview: 9 July 2009)," *Taran's Free Jazz Hour*, http://taransfreejazzhour.com/podcast/walter-thompson-interview-11-july-09.html (accessed 10 March 2011).

THOMPSON, Walter (2010). "Questionnaire: Written and Conducted by Helen Julia MINORS," Kingston University, London.

THOMPSON, Walter (2010b). *Soundpainting Passion Play*, Walter Thompson Orchestra 4 May 2010 Irondale Centre, Brooklyn, New York, available at http://www.youtube.com/watch?v=-cMpxV0jVZQ (accessed 7 June 2011).

ZAPPA, Frank (1973). *Adelaide Tonight*, Interview with Frank Zappa, NWS, Channel Nine, Australia 4 July, http://www.youtube.com/watch?v=sTel7GtLck4 (last accessed 14 May 2011). A number of Zappa interviews are available at "Tonight," http://wn.com/Tonight

ZAPPA, Frank (1989). *The Real Frank Zappa Book*. New York, Poseidon.

ZBIKOWSKI, Lawrence (1997). "Conceptual Models and Cross-Domain Mapping: New Perspectives on Theories of Music and Hierarchy," *Journal of Music Theory* 41/2, p. 193–225.

ZBIKOWSKI, Lawrence (2011). "Musical Gesture and Musical Grammar: A Cognitive Approach," in *New Perspectives on Music and Gesture*, Anthony GRITTEN and Elaine KING (eds.), Farnham, Ashgate, p. 83-98.

A Perfect Accord: Music and Gesture in Francis Poulenc's *Les Biches*

Christopher Moore
(University of Ottawa)

Francis Poulenc's ballet *Les Biches* was premiered in Monte Carlo on 6 January 1924. Commissioned in 1921 by Serge Diaghilev for the Ballet russes, it was featured as part of a "Festival français" which also included premieres of Georges Auric's ballet *Les Fâcheux*, as well as a reprise of a trio of nineteenth-century operas—Chabrier's *Une Éducation manquée*, Gounod's *Le Médecin malgré lui* and *La Colombe*—for which Darius Milhaud, Erik Satie and Francis Poulenc respectively contributed music to replace the traditional spoken dialogues.[1] Poulenc's *Les Biches*, his first major work in any genre, benefited from a close collaboration with leading artists of the day, including the dancer and choreographer Bronislava Nijinska, as well as the painter Marie Laurencin, who designed the sets and costumes. A spectacular critical success at its premiere, *Les Biches* also received positive reviews when the production was presented at the Théâtre des Champs-Élysées on 26 May of the same year. An examination of this rich corpus of critical reception reveals that the initial success of *Les Biches* was largely attributable to the aesthetic synergies that unified the musical and gestural components of the work.

Some critics characterized the music of *Les Biches* in terms of "*classicisme*" and "*art dépouillé*," concepts that, as Scott Messing has shown, discursively intersected with the term "neoclassicism" in France during the early 1920s (Messing 1998, 75-127). To be sure, the form of Poulenc's ballet (a suite of eight dances preceded by an overture) linked the work tenuously to eighteenth-century musical models.[2] The composer's bold use of unadorned major and minor triads further reinforced stylistic ties to the classical era. Long range tonal planning, as the composer wrote to Milhaud, was also conceived in accordance with classical norms:

> *Les Biches* will be very clear, sturdy and classical. The opening ensemble fluctuates between F major, dominant, sub-dominant, relative minor, etc… just like the finales of classical symphonies; "Jeu" is in E, B, A, etc… and the final "Rondeau" is in D, A, G, etc. For the songs, I have some beautiful but slightly obscene texts (from the 18th century) (Poulenc 1994, 174).[3]

Jean Cocteau's assertion that *Les Biches* could be viewed as a type of Watteau-inspired *Fêtes galantes* further emphasized the work's perceived aesthetic debt to (predominantly French) eighteenth-century sources (Cocteau 1924, 911).

Whereas Poulenc's musical language certainly pays homage to the past, it would be incorrect to view *Les Biches* solely in terms of a self-conscious reconstruction of eighteenth-century musical practices. Indeed, the composition of *Les Biches* was profoundly indebted to numerous modern stimuli which arguably had a far more decisive influence on the composer than any immediate contact with eighteenth-century music. These ranged from ragtime and folk music to late-nineteenth-century influences both French and foreign, as well as the latest music of Erik Satie and Igor Stravinsky. As a young composer who was still in the process of searching for his musical voice and accumulating the technique that would allow him to express it fully, Poulenc was particularly receptive to rapid changes taking place within the Parisian artistic and musical world at this time (Orledge 1999, 9-47). *Les Biches*, a work-in-progress for close to three years, bears the marks of these contemporary influences, all of which contribute to its distinctive synthesis and transformation of heterogeneous artistic stimuli.[4]

---

[1] Georges Auric also wrote recitatives to be included in a performance of Gounod's *Philémon et Baucis*, but Gounod's descendants prohibited them from being performed. See Poulenc (1994), 190n8.

[2] The movements are: Overture; Rondeau; Chanson dansée; Adagietto; Jeu; Rag-Mazurka; Andantino; Petite chanson dansée; Final.

[3] All translations by the author unless otherwise indicated. "*Les Biches* feront un ballet très clair, râblé et classique. Mon *ensemble* du début oscille entre *fa* majeur, dominante, sous-dominante, relative, etc… tels les finales des symphonies classiques; le *Jeu* du milieu est en *mi*, *si*, *la*, etc… et le *Rondeau* final en *ré*, *la*, *sol*, etc… Pour les *Chansons*, j'ai de beaux textes un tantinet obscènes (du 18e)."

[4] It was a work-in-progress even after the premiere. Following the performances at Monte Carlo, Poulenc continued to iron-out and modify details of orchestration. Although a piano-vocal score was published by Huegel in 1924, an orchestral score was only released to the public in 1948 following Poulenc's re-orchestration of 1939-1940. This version, an orchestral suite, does not include the ballet's three vocal numbers: "Chanson dansée," "Jeu," and "Petite chanson dansée." For details and commentary, see Schmidt (1995), 100-107.

The tremendous success of *Les Biches* was in large measure attributable to Nijinska's choreography, one which, as critics of the day noted, also aimed to combine the traditional techniques of classical ballet with gestures that reflected modern sensibilities. As Boris de Schloezer wrote in his review:

> In *Les Biches*, the classical style as it was developed and enriched by the masters of the nineteenth century undergoes the influence of modern dances with their characteristic movements, their syncopated rhythms, their off-beat accentuations. The composite style that is the result of this bold synthesis contains a very strong expressive power and a new type of formal beauty (de Schloezer 1924, 166)[5].

The "synthetic" character of Nijinska's choreography, directly inspired by the mixture of diverse musical sources that informs Poulenc's score, conferred upon the production a significant unity of tone and atmosphere. In this sense, despite being influenced by stimuli both classic and modern, the collaboration of Nijinska and Poulenc in *Les Biches* may be understood in terms of what Daniel Albright has described as "figures of consonance," that is, "a deep concord among artistic media" (Albright 2000, 6). As critic Jacques Courneuve enthusiastically observed:

> We have rarely admired a more complete accord between the silhouette of a character, his costume, gesture and dramatic significance. The painter, the choreographer and the composer certainly did not limit themselves to making separate, independently conceived contributions to this charming work and then rely on the skill of a ring leader (and the unpredictability of rehearsals) to see to fitting it all together. This little ballet is a model of unity (Courneuve 1924).[6]

Chic Sources

One of these unifying elements was the theme of high-society fashion. Indeed, from the outset, Poulenc's "Grande Oeuvre" was highly influenced by the fashion-conscious Parisian elite of which, as the descendant of a wealthy bourgeois family, he was nothing less than a de facto member (Poulenc 1994, 120). His ballet for Diaghilev was initially to be based on a scenario entitled *Les Desmoiselles*, a ballet-cantata written by the well-known fashion designer, Germaine Bongard (Poulenc 1994, 138). As Mary Davis has discussed, Bongard's boutique on the rue de Penthièvre aimed to produce an aesthetic rapprochement between couture and modern art. Featuring paintings by Picasso, Léger and Matisse, Bongard's showrooms were decorated in an eclectic style that served as a backdrop to couture creations that boasted "classical designs tweaked with modernist sensibility" (Davis 2006, 97).[7] Bongard's scenario was of intense interest to Poulenc and Diaghilev who, along with Nijinska, met the designer in order to convince her to grant them permission to use *Les Demoiselles* on their own terms (Poulenc 1994, 161n2). Their efforts were ultimately rebuffed, but, soon after, Poulenc actively contemplated the possibility of composing "a suite of dances without a libretto" which, it seems safe to surmise, remained at least partly indebted to Bongard's plot (Poulenc 1994, 160).[8]

Although *Les Biches* was premiered and performed without a printed scenario, the theme of high-fashion that presumably informed Bongard's *Les Desmoiselles* showed up again in Poulenc's ballet. In his review in *Le Temps*, Henry Malherbe asked his readers to "imagine that you are entering, on a clear festive day, into the dressing room of fashion designer. […] The young employees are decked out in a "collection" of pink dresses which they hike-up impertinently. They have those humid, glossy and jaded gazes of the vicious flirts of the eighteenth-century" (Malherbe 1924)[9]. Robert Brussel commented that *Les Biches* could have been subtitled *Les Sylphides dans le hall de la couturière* ["The *Sylphides* in the Salons of the Fashion Designer"], thereby acknowledging both the ballet's indebtedness to both high fashion and Michel Fokine's similarly plot-less ballet of 1909 (Brussel 1924). Louis-Léon Martin wrote about dancer Vera Nemtchinova's incarnation as the "Woman in Blue" and how she struck the pose of a "fashion model, but *en pointe*" (Martin 1924). Finally, writing for *Vogue*, the pre-eminent standard-bearer of contemporary Parisian chic, Jean LaPorte described the entire *corps de ballet* as "models who play and simper close to an enormous blue couch" (LaPorte 1924, 50).[10] Poulenc himself acknowledged how these flappers were drawn to luxury brand names when in an interview with Jules Méry published only three days before the premiere, he proclaimed that his "*biches*" were "women

[5] "Dans les *Biches*, ce style classique tel qu'il fut développé et enrichi par les maîtres du XIX^{e} siècle, subit l'action des danses modernes avec leurs déhanchements si caractéristiques, leurs rythmes syncopés, leurs arrêts à contretemps. Le style composite résultant de cette synthèse hardie possède une grande puissance d'expression et une beauté plastique toute nouvelle."

[6] "On a rarement admiré un accord plus entier entre la silhouette d'un personnage, son costume, son geste et sa signification dramatique. Le peintre, le chorégraphe et le musicien ne se sont assurément pas bornés à contribuer, chacun pour sa part, à ce charmant ouvrage en s'en remettant à l'adresse du meneur du jeu, et au hasard des répétitions, du soin de lier l'œuvre de l'un à l'œuvre de l'autre. Ce petit ballet est un modèle d'unité."

[7] On Bongard's artistic circle, see Davis (2006), 93-116.

[8] "Nous allons peut-être faire une suite de danses sans livret."

[9] "Imaginez que vous pénétriez, par un clair jour de fête, dans le salon d'essayage d'un couturier à la mode. […] Les jeunes employées se sont parées d'une 'série' de toilettes roses qu'elles retroussent avec impertinence. Elles ont ces regards humides, luisants et fatigués des coquettes vicieuses du dix-huitième siècle."

[10] "[…] des mannequins qui jouent et minaudent près d'un énorme canapé bleu […]"

[11] "Ici, ce sont des femmes habituées aux Rolls-Royce et aux colliers de perles de chez Cartier."

accustomed to Rolls-Royce and Cartier pearl necklaces" (Méry 1924).[11]

This was a "lifestyle modernism"—an aesthetic posture catering to the fashion sense of the social elite—that cut across all the ballet's artistic components (Garafola 1998, 98-115). Poulenc himself later claimed that the "*Rag-Mazurka* woman [danced by Nijinska], wearing a Chanel dress covered in jewels, was in my mind the hostess of this "*House party*," and whose money and fashion sense were the most likely assets to seduce the three men" (Poulenc 1954, 53-54)[12]. In fact, Marie Laurencin's costume for Nijinska may perhaps be viewed as an homage to Coco Chanel's famous "little black dress"; the freedom of movement afforded by Chanel's revolutionary design and the dress's understated elegance were all preserved in Laurencin's creation. The only notable transformation concerned the colour—a light beige, offset by a hat consisting of "two waving ostrich feathers"—that distinguished Nijinska's costume from the pastel pink dresses ("pink enough to bite into" according to Louis Laloy) that graced the *corps de ballet* (Sokolova 1960, 215; Laloy 1924)[13].

Not surprisingly, as an urban sophisticate wearing the latest creations of modern fashion designers, Poulenc's "hostess" danced to music that matched her social status: rag-time. Although Poulenc's "Rag-Mazurka" strongly reinforced this characterization, the composer, unlike his friends Milhaud and Auric, was never entirely seduced by jazz. As Renaud Machart suggests in his biography of the composer, Poulenc's "Rag-Mazurka," while certainly employing distinctive dotted rhythms, seems only to evoke the genre "from afar" (Machart 1995, 47). The distance Machart alludes to no doubt stems from the primary "problem" with Poulenc's rag: its obstinate respect for the downbeat. The jazziest sections of the "Rag-Mazurka" are written in 4/4 time (see for example, rehearsals 101 to 103), but despite regularly stressing beats two and four Poulenc refrains from accentuating weak subdivisions and thus inadequately imitates ragtime's signature syncopated style. Poulenc's orchestration, on the other hand, does evoke the atmosphere of 1920s dance-halls, but it is quite plausible that his inspiration for these sounds derived less from soaking them up on a night on the town, than from disciplined study of the rags of Igor Stravinsky, especially his *Rag-Time for Eleven Instruments*, first published in Paris in 1919. Indeed, the 4/4 passages of the "Rag-Mazurka" may be read as rhythmically ironed-out renderings of Stravinsky's Joplin-inspired score, while all the while conserving much of the Russian composer's distinctive orchestral palette.[14]

In the spring of 1923 Poulenc informed his teacher Charles Koechlin that he had started to write the "Rag-Mazurka" four times, claiming that "not a note has been left to chance" but adding that he was coming to "hate more and more all the musical stuffing that one finds so frequently in ballets" (Poulenc 1994, 195).[15] The comment strongly echoes the sentiment of a letter Poulenc received from Stravinsky in early 1923 in which the Russian composer wrote about his own preoccupation with composing music that was "naked" [*à poil*] (Poulenc 1994, 183). Like in Stravinsky's *Rag-Time*, Poulenc, in his "Rag-Mazurka," writes muted and "very dry" [*très sec*] attacks in the brass and concentrates most of his melodic motifs in the trumpet and winds. The absence of unnecessary "musical stuffing" is highly apparent, especially in the terseness of the string writing and the general economy with which Poulenc employs his orchestral resources. In short, the "Rag-Mazurka" reveals the composer's attentiveness to various manifestations of contemporary chic, not only that of the consumerist world of the French upper-classes, but also that of Stravinsky's challenging new scores and their modernist appeal.

Stravinsky Subsumed

Poulenc's work on the "Rag-Mazurka" is but one example of the composer's on-going "Stravinskyist crisis," a state-of-mind that he first alluded to in letters to friends during the summer of 1921 (Poulenc 1994, 127). Throughout the planning and composition of *Les Biches* Poulenc was exposed to a handful of Stravinsky's works that would leave an indelible mark on his compositional style. The Parisian premiere of *Mavra* in 1922 was crucial in this regard, and in a letter to Paul Collaer, Poulenc argued that Stravinsky's work "proved that there is some good in the triad. Once again Satie is right. Believe me, *polytonie* is a dead-end that will be obsolete in five years' time…not to mention atonality: it's crap" (Poulenc 1994, 162).[16] Poulenc first heard *Mavra* while working on his own *Sonata for Horn, Trumpet and Trombone*.[17] This short chamber work, first performed at the Concerts Wiéner

[12] "La dame du *Rag-mazurka*, en robe Chanel, couverte de bijoux, c'était, dans mon esprit, l'hôtesse de cette 'House party,' dont le chic et le fric étaient les plus sûrs atouts pour séduire ces trois messieurs."

[13] Writing to Milhaud in 1923, Poulenc described the dress as follows: "a very large, short dress in off-white tulle with a plunging neckline, adorned with pieces of pink moiré fabric; a 'chapeau galette' with aigrettes in the same colour" (Poulenc 1994, 199).

[14] See, for example, measures 33-40 in Stravinsky's *Rag-Time for Eleven Instruments*. On Stravinsky's fidelity to the rhythms of Joplinian rag in this piece, see Taruskin (1996), 1307-1310.

[15] "Il n'y a pas une note mise au hasard. Je […] déteste de plus en plus les remplissages si fréquents surtout dans les ballets."

[16] "*Mavra* m'a prouvé que l'accord parfait a du bon. Une fois de plus Satie a raison. Croyez-moi, la polytonie est une *impasse* dont on sentira la caducité d'ici 5 ans […]. Je ne parle pas de l'*atonalité*, c'est de la merde."

[17] On the importance of Stravinsky's *Mavra* for les Six see Kelly (2003), 15-17.

on 4 January 1923, may be viewed as a defining moment in Poulenc's musical development. Compositionally focused on the expressive possibilities of major and minor triads, it breaks with the polytonal experimentation present in the earlier *Sonata for Two Clarinets* (1919) and the more recent *Sonata for Clarinet and Bassoon* (1922). Its forthright tonal idiom and classical formal strategies strongly anticipate the musical style in much of *Les Biches*. In fact, the triad, or "*accord parfait*," became Poulenc's guiding harmonic principle during the composition of his ballet. As he explained in another letter to Paul Collaer from September 1922, he was banishing "wrong notes" and "polytonality" from his musical vocabulary: "I'm hanging out with triads and modulation" (Poulenc 1994, 162-163n2).[18] Writing to Prokofiev in January 1923, Poulenc spoke of his admiration for the composer's use of "triads, simple harmonies and uncluttered melody" in his Piano Concerto No. 3, and reasserted his impatience with "wrong notes, Schoenberg and everything that calls itself *modern*" (Poulenc 1994, 187).[19]

Of course, by aesthetically aligning himself with Stravinsky and by adopting what has come to be known as a "neoclassical" compositional approach, Poulenc could not have actually assumed a more resolutely "modern" aesthetic stance. Indeed, Henry Malherbe wrote that the "originality" of Poulenc's ballet movements "lies in the unexpected fashion with which he presents chords that have been catalogued for a long time already" (Malherbe 1924).[20] Boris de Schloezer summed up some of the synthetic qualities of the score when he wrote: "here's some Mozart, and here's some Stravinsky, this reminds me of Pergolesi (*Pulcinella*) and this of…Beethoven" (de Schloezer 1924, 165).[21] But Poulenc's sources were not confined to the classical and modern periods, and Raoul Brunel pointed out (somewhat fancifully) some of the extreme stylistic promiscuity found throughout the ballet:

> The author, whose talent is obvious, amused himself by accumulating the most disparate styles, combining Bach and Offenbach, Gounod, Wagner and the café-concert. From time to time, a gang of dissonant brass instruments interrupts a fugue in the best style as if to surprise the audience. It is a very curious sampling, and which becomes amusing once we have gotten used to it (Brunel 1924).[22]

André Levinson felt that *Les Biches* "could be interpreted as a suite of homages to the Masters" and that "each part could be dedicated to one" (Levinson 1924).[23] For Levinson, however, this was not a sign of originality, but rather of pastiche. For him, the "Rag-Mazurka" seemed too close to Satie's "Ragtime du Paquebot" from *Parade*, and the sung movements of *Les Biches*, for which the singers were placed in the orchestral pit, were "a direct pastiche of [Stravinsky's] *Les Noces*" (Levinson 1924). But this verdict was contrarian at best, and most critics were quite willing to acknowledge the distinctiveness of Poulenc's own musical voice. Boris de Schloezer, for one, emphasized that the composer "is not an imitator; he does not plagiarize his elders. If he sometimes takes things from where he finds them, in the end he really appropriates them and makes them his own" (de Schloezer 1924, 165).[24]

A brief comparison of a few measures of Poulenc's "Jeu" with Stravinsky's *Les Noces* is sufficient to underline Poulenc's ability to adapt creatively the music of others. Poulenc knew *Les Noces* intimately. He was supposed to perform as one of the work's four pianists for the Parisian premiere on 13 June 1923 at the Théâtre de la Gaîté, and received a dedicated score from the composer bearing the mangled date of "5 May, no 5 June, 1923" (Poulenc 1994, 197n1). Though he ultimately did not take part in the premiere, Poulenc did take in some rehearsals, and writing to Collaer described Stravinsky's work as "immense" and "brilliant." It was, he explained,

> […] music without a system, music by a musician and not a pawn. I am transfixed with admiration. Here's somebody who doesn't give a damn about being atonal, bi-tonal, polylinear or what have you (Poulenc 1994, 196).[25]

A few weeks following the premiere, Poulenc wrote to Milhaud to inform him that he had finally figured out what to do for the "*chanson dansée*, a kind of game [*jeu*] that makes up the middle of the ballet" (Poulenc 1994, 198). That *Les Noces* provided a palpable inspiration to his ongoing work on *Les Biches* seems particularly evident, especially in the (sung) dance entitled "Jeu." Here, Poulenc makes clear reference to the rhythmic declamation employed in Stravinsky's ballet. Similar to Stravinsky's plumbing of folk songs

[18] "Plus de *fausses notes*, plus de *polytonie*. Je rôde autour de l'accord parfait et de la modulation."
[19] "Je suis las des fausses notes, de Schoenberg et de tout ce qui se dit '*moderne*'."
[20] "Leur originalité réside surtout dans la façon inattendue de présenter des accords depuis longtemps catalogués."
[21] "Voici du Mozart et voici du Stravinsky, ceci fait songer à Pergolèse (*Pulcinella*) et cela à… Beethoven."
[22] "Mais l'auteur, dont le talent est indiscutable, s'est amusé à y accumuler les styles les plus disparates, mêlant Bach et Offenbach, Gounod, Wagner et le café-concert. De temps à autre, une bande de cuivres dissonants vient faire irruption dans une fugue du meilleur style, comme pour interloquer l'auditeur. C'est un curieux échantillonnage, qui devient amusant quand on en a pris son parti."
[23] "Celle-ci pourrait être, croyons-nous, interprétée comme une suite d'hommages aux maîtres; chaque partie en pourrait porter une dédicace."
[24] "Mais Poulenc n'est pas un imitateur; il ne démarque pas ses aînés, car s'il prend parfois son bien où il le trouve, ce bien il se l'approprie réellement, il le fait sien."
[25] "C'est immense, génial. De la musique sans système, de la musique de musicien et non de pion. Je suis pétrifié d'admiration. En voilà un qui se fout d'être atonal, bi-tonal, planaire et que sais-je encore."
[26] See Poulenc's letter to Stravinsky dated 31 July, 1922 (Poulenc 1994, 169). On Kireyevsky see Taruskin (1996), 1333-1337.

from Pyotr Vasilyevich Kireyevsky's anthology of 1911, Poulenc lifted the texts for the sung dances of *Les Biches* from sources—as yet unidentified—at the Bibliothèque nationale.[26] As Richard Taruskin has demonstrated at length, in *Les Noces* Stravinsky sought to reflect both "the letter and […] the spirit of Russian folk song," one of the results being the seemingly arbitrary but imaginatively-wrought prosodic organization that pervades the entire work (Taruskin 1996, 1363). In "Jeu," Poulenc seems at times to be taking his cue from Stravinsky's prosodic experiments, but obviously in complete ignorance of the "highly specific customs" that his Russian friend had gone through such pains to replicate in *Les Noces* (Taruskin 1996, 1363). At rehearsal 75 in "Jeu," following on the heels of a chorus of fortissimo and primal "*Ai*"'s, Poulenc introduces a passage which, with its prosodic irregularities mapped onto an obstinately isochronous rhythmic backdrop, strongly alludes to the declamatory style of the "Friends of the Bride" in the first part of Stravinsky's ballet.[27] Poulenc's stylistic homage to *Les Noces*, however, foregoes Stravinsky's percussive orchestral effects and quasi-monotonous melodic line. In fact, the composer fashions a chromatically-descending melodic and harmonic gesture that contrasts with the harmonic stasis of Stravinsky's accompaniment, just as it contrasts with much of the surrounding music in "Jeu" itself. Always willing to acknowledge an influence, Poulenc later admitted that "the rhythmic echo of *Les Noces*, very Frenchified to be sure, may be found in the *chansons dansées* in *Les Biches*" (Poulenc 1954, 180).[28] Essentially, Poulenc adopted the rhythmic and declamatory style that characterizes Stravinsky's folk-bound "Friends of the Bride" while imagining a different harmonic and orchestral palette to clothe his own chicly modern "demoiselles."

Nijinska, who choreographed both works, clearly sensed the difference. As Louis Laloy wrote, "she knew how to find, for the delicacy of music that is very French, movements that are totally real, and thus completely different in character, and even opposed to those that were dictated by Stravinsky's severe and strong accentuation" (Laloy 1924).[29] Indeed, what Poulenc later referred to as "the instinctive genius of Nijinska," ultimately guided her to imagine choreography for *Les Biches* that reflected the composer's own synthesis of styles, both old and new (Poulenc 1954, 54).[30] As Laloy wrote elsewhere,

> Nijinska […] took advantage of classical figures (pointework, pirouettes, entrechats, turns and lifts) and required only a slight change of balance, a barely perceptible deviation or twist […] to render upon this style, abstract in its traditional perfection, the curt and sporty attitude of elegance that is fashionable today (Laloy 1924a)[31].

Although positing aesthetic and technical correspondances between different artistic disciplines is fraught with challenges, it is tempting to read Nijinska's use of classical figures as a corollary to Poulenc's compositional preoccupation with major and minor triads in *Les Biches*. Poulenc himself referred to Nijinska's conception as "pure dance," a description that certainly harkens back to Stravinsky's "naked" music, and Poulenc's own ambition to abolish "wrong notes" during his creative work on his ballet (Méry 1924). The Adagietto from *Les Biches* reveals the extent to which Poulenc and Nijinska were on the same page. Cocteau, so moved by *Les Biches* that he went "home feeling humiliated," described Nemitchnova's dance as "sublime":

> When this little lady issues forth from the wings on her toes, in an excessively short jerkin, with her long legs, and her right hand in its white glove raised to her cheek as if in military salute, my heart beats faster, or stops beating altogether. And then, with unfailing taste, she presents us with a combination of classical steps and quite new gestures (Cocteau 1924, 912).[32]

Nijinska was here no doubt stimulated in her choreography by Poulenc's equally "sublime" music. The composer later revealed that he had been inspired by a "classic" source when composing the movement's main theme: Tchaikovsky's *The Sleeping Beauty* (Poulenc 1954, 54). And like Tchaikovsky's, Poulenc's theme is solidly couched in B-flat major and regularly cadences, via conventional dominant 7th chords, to the tonic.[33] Only sporadically does Poulenc's musical language suggest the "new gestures" alluded to in Cocteau's description. One example occurs in the primary theme, which, via a diminished seventh sonority, suavely introduces a ninth chord built on "E" (the augmented fourth of the key) only quickly to head back to the tonic through

[27] Compare especially with Stravinsky's *Les Noces* at the beginning of rehearsals 2, 3, 7 and 24.
[28] "[…] l'écho rythmique des *Noces*, vous pouvez le retrouver, très francisé bien sûr, dans les chansons dansées des *Biches*."
[29] "[…] elle a su trouver, pour la délicatesse d'une musique bien française, des mouvements profondément vrais, donc d'un caractère tout différent et même opposé à ceux que lui dictait le rude et fort accent d'un Stravinski."
[30] "[…] le génie plein d'inconscience de Nijinska […]."
[31] "C'est Mme Nijinska […] qui a su tirer parti ainsi de toutes les figures classiques, passages sur les pointes, pirouettes, entrechats, tours et enlèvements, et il lui a suffi d'un léger déplacement de l'équilibre, d'une déviation ou d'une torsion à peine perceptible […] pour restituer à ce style, abstrait par sa perfection traditionnelle, l'air d'élégance un peu brusque et sportive qui est dans le goût de notre temps."
[32] "Lorsque cette petite dame sort de la coulisse, sur ses pointes, avec de longues jambes, un justaucorps trop court, et la main droite, gantée de blanc, mise près de la joue comme pour une espèce de salut militaire, mon cœur bat plus vite ou s'arrête de battre. Ensuite, un goût sans fléchissement combine les pas classiques et les gestes neufs."
[33] See the main theme of the Adagietto, which begins twelve measures after rehearsal 57 and lasts until rehearsal 58.
[34] See rehearsal 57, measures 17–21.
[35] "Mon numéro III (solo de l'étoile) […] commence en *si b* puis se livre à des modulations les plus imprévues. Je suis sûr que c'est ce qu'il faut."

a textbook II - V7 - I cadential formula.[34] As Poulenc wrote to Diaghilev with enthusiasm, the Adagietto movement "begins in B-flat and then indulges itself in the most unexpected modulations – I am sure that this is what is needed" (Poulenc 1994, 178).[35] In her choreography, Cocteau wrote, Nijinska "simply obey[s] the rhythm, and the exigencies of the frame she has to fill" (Cocteau 1924, 911).[36] As many critics agreed, Nemtchinova's performance in the "Adagietto" was outstanding; by respecting Poulenc's musical atmosphere it produced an "extremely gracious combination of classical know-how and the whim of modern fantasy" (Courneuve 1924).[37] Both Poulenc and Nijinska had, as Robert Brussel noted, contributed to "the concord we find in this ballet between classical and modern art" (Brussel 1924).[38]

Painful Charms

Not surprisingly, the "synthetic" approach of both composer and choreographer prompted some critics to view the collaboration as an exercise in irony. Louis Léon-Martin spoke of it as a "chef-d'oeuvre of humorous irony" and Adolphe Boschot heard Poulenc's music as a kind of "practical joke" (Martin 1924; Boschot 1924). André Levinson, who penned one of the most vivid commentaries on Nijinska's choreography, reinforced these critical misgivings by suggesting that what the dancer had conceived was not at all witty, but rather, in continuity with her earlier work on *Les Noces*, an exercise in bad taste:

> By excessively mechanizing conventional exercises, by deliberately weighing down their ordinarily light structure, by having the dancers vigorously "hit" the beats which the classical school only barely marks, by accentuating that which should be insinuated, by opening up that which should be rounded, she distorts the formal beauty derived from traditional sources (Levinson 1924).[39]

Those who weren't offended by these distortions tended to find the effects comical. This was particularly true in the case of "Jeu," in which the "mechanization" of Nijinska's choreography was brought to a new level. Indeed in this movement, which staged an erotically-tinged game of hide-and-seek, the main "dancing" role was conferred upon an inanimate object: an enormous blue couch. Maurice Martin du Gard described it as follows:

> In Poulenc's ballet, a blue couch plays, in the most gracious fashion imaginable, an extremely important role; the dancers jump on it, they throw themselves on it, they lie on it like a feather, they play hide and seek around it, they drag it around in the most exquisite manner from one end of the stage to the other (Martin du Gard 1924).[40]

As Poulenc wrote to Diaghilev, "thinking that the sofa is a prima donna in the same way that she is, Nijinska makes it dance throughout the entire game!!!" (Poulenc 1994, 218).[41]

By deforming traditional gestures and by displacing interest from the moving body to lifeless objects Nijinska effectively disrupted the syntactical coherence of classical ballet, much in the same way that Poulenc's "unexpected modulations" modified the syntax of classical musical structures. By refusing wholly to commit to either modernity or classicism, Poulenc and Nijinska created a ballet that walked a fragile tightrope between egregious conventionality and hardnose iconoclasm. This stylistic promiscuity, along with the consistent juxtaposition of convention and experimentation throughout the ballet, naturally prompted questions concerning the aesthetic character of the work.

For Boris de Schloezer, the integration of modernist elements within the predominately classical framework of *Les Biches* prompted the rebirth of an aesthetic category which, he claimed, had become almost entirely obsolete: "charm." He argued that this aesthetic attribute, which "through overuse has acquired today a meaning that is almost pejorative," was truly rehabilitated in Poulenc's ballet (de Schloezer 1924, 164-165). For Cocteau, *Les Biches* "de-ridiculised grace"; by refusing to simply recreate "charming" classical clichés, Poulenc and Nijinska had reinvented them for a modern public (Cocteau 1924, 909). Balancing the tension between slavish imitation and creative manipulation that underlined this aesthetic stance was, as many commentators sensed, one of the work's primary virtues. As Henry Prunières wrote in the *Revue musicale*, Poulenc's music "comes close to being vulgar, but without ever stooping so low" (Prunières 1924, 63).[42] Even in his engagement with popular materials—as in the "Rag-Mazurka"—the composer managed to be both "naïve and subtle at the same time" (Auric 1924).

Nonetheless, there was something troubling about all this "charm." Cocteau compared it to a lonely visit he made to

[36] "Sans le moindre calcul et par simple obéissance aux rythmes et du cadre qu'il faut remplir, elle va créer un chef-d'œuvre."
[37] Henry Malherbe made an almost identical appreciation of Poulenc's music when he wrote that "very tangible classical know-how presides here over the most lively of modern imaginations" (Malherbe 1924).
[38] "[…] l'accord qu'on y trouve entre l'art classique et l'art moderne…"
[39] "En mécanisant à outrance la gymnastique d'école, en alourdissant volontairement sa contexture légère, en faisant "taper" avec vigueur les temps que l'école classique marque à peine, en accentuant ce qui devrait être insinué, en écarquillant ce qui veut être arrondi, elle dénature les éléments plastiques, puisés aux sources traditionnelles."
[40] "Dans le ballet de Poulenc, un canapé bleu joue, le plus gracieusement du monde, un rôle d'une extrême importance: on saute par-dessus; on s'y jette; ou se couche comme une plume; on y joue à cache-cache; on le traîne, aux accents les plus exquis, d'un bout à l'autre de la scène […]."
[41] "[…] estimant que le canapé est une 'étoile' au même titre qu'elle, elle le fait danser pendant tout le jeu!!!"
[42] "[…] la partition des *Biches*, en maint passage, frise la vulgarité, mais sans y tomber jamais."

the *Palais de Glace* when he was twelve years old. Seduced by the elegant women on their skates, he was painfully obliged to observe them from afar, their beauty both inaccessible and mesmerizing:

> I measured the distance that separated me from the celebrated *cocottes*. They would be limping round the warm passages, and then, suddenly, out there in the rink in the cold […] I would see them bowing and gliding about like ships in full sail (Cocteau 1924, 910).[43]

Cocteau seems to have been moved by the ambivalence and confidence with which both the musician and choreographer could navigate between contrasting stylistic and emotive zones, between the warmth and the cold of the skating rink. By being both seductive and aloof, Cocteau felt that *Les Biches* "exhibited itself half naked," but it did so while "failing to understand itself," thus "producing the same effect as perversion" (Cocteau 1924, 910).[44] Louis Laloy's reading of the ballet engaged with a similar trope. He too lauded the innocence of *Les Biches*, and argued that within it "youth is scattered all over the place and never takes the time to acknowledge its own treasure" (Laloy 1924a).[45] Underneath all this "grace and so much charm," underneath the ballet's incorrigible "thirst for life," Laloy was overwhelmed by what he called an "adjacent melancholy" (Laloy 1924). It was, he claimed in another review, "a hidden melancholy," one that provides a "foretaste of regret, without which we wouldn't feel all the tenderness contained in certain inflexions of both the music and the dance—without it, the work would not leave us with such a pleasant memory" (Laloy 1924a).[46] In sum, both Cocteau's and Laloy's responses to the ballet sought to verbalize something of the double nature of Poulenc and Nijinska's creation. By merging the modern and the classic, and by playing with themes of youth and nostalgia couched in a demonstration of modern sexual mores, they had created a multivalent work whose aesthetic appeal went beyond a simple juxtaposition of the past and the present. *Les Biches* proposed a new aesthetic reality, one that blurred historic stylistic distinctions while simultaneously proposing a deliberately ambiguous narrative action. The instability of this interplay, like the "flashing [of] a ray of sunlight from a pocket mirror on a woman's face," constituted the aesthetic novelty of this ballet, and was responsible for its sophisticated and at times painful charm (Cocteau 1924, 913).[47]

Louis Laloy's sensitivity to the melancholy underlying the stylistic pluralism of *Les Biches* had notorious consequences. His endorsement of Poulenc's ballet and his acceptance into the composer's social and artistic circle exasperated Erik Satie who held a long-standing grudge against the critic. Satie wrote to Poulenc following the premiere of *Les Biches* to express his strong disapproval regarding his relationship with Laloy, a stance that ultimately prompted an irrevocable rift between the two composers.[48] As Barbara Kelly has suggested, it is possible that by the time *Les Biches* was completed, Satie had "served his purpose" for Poulenc, who was now "no longer prepared to put up with the older man's entrenched views" (Kelly 2003, 21). The music of *Les Biches*, while indebted to Satie's long-standing faith in pared-down tonality, announces the first flowering of Poulenc's mature style, one that found considerable inspiration in the compositional craft of Stravinsky and which offered an entirely personal reading of contemporary neoclassical experiments. Nijinska's provocative choreography clung to this music with impressive fidelity, thereby fashioning a seductive union of sound and gesture that helped secure Poulenc's reputation as one of the leading French composers of his generation.

---

[43] "Je me rappelle de ma solitude, à douze ans, au Palais de Glace. J'y mesurais les distances me séparant des grandes cocottes. Elles boitaient à l'ombre du pourtour chaud, et soudain, sur la piste, dans le froid du milieu […] s'inclinaient et glissaient comme des voiliers."

[44] "[La musique de Poulenc] dédaigne, elle s'exhibe à moitié nue, elle arrive à force de ne pas se comprendre aux mêmes fins que la perversion."

[45] "La jeunesse s'y répand sans les compter ses trésors."

[46] "Il y a […] une mélancolie cachée […]. Sans cet avant-goût de regret, nous ne ressentirions pas tant de tendresse à de certaines inflexions du chant comme de la danse, et l'œuvre ne nous laisserait pas un si doux souvenir."

[47] "En somme, ce ballet, on croirait voir, vous savez quoi? De la maison d'en face, la main la plus espiègle, la plus méchante et la plus adroite, dirige sur un visage de femme du soleil découpé avec un miroir de poche."

[48] See Poulenc (1994), 222-226.

REFERENCES

ALBRIGHT, Daniel (2000). *Untwisting the Serpent: Modernism in Music, Literature, and Other Arts*, Chicago, University of Chicago Press.

AURIC, Georges (1924). "La Musique : Le *Concerto* d'Igor Stravinsky; *Les Biches* de Francis Poulenc," *Les nouvelles littéraires*, 31 mai.

BOSCHOT, Adolphe (1924). "La Musique : Ballets russes – deux œuvres sur trois sont agréables," *L'Écho de Paris*, 28 mai.

BRUNEL, Raoul (1924). "Au Théâtre des Champs-Élysées : Ballets russes," *L'Œuvre*, 28 mai.

BRUSSEL, Robert (1924). "Les théâtres," *Le Figaro*, 30 mai.

COCTEAU, Jean (1924). "Deux ballets actuels," *Revue de Paris*, 15 juin, p. 908-916.

CŒUROY, André (1924). "Jeune musique française : *Salade, Les Biches, Les fâcheux*," *La Revue universelle*, 1er août, p. 380-384.

COURNEUVE, Jacques (1924). "Ballets russes : Théâtre des Champs-Élysées," *Le Quotidien*, 26 juin.

DAVIS, Mary (2006). *Classic Chic: Music, Fashion, and Modernism*, Berkeley, University of California Press.

GARAFOLA, Lynn (1998). *Diaghilev's Ballet Russes*, Cambridge, Mass., Da Capo.

KELLY, Barbara L. (2003). *Tradition and Style in the Works of Darius Milhaud 1912-1939*, Aldershot, Ashgate.

LALOY, Louis (1924). "Les premières : Théâtre de Monte-Carlo," *Le Figaro*, 10 janvier.

LALOY, Louis (1924a). "Sur la Côte d'Azur : *Les Biches*," *Comoedia*, 11 janvier.

LAPORTE, Jean (1924). "Les Représentations des Ballets russes et les galas de La cigale," 19 septembre, p. 50.

LEVINSON, André (1924). [Compte rendu des *Biches*], dans *Comoedia*, 21 janvier.

MACHART, Renaud (1995). *Francis Poulenc*, Paris, Seuil.

MALHERBE, Henry (1924). "Chronique musicale," *Le Temps*, 11 juin.

MARTIN, Louis-Léon (1924). "Les théâtres," *Vie parisienne*, 14 juin.

MARTIN DU GARD, Maurice (1924). "Opinions et portraits : Principauté," *Les nouvelles littéraires*, 12 janvier.

MÉRY, Jules (1924). "Les Biches – Les Tentations de la bergère," *Petit Monégasque*, 3 janvier.

MESSING, Scott (1988). *Neoclassicism in Music: From the Genesis of the Concept through the Schoenberg/ Stravinsky Polemic*, Ann Arbor, UMI Research Press.

ORLEDGE, Robert (1999). "Poulenc and Koechlin: 58 lessons and a friendship," Sidney Buckland et Myriam Chimènes (dirs.), *Francis Poulenc: Music, Art and Literature*, Aldershot, Ashgate, p. 9-47.

POULENC, Francis (1954). *Entretiens avec Claude Rostand*, Paris, Julliard.

POULENC, Francis (1994). *Correspondance 1910-1963*, Myriam Chimènes (éd.), Paris, Fayard.

PRUNIÈRES, Henry (1924). "*Les Fâcheux* de Georges Auric et *Les Biches* de Francis Poulenc aux Ballets russes," *La Revue musicale*, juillet, p. 61-64.

SCHLOEZER, Boris de, (1924). "Le festival français de Monte-Carlo," *La Revue musicale,* février, p. 161-167.

SCHMIDT, Carl B. (1995). *The Music of Francis Poulenc 1899-1963: A Catalogue*, Oxford, Clarendon Press.

SOKOLOVA, Lydia (1960). *Dancing for Diaghilev*, Richard Buckle (éd.), London, John Murray.

TARUSKIN, Richard (1996). *Stravinsky and The Russian Traditions: A Biography of the Works Through* Mavra, vol. 2, Berkeley, University of California Press.

De nouvelles danses pour le vieux Monsieur B. Musique de J.-S. Bach avec chorégraphies et improvisations de la fin du XX^{e} siècle

Stephanie Schroedter
(Freie Universität Berlin)
Traduit de l'anglais

À la lumière d'innombrables chorégraphies dans différents genres et styles basés sur les œuvres de Jean-Sébastien Bach[1], penser une histoire des chorégraphies des XX^{e} et XXI^{e} siècles – en incluant les aspects musicaux et en mettant l'emphase sur les interactions entre les mouvements qui, d'une part, peuvent « uniquement » être entendus et, d'autre part, devraient particulièrement être vus, mais qui pourraient (et parfois devraient) également être entendus – serait une entreprise fascinante. Examiner la variété de créativité chorégraphique, qui a connu un formidable essor depuis l'avant-garde historique du début du XX^{e} siècle, avec un « dénominateur » (musical) commun, et définir des critères pour l'analyse de dialogues entre la musique et la danse, ou plutôt entre les sons et les mouvements fondés sur cette prémisse, pourraient poser un défi fascinant[2].

Pour ce faire, l'œuvre de Bach apparaît certes excitante comme point de départ, puisque ses compositions sont non seulement très expressives (dans le sens de la soi-disant théorie baroque des passions), mais également inspirées rythmiquement par la danse, bien qu'elles ne soient pas destinées à être dansées. En outre, la musique d'un compositeur dont l'importance pour le répertoire de la musique occidentale est indéniable[3] serait examinée dans une perspective peu orthodoxe, s'étendant non seulement à différents arts et médiums, mais traversant également diverses cultures. Un tel projet pourrait démontrer de manière plutôt convaincante quelles associations la musique de Bach peut créer avec des chorégraphes qui, évidemment, pensent et travaillent en premier lieu de manière artistique – avec en conséquence qu'ils ne sont pas nécessairement intéressés par le contexte des compositions de Bach qu'a développé la recherche musicologique. Toutefois, les connotations sociales et culturelles en jeu seraient clairement établies, de même que les moyens artistiques utilisés afin de les exprimer, ou encore les remettre en question ou les examiner de manière critique[4].

Par-dessus tout, un tel projet démontrerait quelles impulsions kinésiques sont causées par la musique de Bach, et

[1] Ce n'est pas un hasard si, au cours du colloque « Danse et musique : Dialogues en mouvement », plusieurs autres communications à propos de chorégraphies sur la musique de Bach ont été présentées : David Callahan y a examiné *Music Visualizations* de Ted Shawn, créée entre 1919 et 1940 sur des extraits des *Inventions*, des *Sinfonies*, du *Clavier bien tempéré* et de la *Toccate et fugue en ré mineur*; Christine Roquet et Olga Moll ont montré l'exemple de « M.O. » (1995) de Trisha Brow avec l'*Offrande Musicale* de Bach; Alanna Thain a notamment présenté *Body Remix-Les Variations Goldberg* de Marie Chouinard (2007). De plus, Falk Hübner a mentionné dans son travail de recherche l'œuvre *Gezeiten* de Sasha Waltz (2005) dans laquelle des extraits des suites pour violoncelle seul BWV 1007, 1008 et 1011 étaient fournis comme arrière-plan à des scénarios chorégraphiques de désastres. Il a également mentionné *Pitié !* (2009) de Platel, une transformation radicale de la *Passion selon saint Matthieu* en un anti-opéra monumental et à la fois résolument transculturel. Finalement, JoDee Allen a présenté des improvisations de breakdance très convaincantes sur les *Suites pour violoncelle seul* de Bach, interprétées live par Denis Brott.

[2] Une intention similaire a animé Stephanie Jordan au cours de sa discussion des différentes chorégraphies sur des compositions (principalement de ballet) d'Igor Stravinski, sur la base desquelles elle a développé des modèles analytiques musico-chorégraphiques. Comparer *Stravinsky Dances. Re-Visions across a Century*, Londre 2007, et – outre sa contribution dans ce volume – pour un aperçu additionnel dans ce domaine de recherche : ibid., "Choreomusical Conversations: Facing a Double Challenge", in: *Dance Research Journal. Congress on Research in Dance*, 43/1, été 2011, pp. 43–64.

[3] Notons que la musique de Bach a fait partie des musiques envoyées dans l'espace afin de présenter à d'autres formes de vie potentiellement intelligentes un résultat particulièrement abouti des habiletés humaines.

[4] De plus, un examen approfondi des chorégraphies sur des compositions de J.-S. Bach pourrait être intéressant d'une perspective musicologique, de manière à rouvrir de nouveau dans ce contexte – c'est-à-dire la traduction chorégraphique de la musique qui n'était pas à l'origine conçue pour la scène – le débat sur la soi-disant musique « absolue » ou « fonctionnelle ». L'un des problèmes principaux dans ce contexte serait : quelles implications performatives sont également inhérentes dans la musique (de concert) destinée uniquement à être écoutée ? Comment la musique peut-elle être perçue comme mouvements non-visibles et être ainsi traduite en mouvements visibles, particulièrement physiques ? Les études sur la danse, toutefois, pourraient être encouragées, par un tel projet, pour réfléchir sur les possibilités de même que sur les restrictions et dangers qu'ouvrent l'inclusion de la musique (pré-existante, en même temps n'étant pas destinée à la danse) dans le processus chorégraphique. Quelles stratégies pourraient être reconnues en examinant la manière dont les chorégraphes abordent la musique ? Quelles tendances apparaissent dans ce contexte, et comment changent-elles ?

comment elles sont transformées kinesthétiquement. En regardant de plus près ces chorégraphies, les diverses manières dont les œuvres de Bach étaient écoutées et le sont encore aujourd'hui apparaissent très clairement. Ce phénomène ne peut être uniquement expliqué par une formation musicale spécifique, mais est plutôt en lien avec une manière spécifique d'écouter la musique, évidemment unique chez les danseurs et les chorégraphes, puisque ces derniers incarnent la musique en transférant les mouvements acoustiques en mouvements corporels. Afin de mettre l'emphase précisément sur la dynamique de ce processus créatif, je qualifie cette forme d'écoute d'« écoute kinesthétique » en comparaison avec une « écoute synesthétique », qui a connu un essor au cours du XIX[e] siècle à cause du développement du grand opéra et de la musique à programme. Cette écoute « kinesthétique », qui a gagné en importance particulièrement dans les chorégraphies modernes et postmodernes allant au-delà de stratégies narratives dramatiques convaincantes, est bien plus que des mouvements spontanés sur la musique. En plus d'une approche critique face à l'esthétique, elle comprend des réflexions (plus ou moins conscientes) concernant la manière de bouger en musique, les choix qu'il est possible de faire afin d'interagir avec la musique, ainsi que la manière d'envisager la musique comme mouvement sans bouger en musique[5].

Je souhaite expliquer ceci plus en détail en me basant sur deux chorégraphies solos remarquables. De prime abord, elles semblent se contredire, mais, en fin de compte, il devient évident qu'elles se complètent ou même se confirment l'une l'autre – sous des perspectives différentes. Dans cet article, je fais référence aux improvisations de Steve Paxton sur les *Variations Goldberg* de Bach basées sur deux enregistrements différents de Glenn Gould (de 1955 et 1981)[6], provocateurs (à l'époque) et (de par leur juxtaposition) controversés, qu'il a présentés environs 200 fois entre 1986 et 1992. D'autre part, j'aborde la trilogie de Gerhard Bohner *Im (Goldenen) Schnitt [In the (medial) Section]* de 1989, ébauché presque architectoniquement sur *Le Clavier bien tempéré* de Bach. Lors d'une première version de cette chorégraphie, on peut entendre l'enregistrement de Keith Jarrett, tandis que pour la deuxième version Heidrun Holtmann était au piano *en direct*, et dans la troisième version Bohner a dansé sur une « installation acoustique » de Roland Pfrengle.

Malgré le fait que les approches improvisées de Steve Paxton sur les *Variations Goldberg* de Bach étaient décidément destinées à une performance unique, il existe quelques enregistrements datant des débuts de ces performances live, qui présentent surtout un intérêt analytique : des clips des premières improvisations de Paxton sur les *Variations Goldberg* de Bach ainsi que sur les *Suites anglaises* sont inclus sur son DVD *Material for the Spine*[7] — un cours sur le mouvement visant à prendre conscience de son corps, qu'il développe depuis le début des années 1980 comme une sorte de spécialisation de ses improvisations contact (pour deux danseurs ou plus), remontant à son travail du début des années 1970[8]. Ce DVD procure un aperçu édifiant de ses improvisations solo – concernant divers aspects de leur « forme » de même que de l'importance des « sensations et des sens » pour celles-ci – et en même temps, elles démontrent très clairement que Bach ne soutenait pas de manière marginale la créativité d'improvisation de Paxton.

Dans ce contexte, on constate que Paxton était à la recherche de manière plutôt chaotique dans son étude des *Variations Goldberg* de Bach, de nouveaux mouvements-créations allant au-delà de principes organisationnels et de raffinement technique (également caractéristique à la fois du ballet néo-classique et la « danse moderne » des années 1950), afin d'en arriver à des mouvements « instinctifs » : « Il est impossible d'avoir trop de chaos. Vous pouvez être

---

[5] D'un point de vue musicologique, des recherches récentes sur l'histoire des pratiques d'interprétation et de performance de la musique de diverses origines visent à comprendre la musique comme « mouvement » et se concentrent sur les gestes « intérieurs » de même qu'« extérieurs » de la musique. Voir notamment Gertrud Meyer-Denkmann (2003), Robert Hatten (2004), Anthony Gritten et Elaine King (2006), Rolf Inge Godøy et Marc Leman (2010). L'on pourrait également examiner ce phénomène d'un point de vue neuroscientifique.

[6] Avec ses premiers enregistrements, le pianiste de vingt-trois ans a déjà rompu de manière conséquente avec les conventions d'interprétation de son temps, divisant les variations individuelles en groupes, qu'il interprétait parfois de manière virtuose et parfois de manière plus émotionnelle, avec sans exception un touché non legato constant et généralement sans utiliser la pédale. C'est un enregistrement à caractère très analytique, qui révèle également des références contrapuntiques subtiles. L'enregistrement de 1981 est comparativement peu remarquable, particulièrement dû au fait que les extrêmes de tempo et d'expression ne sont plus si riche en contrastes qu'ils ne l'étaient dans l'enregistrement initial. L'uniformité de l'ensemble est davantage mise en valeur. Paxton improvise sur les variations 1-15 d'après l'enregistrement de Gould de 1981 et les variations 16-30 d'après l'enregistrement de 1955, « afin que l'énergie gaillarde du jeune Gould le transporte vers les dernières variations ». De plus, Paxton porte également une attention particulière au fredonnement caractéristique de Gould, qu'utilise afin de modeler les sons. Comparez la citation qui remonte à une entrevue réalisé par Ramsay Burt avec Paxton dans Burt 2002, p. 46-64.

[7] Ce projet fut initié par Patricia Kuypers, réalisé par Baptiste Andrien, Florence Corin et Steve Paxton, produit par *Contredance* en collaboration avec *L'animal a l'esquena* (Celra, Espagne) et le *Centre National de la Danse* (Pantin, France) 2008 (ISBN 978-2-93014629-4). Dans l'introduction à ce DVD, Steve Paxton explique que « material for the spine peut être perçu comme un système afin d'explorer les muscles intérieurs et extérieurs du dos. Son but est d'amener la vie de la conscience vers le côté sombre du corps, c'est-à-dire : le côté qui est l'élément le plus vu de soi-même, le plus fréquent et le plus omis au cours de l'auto-définition du danseur. Par des exercices, la gravimétrie idiokinétique et des exemples spécifiques, je souhaitais faire prendre conscience de ces sensations intérieures […]. »

[8] Voir Sally Banes (1987) et Ramsay Burt (2006).

Figures 1 et 2 : Steve Paxton en tant que jeune danseur improvisant sur les *Variations Goldberg* de Bach, et analysant ces improvisations plusieurs années plus tard sous l'angle de son système de prise de conscience corporelle intitulé *Material for the Spine* (disponible sur DVD, voir la note de bas de page 7).

à court d'idées, mais jamais de chaos[9].» Tandis que dans sa recherche de mouvements improvisés pour les *Suites anglaises* de Bach, il donne à nouveau des indications formelles clairement définies – contrairement aux *Variations Goldberg* – comme il le mentionne dans une entrevue qu'il a donné après avoir décidé d'aborder les *Suites anglaises* après plusieurs années passées à examiner les *Variations Goldberg*, pénétrant ainsi en un territoire créatif inconnu :

> Initialement, j'étais d'avis qu'au-delà des mouvements appris, les hommes peuvent revenir en arrière afin de réaliser des mouvements auxquels l'accès serait rendu possible par l'improvisation […]. Je croyais accéder par des improvisations à des mouvements qui ne pourraient jamais être visibles avec une chorégraphie fixe. Puisque cela fait maintenant 24 ans que je travaille là-dessus, je suis conscient que le dernier recours [afin d'en arriver à de nouvelles solutions] se trouve dans les moyens techniques […] Par-dessus tout, je voudrais découvrir quelques mouvements en lesquels je crois fermement et je voudrais réfléchir sur la manière dont je pourrais les arranger et les rendre aussi visibles que possible. C'est la tâche que je me suis fixée. […] C'est avec cette intention que je souhaite approcher les *Suites anglaises*, dans lesquelles j'espère trouver mon «matériel». Même si j'improviserai, je souhaite suivre un certain ordre. [Dans un autre paragraphe :] Pour le cas des *Suites anglaises*, je tenterai de travailler sur un nouveau principe physique, que je n'ai jamais utilisé auparavant, soit : travailler avec une forme clairement définie (Paxton 2008, 21-22).

Dans ce contexte, il apparaît clairement que *Material for the Spine* de Paxton est le résultat d'une recherche intensive et à long terme sur le mouvement, basée sur les œuvres de Bach : elle a commencé sans but précis avec les *Variations Goldberg* et a acquis, contrairement aux attentes, des structures clairement définies avec les *Suites anglaises*.

Il n'est pas seulement remarquable que Paxton ait une fois de plus recherché un certain ordre ou plutôt accepté de nouveaux défis structuraux après des années de liberté maximale concernant la définition et création de mouvements. Il semble alors absolument paradoxal que l'ancien danseur de Cunningham, qui était des plus intimement familier avec l'esthétique compositionnelle de John Cage, ait suivi des cours de composition avec Robert Dunn et ait également collaboré avec le batteur David Moss, revenant finalement toujours à Bach pour ses improvisations en solo. Depuis le début de sa carrière, le pionnier de la danse postmoderne américaine était fasciné par la musique du doyen de la musique de la culture musicale occidentale, particulièrement sa musique pour piano avec les interprétations controversées de Glenn Gould, et ne pouvait plus s'en départir à nouveau. Comment expliquer ce phénomène ?

Grâce au travail attentif de Walter Verdin à la caméra, les *Variations Goldberg* de Paxton furent transférées dans le genre d'une vidéo de danse artistiquement ambitieuse[10], ayant maintenant sa vie propre, paradoxalement indépendante de l'unicité spontanée initialement souhaitée – bien que procurant un aperçu fascinant du travail d'improvisation de Paxton, qui permet quelques remarques générales sur ses mouvements et leurs interactions avec la musique. Également remarquable est l'introduction de Paxton à cet enregistrement, dans laquelle il explique sa collaboration avec Bach et Gould. Il y mentionne certains faits qui semblent très évidents au premier abord, mais nous porte à réfléchir à propos d'une musique préexistante n'étant pas destinée à la danse. D'un côté, Paxton souligne que Bach était un improvisateur hors pair et, bien que nous ayons accès seulement à une partie de la musique qu'il a mise sur papier,

[9] Citation provenant d'un portrait en allemand intitulé: «Chaos und Ordnung. An den Grenzen der Improvisation », dans *Ballett international/tanz aktuell*, 11 (1994), p. 21.

[10] Ceci concerne particulièrement les enregistrements des improvisations (non publiques) de Paxton au Kaaitheatre, Bruxelles, en 1992/93, qui ont été filmées sous divers angles de caméra et film techniquement révisé de manière à ce que la caméra devienne finalement la partenaire de danse de Paxton. En comparaison, les enregistrements de Verdin des dernières improvisations publiques de Steve Paxton à la salle de concert Felix Meritis, filmées avec seulement une caméra, sont de nature beaucoup plus documentaire. Je souhaite ici remercier Walter Verdin afin d'avoir mis ces enregistrements à ma disposition dans le cadre de cet article.

elle laisse « de la place à l'interprétation, à l'adaptation, au changement[11] ». Pas en tant que musicien, mais bien comme danseur, Paxton semble avoir compris intuitivement que ces variations apparemment si espiègle, bien que structurées de manière hautement complexe, tirent leur origine du contexte d'un art approfondi de l'improvisation, qui demeure inhérent aux compositions de Bach.

D'autre part, Paxton souligne les progrès des techniques avancées d'enregistrement et d'édition du milieu du XX^e^ siècle, qui ont à ce point convaincu Glenn Gould qu'il s'est retiré de la vie de concertiste et a plutôt mis l'emphase sur « composer » la production de ses enregistrements. Les « enregistrements immuables » qui en ont découlé ont semblé à Paxton comme des « sculptures de son, des peintures soniques, une architecture acoustique » et sont ainsi diamétralement opposés à ses improvisations de mouvement, passagères et continuellement changeantes :

> Lorsque je danse, je suis fasciné par cette nouvelle réalité. J'essaie de danser chaque performance de manière différente avec de nouveaux espacements, de nouvelles directions et de nouveaux rapports aux notes. Je désire examiner les connexions possibles que ces deux maîtres [Bach et Gould] nous ont laissées à entendre : en réfléchissant également sur le fait que chaque fois que l'on écoute, nous sommes différents. […] « Étant danseur, naturellement j'écoutais avec tout mon corps, plutôt qu'avec mes oreilles, en laissant peut-être l'un de mes pieds taper le rythme (Paxton 2008).

Il est étonnant de constater à quel point Paxton écoute intensément la musique au cours de ses improvisations, lesquelles demandent indéniablement une concentration extraordinaire de son corps et de ses possibilités de mouvement, amorçant ainsi un dialogue à la fois spontané et varié[12]. Son corps semble « perméable à la musique » afin qu'il puisse s'ouvrir de manière optimale au torrent de mélodies avec leurs rythmes et dynamiques. Mais ces apparences sont trompeuses, parce que même si ces premières impulsions de mouvements sont souvent tirées directement de la musique, déclenchant des mouvements d'électrochocs dans le corps de Paxton, tout particulièrement au début d'une variation alors que la musique se met en marche, il développe à partir de ces approches de mouvements impulsifs sa propre séquence de mouvements, souvent caractérisés par une logique imprévisible et pas immédiatement reconnaissable. Ils forment des « variations » dansantes improvisées du même ordre que les variations musicales de Bach en utilisant de manière thématique des pôles de mouvements spécifiques, qu'ils examinent selon les possibilités qu'ils offrent de se mouvoir et d'être développés de manière plus approfondie. En même temps, les environnements corporels de grande envergure sont examinés. Cette recherche encore relativement chaotique (voir la citation plus haut) est organisée ou presque mise à la terre par la métrique régulière de la musique, avec son premier temps accentué. Mais les raffinements métriques trouvent également écho dans ces créations de mouvements improvisés – et davantage : parfois Paxton semble « ornementer » la musique avec ses mouvements corporels, lorsqu'il ne tisse pas carrément avec ses propres mouvements une autre voix (même visible cette fois) dans la musique.

Malgré des variations par moment chargées affectivement et leurs interprétations de Gould parfois excentriques, mais nettement intériorisées, Paxton filtre à partir de la musique une « base neutre » pour ses improvisations : il ne recherche pas forcément une certaine éloquence expressive, même si certains passages ont des qualités plutôt « dramatiques ». Son intérêt principal demeure la qualité énergétique de la musique : la musique est perçue avant tout comme un mouvement physique (et non psychique), c'est-à-dire par sa dynamique motrice. Comparables à un processus physique qui n'est toutefois pas mécanique, des énergies de mouvements physiques sont gagnées, qui vont au-delà d'expressions chargées sémantiquement. Dans ce contexte, la musique devient un moteur invisible, hautement chargé énergétiquement et qui conditionne les mouvements du corps visibles par lesquels le corps n'est néanmoins pas propulsé. Au lieu, les impulsions musicales de mouvements sont développées surtout par les définitions de structures improvisées dans leur expression dansée, résultant en des mouvements visibles causés par une créativité hautement dynamique, et non pas par des principes esthétiques d'une chorégraphie, définis au préalable.

Paxton a révélé dans son entrevue avec Ramsey Burt que les moments les plus artistiquement enrichissants de ses improvisations sur les Variations Goldberg de Bach étaient ceux durant lesquels le subconscient s'est forgé un chemin devant la conscience et lui a permis de s'inspirer directement de ses mouvements de mémoire ou plutôt, comme il le mentionne : « […] il y eut] quelques moments de mouvements non pensés par lesquels j'ai pu sentir la différence entre mon esprit et mon corps, et mon corps a pris le contrôle et dansait » (Paxton dans Burt 2002, 60). Il met ainsi une fois de plus l'accent sur le caractère spontanément impulsif, idéalement « non pensé » de ses improvisations. Mais à cause de Material for the Spine de Paxton – développé sur la base des Suites anglaises – particulièrement assisté par l'apprentissage des « sens et sensations », ces mouvements inconscients, qu'il a puisés par-dessus tout dans ses improvisations sur les Variations Goldberg, peuvent être ramenés

[11] Ceci et la citation suivante sont tirées du début du tournage des *Variations Goldberg* de Steve Paxton au Kaaitheatre. Cette introduction peut également être visionnée sur YouTube : http://youtube.com/watch?v=8iTMMKtwYQ (dernier accès 15 mai 2011).

[12] Dans ce qui suit, nous ferons référence au tournage des dernières improvisations publiques de Steve Paxton par Walter Verdin à la salle de concert Felix Meritis (Amsterdam) le 11 avril 1992.

à la conscience, analysés et structurés. Rétrospectivement, Paxton souligne un aspect très important de son approche improvisationnelle :

> Tenter de trouver le plus clairement possible quelles sont les structures et chercher à identifier les sensations de ces structures devient une manière de trouver un nouveau matériau, un matériau plus approfondi. Et elles sont toujours là, et vous les sentez constamment. C'est ce qui est si irritant de tout ce processus, mais vous ne les reconnaissez pas, ce ne sont que des sensations du soi-même. Donc ce que nous tentons de faire, c'est de séparer entre eux toutes ces sensations et ces êtres différenciés en muscles séparés et points anguleux (Paxton dans Burt 2002, 55).

Au cours de son approche analytique d'une performance en direct unique – contrairement à une chorégraphie fixe et complète – Ramsey Burt porte notre attention sur un autre aspect intéressant, soulignant l'importance de la mémoire dans le travail de Paxton sur la musique de Bach. C'est à la fin des années 1950, alors qu'il pratiquait le ballet de manière intensive, que Paxton a écouté pour la première fois les premiers enregistrements de Gould des Variations Goldberg. Lorsqu'il a de nouveau croisé les enregistrements de Gould, quelque 30 ans plus tard, il s'est rappelé des expériences gestuelles qu'il éprouvait à l'époque, alors qu'initialement il écoutait les Variations Goldberg. Il a à nouveau recommencé à faire des exercices de ballet tout en écoutant l'enregistrement de Gould, ce qui l'a amené à ses premières improvisations sur les Variations Goldberg en 1986. Elles semblent avoir activé son corps – ou plutôt la mémoire gestuelle, que l'on pouvait reconnaître dans ses premières performances (Burt 2002, 54).

Mais d'autres expériences gestuelles étaient également (soudainement) ravivées dans ses improvisations sur les *Variations Goldberg* de Bach. Paxton était stupéfait de constater « à quel point mon esprit est relié avec la formation technique que j'ai reçue ; à quel point cette formation était toujours présente, incluant le yoga et l'aïkido, et des notions au-delà des techniques de danse, et à quel point elles s'étaient fusionnées » (Paxton dans Burt 2002, 55-56). Il met l'accent sur le travail de la mémoire en combinant dans ses improvisations les premiers enregistrements des *Variations Goldberg* de Gould avec ceux plus tardifs – improvisant d'une part avec le jeune pianiste rebelle et extrêmement talentueux, et d'autre part avec l'artiste reclus et déjà transcendent qui mourra d'une crise cardiaque peu de temps après. La période séparant ces deux enregistrements est approximativement la même que celle entre le moment où Paxton, en tant que jeune danseur énergique de presque vingt ans, a écouté les *Variations Goldberg* pour la première fois et le moment où, plus tard, il les a intégrées par ses improvisations publiques à l'âge de quarante-sept ans en tant que danseur beaucoup plus expérimenté, beaucoup plus conscient de ses mouvements, bien que ses ressources en énergie n'étaient plus les mêmes.

Lors de mes recherches de chorégraphies sur des compositions de Bach, j'ai remarqué à plusieurs reprises que les danseurs, ou plutôt les chorégraphes, avaient très souvent tendance à choisir sa musique au début et/ou à la fin de leur carrière, puisque ces compositions procurent une orientation structurelle lors des premiers stades et semble également faire réfléchir les chorégraphes plus expérimentés sur leurs expériences de danseur : les compositions de Bach semblent évoquer la mémoire de travail – elles encouragent non seulement à se rappeler les traditions culturelles et à les transformer en de nouvelles esthétiques[13], mais elles stimulent également les artistes à refléter leur propre « histoire ». *In the (medial) Section* de Gerhard Bohner est sans aucun doute un exemple particulièrement impressionnant et touchant démontrant comment un danseur/chorégraphe, sachant que sa mort approche, peut faire le point sur sa carrière en prenant comme fondement une composition de Bach.

La chorégraphie de Gerhard Bohner a été documentée par des enregistrements filmés de Cosima Santoro des années 1989/90 et par des performances reconstituées[14] de Cese Gelabert (1re version 1996 ; 2e version 1999). Ces deux approches face à la chorégraphie « originale », bien qu'ayant leurs propres intentions artistiques, se complémentent l'une et l'autre : elles procurent, de différentes perspectives, des réponses à ma question visant à savoir pourquoi et comment Bohner a choisi une composition de Bach pour sa chorégraphie. Mais ici également, je dois débuter avec un bref commentaire concernant sa genèse.

Trois artistes ont demandé séparément à Gerhard Bohner s'il souhaitait créer une chorégraphie pour leurs « installations ». Dans ce contexte, il eut l'idée d'une « chorégraphie variable », c'est-à-dire une chorégraphie comprenant 24 parties séparées pouvant être assemblées au choix, et avec lesquelles il peut explorer son corps dans différents espaces ou – comme Bohner l'explique – avec lesquelles il peut bouger « à travers le corps, à travers l'espace »[15].

---

[13] Comparez par exemple l'influence de Bach sur le développement de la « nouvelle musique » du XXe siècle : Rudolf Stephan dans Rainer Damm et Andreas Traub, éd. (1985), p. 18-24.

[14] Cesc Gelabert est très conscient qu'il ne sera jamais en mesure de danser les chorégraphies de Gerhard Bohner exactement comme Bohner lui-même les dansait – puisqu'il ne peut « imiter » la personnalité de Bohner, qu'il a un autre corps et d'autres expériences de danse que celles de Bohner. À cause de ces circonstances très évidentes, il ne veut pas nommer ses performances des « reconstructions » dans un sens plus restreint, bien qu'elles soient très proches des chorégraphies « originales ».

[15] Le sous-titre de la chorégraphie, selon le livret du programme de la première performance les 2 et 3 mai 1989.

Figure 3 : Gerhard Bohner derrière une sculpture en forme de poteau créée par Vera Röhm pour la première version de son œuvre *In the (medial) Section*. (Photographie : © Gert Weigelt)

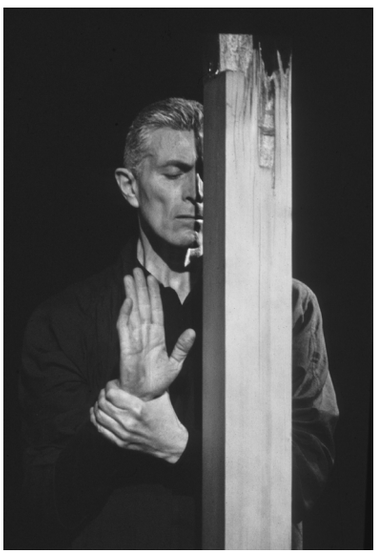
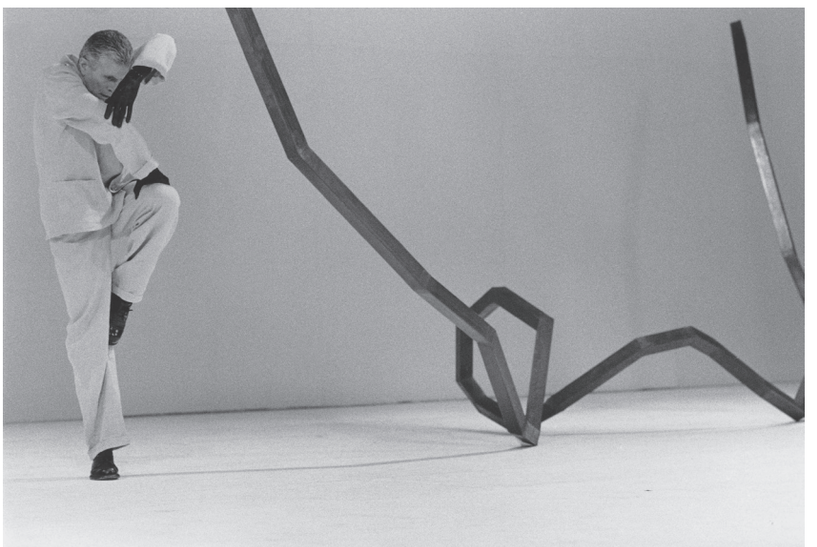
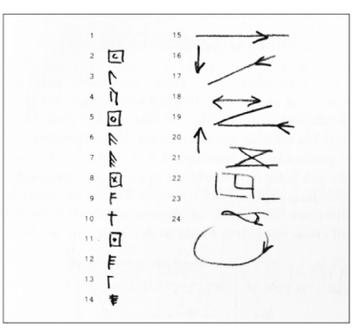


Figure 4 : Gerhard Bohner dansant devant l'une des sculptures d'acier créées par Robert Schad pour la seconde version de son œuvre In the (medial) Section. (Photographie : © Gert Weigelt)



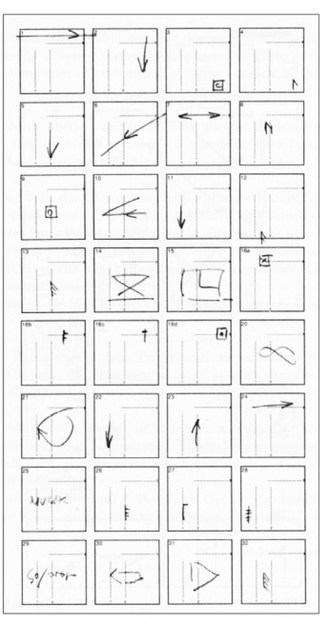
Pour les deux premières versions de cette chorégraphie variable, qu'il a nommée *In the (medial) Section*, les installations accessibles ont été faites par des artistes en arts visuels : Vera Röhm a créé pour la première version des sculptures uniques, en forme de poteau, faites en bois et plexiglas, principalement situées à l'avant de la scène. Pour la seconde version, des sculptures d'acier très dynamiques, positionnées à différents endroits sur la scène, ont été créées par Robert Schad.

Pour la troisième version, le compositeur Roland Pfrengle a conçu une installation acoustique, dans laquelle trois capteurs d'ultrasons ont enregistré les signaux des mouvements de Gerhard Bohner à partir de deux côtés de la scène. Ces signaux étaient ensuite transmis à un ordinateur, qui à son tour les a traités avec l'aide d'un générateur de son électronique – avant qu'ils ne soient retransmis à nouveau sur la scène et dans la salle grâce à quatre haut-parleurs. De plus, un musicien (Roland Pfrengle) s'assoit dans la première rangée de la salle, intervenant au cours des événements acoustiques en produisant des sons en direct additionnels. Pour cette troisième version, il existe une esquisse de Gerhard Bohner, qui documente dans quel ordre chronologique il a positionné ses trajets dans l'espace et ses mouvements corporels (Figure 5). En se basant sur ces deux premières versions, on peut déchiffrer pour quels préludes et fugues, qui ne peuvent plus être entendus, il a originalement créé ces mouvements (voir Tableaux 1-5, p. 112-114). Grâce à une installation acoustique, qui transforme le mouvement physique en son, la musique de Bach est désormais traduite par des mouvements corporels en une performance acoustique en direct, menant à une aliénation radicale du *Clavier bien tempéré*.



1
2 tête
3 épaule
4 bras
5 poitrine
6 coude
7 main
8 taille
9 hanche
10 genou
11 bassin
12 pied
13 jambe
14 pieds
15-24 signes pour les instructions

Les 24 « éléments chorégraphiques » des trois versions de *(Medial) Section* : symboles/dessins des notes chorégraphiques de Gerhard Bohner (archives de l'Akademie der Künste, Berlin).



Le positionnement des « éléments chorégraphiques » dans l'espace pour la 3e version de *(Medial) Section* (archives de l'Akademie der Künste, Berlin).

Dans ce qui suit, je voudrais me concentrer sur les deux premières versions de *In the (medial) Section* de Gerhard Bohner, qui correspondent directement au *Clavier bien tempéré* de Bach – une fois de plus avec deux interprétations très différentes, cette fois (contrairement aux *Variations Goldberg* de Paxton) également interprétées par deux musiciens très différents.

Dans la première partie, Bohner traverse la salle à grands pas, en diagonale et en ligne droite, développant différentes combinaisons de pas liées à des mouvements de bras caractéristiques. Tout particulièrement, la métrique régulière de la musique procure la pulsation de base des mouvements corporels, qui met également l'emphase sur les accents rythmiques principaux. Le prélude en do majeur indique, en tant que n° 9 parmi les 24 numéros de la première version, un tournant dramatique : après avoir fait un aperçu de l'espace sur la scène, Bohner fait une pause, s'arrête, tête baissée, se supportant sur un bâton : il écoute la musique, tandis que la salle s'éclaire progressivement. Ensuite, des parties individuelles du corps (la tête, les épaules, les bras, la poitrine, le coude, la main, le poignet, la taille, le genou, les hanches, le bassin, le pied ou plutôt les pieds, la jambe) sont examinées analytiquement en regard à leur possibilités de mouvement, que Cesc Gelabert a décrit comme une « anatomie de la condition humaine[16] ».

Contrairement aux dispositions de la première version, la présentation des 24 éléments chorégraphiques alterne dans la seconde version de *(Medial) Section* entre l'analyse de deux parties du corps chacune et l'exploration de deux parcours sur scène. Comme conséquence logique, l'ordre des pièces musicales individuelles n'est pas aussi statique que dans la première partie, dans laquelle les préludes et fugues nos 9 à 12 du 1er livre du *Clavier bien tempéré* sont suivies par les nos 1 à 8. L'ordre des préludes et fugues individuels développe plutôt une dynamique qui ressemble un parcours en zigzag ou, de manière figurative, un croisement. Ici, le très significatif *Prélude en do majeur* avec fugue arrive en dernier, une fois que les nos 2 à 7 ont été entendus en ordre inverse, chacun séparés en deux par les préludes et fugues nos 8 à 13, également en ordre inverse. Le résultat de ce nouvel arrangement des préludes et fugues avec leurs thèmes ou sujets gestuels spécifiques est une chorégraphie qui non seulement a l'air différente, mais a également une signification très différente. Bien que, dans la première version, la scène soit plongée dans l'obscurité, le message demeure plus léger – Bohner résume son expérience comme danseur. Dans la seconde version, la scène est illuminée, mais le message est beaucoup plus sombre : Bohner termine avec le prélude et fugue en do majeur sans aucun mouvement – sa danse est terminée, il ne reste que la musique.

Concernant la relation entre la musique et le mouvement, on peut noter que Bohner – tout comme Paxton – perçoit dans les compositions de Bach avant tout leurs structures métriques et rythmiques. Toutefois, les mouvements corporels correspondent davantage aux les lignes mélodiques polyphoniques, prolongeant leurs courbes et leur dynamisme dans l'espace ou répondant aux accents caractéristiques de la musique. Bohner ne suit pas impérativement la musique en sa présence, sa chorégraphie montre plutôt très clairement qu'il est très conscient de la logique musicale dans son déroulement dans le temps, de même que des petits segments et des sections plus vastes de la composition au cours de son développement. Il crée des connexions logiques entre ce que nous avons déjà entendu, ce que nous entendons présentement, et ce que nous entendrons bientôt.

Dans ce contexte, il pourrait être révélateur que je n'aie trouvé parmi les Bohner-Nachlass du Berlin Akademie der Künste qu'une unique page de *The Fugues of the Well-Tempered Clavier in Graphic Presentation* (Vienna: Österreichischer Bundesverlag 1984) de Ludwig Czaczkes. Dans cette publication, l'entrée des thèmes, leurs mouvements et réponses (incluant les répétitions, augmentations, diminutions, et strettes) et les contre-sujets sont très clairement indiqués par des symboles. Il devient évident que la compréhension de l'architecture de la musique avec l'aide de ces analyses a fasciné Bohner, et que ceci l'a inspiré afin de créer quelque chose de comparable avec ses mouvements « à travers le corps, à travers l'espace » : une chorégraphie architectoniquement construite.

De plus, le *Clavier bien tempéré* convient parfaitement aux intentions de Bohner, qui souhaitait prendre des thèmes ou sujets de mouvements spécifiques comme point de départ et les traiter de manière à examiner les structures du corps dans l'espace : tout comme Bach traverse systématiquement le cycle des quintes dans *Le Clavier bien tempéré*, qui demande un tempérament égal, Bohner analyse son corps dans l'espace de la scène de manière à en arriver au niveau de la chorégraphie à un « tempérament égal » calculé rationnellement. C'est comme si Bohner avait choisi une musique « bien tempérée » afin de trouver un équilibre entre deux visions de la danse telles qu'exprimées par l'une de ses professeurs Mary Wigman – une icône de la danse expressive allemande – et la danseuse de ballet russe expressionniste Tatjana Gsovsky, qui a travaillé avec lui au Deutsche Oper à Berlin. En se basant sur ces expériences alors qu'il était jeune danseur, le but de Bohner était désormais de progresser au-delà des différences stylistiques vers un point focal des impulsions gestuelles « objectif » ou plutôt « abstrait », au-delà de toute implication narrative. Malgré tout, finalement sa chorégraphie est plus expressive que toute

[16] Citation de la première conférence-performance qu'a donnée Cesc Gelabert au cours du colloque « Tanz/Theorie », Berlin, 28-30 avril 2011.

Tableaux 1-5 : *In the (medial) Section I and II* de Gerhard Bohner – assignation des parcours dans la salle et des motifs gestuels aux différents préludes et fugues.

Tableau 1

Œuvre de la composition	Espace	Corps (thèmes centraux des mouvements)	Parties de la chorégraphie
Prélude en do majeur n° 1 BWV 846	Position debout dans un marquage circulaire (changement important de la lumière : de l'obscurité à la clarté)	Aucun mouvement, simplement écouter la musique.	GSch 1/n° 9 et GSch II/n° 25 [GSch I = Im (Goldenen) Schnitt I: GSch II = Im (Goldenen) Schnitt II
Fugue en do majeur n° 1 BWV 846	Position debout	Tête *	GSch 1/n° 10 et GSch II/n° 26
Prélude en do mineur n° 2 BWV 847	Postion debout	Épaule	GSch 1/n° 11 et GSch II/n° 21
Fugue en do mineur n° 2 BWV 847	Position debout	Bras	GSch 1/n° 12 et GSch II/n° 22
Prélude en do dièse majeur n° 3 BWV 848	Position debout	Poitrine	GSch 1/n° 13 et GSch II/n° 17
Fugue en do dièse majeur n° 3 BWV 848	Position debout	Coude	GSch 1/n° 14 et GSch II/n° 18

* Illustrations et symboles de Gerhard Bohner, des notes choréographiques de sa troisième version de *(Medial) Section*.

Tableau 2

Prélude en do dièse mineur n° 4 BWV 849	Position debout (corps caché derrière un poteau)	Main	GSch 1/n° 15 et GSch II/n° 13
Fugue en do dièse mineur n° 4 BWV 849	Position debout	Taille	GSch 1/n° 16 et GSch II/n° 14
Prélude en ré majeur n° 5 BWV 850	Position debout	Genou	GSch 1/n° 17 et GSch II/n° 9
Fugue en ré majeur n° 5 BWV 850	Position debout	Hanche	GSch 1/n° 18 et GSch II/n° 10
Prélude en ré mineur n° 6 BWV 851	Position debout	Bassin	GSch 1/n° 19 et GSch II/n° 5
Fugue en ré mineur n° 6 BWV 851	Position debout	Pied	GSch 1/n° 20 et GSch II/n° 6
Prélude en mi-bémol majeur n° 7 BWV 852	Position debout	Jambe	GSch 1/n° 21 et GSch II/n° 1
Fugue en mi-bémol majeur n° 7 BWV 852	Position debout	Pieds	GSch 1/n° 22 et GSch II/n° 2

Tableau 3

Prélude en mi-bémol/ré-dièse mineur nº 8, BWV 853	En ligne droite (parallèle au tablier)	Marcher avec des mouvements/gestes des bras caractéristiques	GSch 1/nº 23 et GSch II/nº 23
Prélude en mi-bémol/ré-dièse mineur nº 8, BWV 853	Au sol	Rouler sur le sol et faire une pause (avec une tension corporelle) : finalement se lever debout	GSch 1/nº 24 et GSch II/nº 24
Prélude en mi majeur nº 9 BWV 854	En ligne diagonale	Marcher avec des mouvements/gestes des bras caractéristiques	GSch 1/nº 1 et GSch II/nº 19
Fugue en mi majeur nº 9 BWV 854	En ligne droite vers l'avant et vers l'arrière (parallèle au tablier)	Marcher avec des mouvements/gestes des bras caractéristiques	GSch 1/nº 2 et GSch II/nº 20
Prélude en mi mineur nº 10 BWV 855	En ligne droite vers l'avant et en ligne diagonale vers l'arrière	Marcher avec des mouvements/gestes des bras caractéristiques	GSch 1/nº 3 et GSch II/nº 15
Fugue en mi mineur nº 10 BWV 855	En ligne droite vers l'avant	Marcher avec des mouvements/gestes des bras caractéristiques	GSch 1/nº 4 et GSch II/nº 16
Prélude en fa majeur nº 11 BWV 856	En deux lignes diagonales qui se croisent des lignes droits (parallèles au tablier)	Marcher avec des mouvements/gestes des bras caractéristiques	GSch 1/nº 5 et GSch II/nº 11

Tableau 4

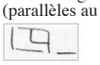
Prélude en fa majeur nº 11 BWV 856	En deux lignes diagonales qui se croisent avec des lignes droits (parallèles au tablier) 	Marcher avec des mouvements/gestes des bras caractéristiques	GSch 1/nº 5 et GSch II/nº 11
Fugue en fa majeur nº 11 BWV 856	Des espaces carrés empilés en escalier	Marcher avec des mouvements/gestes des bras caractéristiques	GSch 1/nº 6 et GSch II/nº 12
Prélude en fa mineur nº 12 BWV 857	Débutant d'un cercle qui devient une montagne russe	Marcher avec des mouvements/gestes des bras caractéristiques	GSch 1/nº 7 et GSch II/nº 7
Fugue en fa mineur nº 12 BWV 857	Rond	Marcher avec des mouvements/gestes des bras caractéristiques	GSch 1/nº 8 et GSch II/nº 8
Musique additionnelle pour la 2e version			
Le Clavier bien tempéré, vol. 2 : Prélude et Fugue nº 20, la mineur, BWV 889	–	–	Introduction à GSch II sans chorégraphie
Prélude en fa-dièse majeur nº 13, BWV 858	Croix	Marcher avec des mouvements/gestes des bras caractéristiques	GSch II/nº 3
Fugue en fa-dièse majeur nº 13, BWV 858	Carrés combinés avec des trajets en zigzag	Marcher avec des mouvements/gestes des bras caractéristiques	GSch II/nº 4

Tableau 5

Séquence des Préludes et Fugues du *Clavier bien tempéré* (Livre I) dans la première et deuxième version de *(Medial) Section* de Gerhard Bohner

Première version (Gsch I) :
n^os^ **9-12** (BWV 854-847) suivi de n^os^ **1-8** (BWV 846-853) – avec le prélude en do majeur à un point tournant au plan dramaturgique au milieu (l'« emphase chorégraphique » change de l'espace au corps)

Seconde version (Gsch II) :
« Transversalement », puisque les séquences n° **7** (début) – x – **6** – x – **5** x – **4** – x – **3** – x – **2** – x – **1** [fin] (avec le prélude en do majeur une fois de plus à un moment tournant au plan dramaturgique, cette fois à la « fin transcendante », et n° **13** – x – **12** – x – **11** – x – **10** – x – **9** – x – **8** sont imbriquées l'une dans l'autre. Ceci a comme résultat la séquence générale : **7** – **13** – **6** – **12** – **5** – **11** – **4** – **10** – **3** – **9** – **2** – **8** – **1**

Gsch I/n° 1	Prélude en mi majeur, n° 9	GSch II/Introduction sans chorégraphie	*Clavier bien tempéré*, vol. 2 : Prélude et Fugue en la mineur n° 20
Gsch I/n° 2	Fugue en mi majeur n° **9**	Gsch II/n° 1	Prélude en mi bémol majeur n° **7**
Gsch I/n° 3	Prélude en mi mineur n° **10**	Gsch II/n° 2	Fugue en mi bémol majeur n° **7**
Gsch I/n° 4	Fugue en mi mineur n° **10**	Gsch II/n° 3	Prélude en fa dièse majeur n° **13**
Gsch I/n° 5	Prélude en fa majeur n° **11**	Gsch II/n° 4	Fugue en fa dièse majeur n° **13**
Gsch I/n° 6	Fugue en fa majeur n° **11**	Gsch II/n° 5	Prélude en ré mineur n° **6**
Gsch I/n° 7	Prélude en fa mineur n° **12**	Gsch II/n° 6	Fugue en ré mineur n° **6**
Gsch I/n° 8	Fugue en fa mineur n° **4**	Gsch II/n° 7	Prélude en fa mineur n° **12**
Gsch I/n° 9	**Prélude en do majeur n° 1**	Gsch II/n° 8	Fugue en fa mineur n° **12**
Gsch 1/n° 10	**Fugue en do majeur n° 1**	Gsch II/n° 9	Prélude en ré majeur n° **5**
Gsch I/n° 11	Prélude en do mineur n° **2**	Gsch II/n° 10	Fugue en ré majeur n° **5**
Gsch I/n° 12	Fugue en do mineur n° **2**	Gsch II/n° 11	Prélude en fa majeur n° **11**
Gsch I/n° 13	Prélude en do dièse majeur n° **3**	Gsch II/n° 12	Fugue en fa majeur n° **11**
Gsch I/n° 14	Fugue en do dièse majeur n° **3**	Gsch II/n° 13	Prélude en do dièse mineur n° **4**
Gsch I/n° 15	Prélude en do dièse mineur n° **4**	Gsch II/n° 14	Fugue en do dièse mineur n° **4**
Gsch I/n° 16	Fugue en do dièse mineur n° **4**	Gsch II/n° 15	Prélude en mi mineur n° **10**
Gsch I/n° 17	Prélude en ré majeur n° **5**	Gsch II/n° 16	Fugue en mi mineur n° **10**
Gsch I/n° 18	Fugue en ré majeur n° **5**	Gsch II/n° 17	Prélude en do dièse majeur n° **3**
Gsch I/n° 19	Prélude en ré mineur n° **6**	Gsch II/n° 18	Fugue en do dièse majeur n° **3**
Gsch I/n° 20	Fugue en ré mineur n° **6**	Gsch II/n° 19	Prélude en mi majeur n° **9**
Gsch I/n° 21	Prélude en mi bémol majeur n° **7**	Gsch II/n° 20	Fugue en mi majeur n° **9**
Gsch I/n° 22	Fugue en mi bémol majeur n° **7**	Gsch II/n° 21	Prélude en do mineur n° **2**
Gsch I/n° 23	Prélude en mi bémol/ré dièse mineur n° **8**	Gsch II/n° 22	Fugue en do mineur n° **2**
Gsch I/n° 24	Fugue en mi bémol/ré dièse mineur n° **8**	Gsch II/n° 23	Prélude en mi bémol/ré dièse mineur n° **8**
		Gsch II/n° 24	Fugue en mi bémol/ré dièse min. n° **8**
		Gsch II/n° 25	**Prélude en do majeur n° 1**
		Gsch II/n° 26	**Fugue en do majeur n° 1**

**Prélude et fugue* supplémentaire de manière à avoir un nombre pair de morceaux individuels – incluant l'introduction sans chorégraphie complémentaire.

autre chorégraphie qu'il a créée auparavant : les expressions de son visage, sévères et en apparence immuables, avec lesquelles il tente de cacher ses émotions personnelles[17], rendent ces dernières encore plus fortes au lieu de les neutraliser. Cette tentative de diviser technique et forme, expression et contenu, ou plutôt objectivité et subjectivité comme les deux faces d'une même médaille semble avoir échoué, mais il est néanmoins parvenu à faire une nouvelle synthèse.

Je voudrais résumer mes explications en juxtaposant directement les approches de Paxton et de Bohner relativement à Bach. Les deux danseurs ont choisi la musique de piano de Bach pour leurs recherches sur le mouvement, qui vont au-delà des catégories stylistiques établies : Paxton avec l'aide d'improvisations spontanées ; Bohner en se basant sur une chorégraphie nettement calculée rationnellement. Les deux semblent avoir été initialement fascinés par le moteur musical dynamique[18] : tandis que Paxton a déplacé ses mouvements inhérents improvisés au centre du dialogue entre la musique et la dance, Bohner a mis l'emphase sur l'architecture stricte.

Avec la musique de Bach, les deux « se souviennent[19] » de leurs expériences gestuelles, oubliées depuis longtemps : tandis que Bohner analyse ces souvenirs de manière à aplanir leur polarité, Paxton tente de les surmonter afin d'en

[17] Comme commentaire aléatoire, j'aimerais souligner que Paxton avait voulu se « dé-personnaliser » lors de ses interprétations en utilisant un demi-masque. Bien que cette tentative de « dé-subjectivisation » ne soit pas réellement convaincante, sa performance est beaucoup moins « non-dramatique » que celle de Gerhard Bohner.

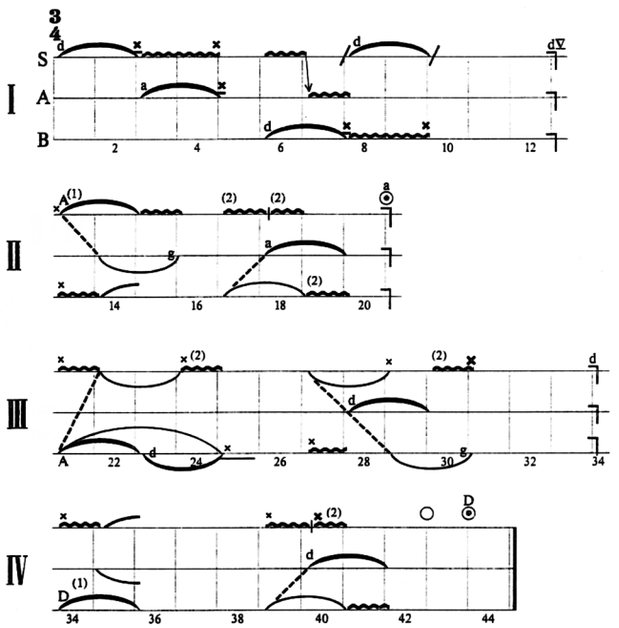
[18] Ceci pourrait être également l'une des raisons pour lesquelles des extraits du *Clavier bien tempéré* de Bach étaient déjà inclus dans la première version de *La Sylphide* (1832), sous la responsabilité de Jean-Madeleine Schneitzhoeffer. Pour davantage d'informations sur cette utilisation précoce de la musique de Bach pour une chorégraphie, voir Marian Smith 1988, 3-29.

[19] Tandis que Bach nous rappelle, particulièrement dans le contexte de l'histoire de la composition, une tradition musicale spécifique (comparable à la mémoire collective musicale et sociale), il est remarquable qu'il évoque des mémoires individuelles (de mouvements). D'autres chorégraphies – par exemple Marguy Marin's *Groosland* (1989, au *Brandenburgischen Konzerten* n° 2 en fa majeur, BWV 1047 et n° 3 en sol majeur, BWV 1048) ou Alain Platel's *Pitie !* – prouvent cependant que sur la base des expériences ou plutôt mémoires de la musique de Bach, on peut également réfléchir de manière critique sur une « mémoire culturelle ». Pour une approche théorique sur ce sujet, voir Alois Hahn 2000, 21-42.

Figure 6 : Exemples tirés de *Graphic Analysis of Bach's Well-Tempered Clavier* de Ludwig Czaczkes, qui semblent avoir aidé Gerhard Bohner à comprendre tout particulièrement la structure des fugues.

FUGUE VI
Ré mineur

Trois voix. Strettes en mouvement parallèle et mouvement contraire. Entrées groupées de deux ou trois voix. Réponse réelle. Contre-sujet maintenu de manière constante dans le premier développement.



Les fragments du sujet apparaissant dans les épisodes ne sont pas indiqués.

1) Mineur-majeur
2) 2e mesure du contre-sujet

Nombre de mesures des développements . . . 12 : 8 : 13 : 11
Nombre de mesures des sections . . . . . 20 : 24

arriver à des mouvements « instinctifs » au-delà des modèles gestuels acquis. Au début, Paxton nie les moyens « techniques » au cours de ce processus artistique – et réalise toutefois finalement que sans eux, il se confine à certains modèles gestuels.

Bohner tente quant à lui, dans sa chorégraphie sur les « sons bien tempérés » de Bach, d'en arriver à des mouvements « objectifs », c.-à-d. un mouvement essentiellement technique ou plutôt mécanique au-delà d'expressions subjectives (et a fortiori, au-delà de tout contenu dramatique). Il en arrive à la conclusion qu'un « mouvement mécanique » peut produire un « contenu de qualité » causé par « une énergie extérieure comme [par exemple] l'autre main, [ou] une bosse », c.-à-d. : être narratif et expressif. Sans aucun signe de résignation, il résume : « … et ainsi c'est de nouveau une histoire, quoiqu'une histoire banale d'un danseur vieillissant[20] ». Ainsi, les deux danseurs reviennent à cet aspect du mouvement qu'ils ont tenté d'exclure. Ce processus est davantage une victoire qu'une perte : ainsi, les deux danseurs en arrivent à une plus grande conscience de leurs mouvements. L'énergie dynamique de ceci est, dans ces deux cas, Bach, dont la musique était principalement reconnue pour son mouvement hautement dynamique distribuant soit des impulsions énergétiques à petite échelle ou encore, dans laquelle sont également perçues dans ses ramifications plus larges les séquences mélodiques et la structure thématique complexe.

Dans ces deux cas, Bach fut appelé en renfort afin de trouver une sorte « d'essence » de mouvements corporels – mais ce support pouvait uniquement être saisi grâce à une écoute spécifique, considérant la « musique comme mouvement ». Et cette écoute, que je souhaite décrire comme « écoute kinesthétique », peut être très différente non seulement chez différentes personnes, mais également chez une même personne, mais à des moments différents, parce que – pour conclure avec Steve Paxton – « chaque fois qu'on écoute, nous sommes différents[21] ».

[20] Citation de Gerhard Bohner d'après une entrevue avec Johannes Odenthal 1989, 13-17.
[21] Citation tirée de l'introduction des enregistrements des *Variations Goldberg* par Walter Verdin.

RÉFÉRENCES

BANES, Sally (1987). *Terpsichore in Sneakers. Post-Modern Dance*, Middletown 1977/(4), p. 56-74.

BURT, Ramsay (2002). "Steve Paxton's *Goldberg Variations* and the Angel of History," *The Drama Review* 46,4 (T176), p. 46-64.

BURT, Ramsay (2006). *Judson Dance Theater. Performative Traces,* Abingdon/Oxon.

GODØY, Rolf Inge et Marc LEMAN, dir. (2010). *Musical Gestures. Sound, Movement, and Meaning*, New York, Routledge.

GOTTWALD, Clytus (1995). "Mythos Bach", dans *Bach und die Moderne*, Dieter Schnebel (dir.), Wiesbaden, Harrassowitz, p. 9-19.

GRITTEN, Anthony and Elaine KING, dir. (2006). *Music and Gesture*, Aldershot, Ashgate.

HAHN, Alois (2000). "Inszenierung der Erinnerung", dans *Paragrana. Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie*, vol. 9, nº 2, p. 21-42.

HATTEN, Robert (2004). *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes. Mozart, Beethoven, Schubert,* Bloomington, Indiana University Press.

JORDAN, Stephanie (2011). "Choreomusical Conversations: Facing a Double Challenge," *Dance Research Journal. Congress on Research in Dance,* 43/1, p. 43-64.

JORDAN, Stephanie (2007). *Stravinsky Dances. Re-Visions across a Century*, Londres, Dance Book Limited.

MEYER-DENKMANN, Gertrud (2003). *Mehr als nur Töne. Aspekte des Gestischen in neuer Musik und im Musiktheater*, Saarbrücken, Pfau-Vig.

MÜLLER, Hedwig (1991). "Bewegungsskulpturen – Gerhard Bohners Soloprogramme," dans *Gerhard Bohner. Tänzer und Choreograph*, Dirk Scheper (dir.), Berlin, Hentrich Druck, p. 113-118.

ODENTHAL, Johannes et Gerhard BOHNER (1989). *Im Goldenen Schnitt I und II,"* in: *tanz aktuell. Zeitung für Tanz und Theater*, juillet/août, nºs VII/VIII, p. 13-17.

[PAXTON, Steve] (1994). "Chaos und Ordnung. An den Grenzen der Improvisation," *Ballett international/tanz aktuell*, vol. 11, p. 21-26.

PAXTON, Steve (2008). [Introduction], dans *Material for the spine a movement study une étude du mouvement*. DVD réalisé par Baptiste Andrien, Florence Corin et Steve Paxton, produit par *Contredance* en collaboration avec L'animal a l'esquena (Celra, Espagne) et le Centre national de la danse (Pantin, France).

SCHEPER, Dirk (1991). *Gerhard Bohner. Tänzer und Choreograph*, Berlin, Hentrich Druck.

SCHROEDTER, Stephanie (2007). " 'Es muß alles möglich zu machen seyn' – Johann Sebastian Bach im Bühnentanz" (" 'Everything has to be made possible' – Johann Sebastian Bach in theatre dance"), dans *Die Beziehung von Musik und Choreographie im Ballett*, Michael Malkiewicz et Jörg Rothkamm (dir.), Actes d'un colloque international à la Hochschule für Musik und Theater Leipzig (mars 2006), Berlin, p. 271-282.

SMITH, Marian (1988). "Borrowings and Original Music: A Dilemma for the Ballet-Pantomime Composer," *Dance Research. The Journal of the Society for Dance Research*, vol. VI, nº 2, p. 3-29.

STEPHAN, Rudolf (1985). "Johann Sebastian Bach und die Anfänge der Neuen Musik", dans *Vom musikalischen Denken. Gesammelte Vorträge,* Rainer Damm et Andreas Traub (dir.), Mainz, Schott, p. 18-24.

Une lecture dialogique de l'improvisation libre et collective en musique actuelle et en contact-improvisation

Sophie Stévance
(Université Laval)

La *musique actuelle* correspond depuis les années 1980, et plus particulièrement au Québec, à un courant musical d'avant-garde où cohabitent différentes tendances (bruitisme, électronique, improvisation libre, rock, chanson ou jazz). Comme l'explique Danielle Palardy Roger, cofondatrice, avec Joane Hétu, des Productions SuperMusique (PSM) qui gèrent et représentent l'œuvre *actualiste* depuis 1979 à l'échelle nationale et internationale, « la musique actuelle est un courant présent dans tous les pays industrialisés, mais le terme « musique actuelle » est utilisé surtout au Québec et n'a pas son équivalent en anglais ou dans d'autres langues. En France, il n'y a pas non plus de terme spécifique, on utilise souvent nouvelles musiques ou musiques de création » (Palardy Roger 2005, 39). En effet, l'expression *musiques actuelles* est un *concept* qui s'applique en France sous lequel sont réunis différents styles musicaux contemporains souvent issus de la culture populaire, tandis qu'au Québec, ce concept désigne un festival consacré aux musiques d'avant-garde (*Montréal Musiques Actuelles*[1]) ainsi qu'aux nouvelles musiques expérimentales et d'improvisation (Festival international de musique actuelle de Victoriaville). Même si ces différents styles se veulent antiacadémiques, le concept *les musiques actuelles* renvoie à une idée générale assez vaste et abstraite d'une direction prise par une certaine idée de la création musicale d'aujourd'hui, alors que la musique actuelle est un style musical précis et défini.

L'œuvre de la musique actuelle est une création spontanée où s'établissent de nouvelles relations entre les musiciens sur scène et le public, relations marquées par l'absence de hiérarchies entre les compositeurs et les musiciens ainsi que par la participation des compositeurs en tant qu'interprètes de leur propre musique. Au cours des années 1970, la création musicale au Québec a connu un essor prodigieux grâce à un milieu artistique et social fécond dans lequel s'est épanouie une nouvelle génération de créateurs québécois (Jean Derome, René Lussier), canadiens (Lori Freedman, Isaiah Ceccarelli) et européens (Joëlle Léandre, Fred Frith). En pleine vague de contestations sociales, ces musiciens questionnent la relation à autrui dans un contexte de composition collective (Stévance, 2011). De même dans le domaine de la danse contemporaine, on constate des préoccupations esthétique et éthique similaires avec le développement du contact-improvisation en 1972 avec l'œuvre *Magnesium* de Steve Paxton (Paxton, 1977). Tous deux héritiers de John Cage, le contact-improvisation et la musique actuelle abordent de nouveaux modes de communication et de transmission. En outre, la « relation à l'autre » qui émane de la pensée de Paxton permet d'éclairer la description de l'improvisation en musique actuelle, plus largement l'esthétique de la musique actuelle. En effet, artistiquement, les comportements et les échanges en direct et sur scène entre les musiciens sont les fondements mêmes de la musique actuelle. Or, la littérature montre un relatif désintérêt des musicologues pour la compréhension des interactions en musique improvisée. Toutefois, une communauté restreinte de scientifiques fait de l'improvisation musicale son terrain d'investigation. Au Canada, le collectif *Improvisation, Community and Social Practice* dirigé par Ajay Heble (littératures, Guelph University) et Eric Lewis (philosophie, McGill University), s'intéresse à une sphère précise de l'improvisation : le jazz, son appartenance culturelle, son rôle dans la société. De même, en 2010 s'est déroulé à l'Institut de recherche et coordination acoustique/musique (Ircam) un colloque consacré à l'analyse de l'improvisation. Les communications portaient sur les processus d'apprentissage de l'improvisation, les méthodes dont elle s'inspire ou l'histoire de ses pratiques. Si ces activités témoignent d'un véritable engouement pour l'improvisation (par rapport à laquelle il devient alors urgent de se positionner), elles ne s'intéressent pas à l'analyse du phénomène réel pour le représenter afin de capturer *in vivo* le fonctionnement des interactions en jeu, c'est-à-dire les actions réciproques que les musiciens exercent entre eux

[1] On ne confondra donc pas *la musique actuelle* avec *les musiques actuelles*, même si au Québec, le terme s'est tout d'abord appliqué au pluriel pour désigner un festival de musique expérimentale d'avant-garde en provenance des États-Unis : le *New Music America*. Cet événement s'est tenu à Montréal en novembre 1990 et a été rebaptisé pour l'occasion *Montréal Musiques Actuelles*.

lorsqu'ils créent une œuvre improvisée. Par ailleurs, hormis nos recherches, la musique actuelle n'a fait l'objet d'aucune étude scientifique approfondie, alors qu'elle occupe un espace culturel considérable au Canada et dans plusieurs pays (Allemagne, Pays-Bas, France, Scandinavie). Ses principes théoriques et compositionnels ont jusqu'ici échappé aux rares analyses musicologiques. Ses techniques de production, son système de valeurs sont, dans une large mesure, les corollaires de notre monde socioculturel. Les sociologues l'ont bien compris en réalisant la plupart des travaux sur ce sujet (Robineau, 2004), mais leur discipline ne leur permet d'aborder la question que de façon absolument détachée par rapport à la musique, sans pouvoir réfléchir sur sa teneur artistique. Nous intéresse alors la façon dont se constitue l'œuvre *sonore*, cette constitution étant le fruit d'un travail collectif.

Le contact-improvisation est un dialogue physique où chaque toucher entre les partenaires devient une occasion de créer par l'exploration de l'autre à travers des mouvements improvisés ici et maintenant ; écoute, disponibilité, adaptation aux impulsions d'autrui et confiance entre les participants priment. Le contact-improvisation est ainsi axé sur l'exploration des possibilités d'improvisation liées au mouvement du corps lui-même, livré au contact d'un autre corps et au sol, et aux réactions provoquées par cette situation : "Just the pleasure of moving and the pleasure of using your body is, I think, maybe the main point. And the pleasure of dancing with somebody in an unplanned and spontaneous way, where you're free to invent and they're neither one hampering the other – that's a very pleasant social form" (Paxton 1977, 11). On retrouve cette importance des interactions en musique actuelle, à plus forte raison par la complicité qui anime ses membres et la fréquence de leurs rencontres pour « être encore plus libres, ouverts. Notre partition, c'est l'individu en face de nous » (Léandre 2007, p. 68).

En musique actuelle comme en contact-improvisation, la réalité première de l'improvisation concerne l'interaction entre les créateurs, alors engagés dans un même processus conversationnel. Du reste, le rapprochement entre ces deux pratiques n'est pas anodin, ni même casuel. En effet, actualistes et contacteurs ont collaboré à plusieurs reprises. Que l'on songe au danseur et chorégraphe Andrew Harwood qui, avec son œuvre *L'Ubiquiste* (2008), requérait la participation active de l'actualiste Diane Labrosse, ou encore dans son œuvre *Les 5 Mouvements* (2005), celle de Jean Derome, de Joane Hétu ou de Pierre Tanguay[2]. Que l'on songe encore à *Ani*mâles* (2002), avec la participation des actualistes Jean René, Pierre Tanguay et Martin Tétreault, ou encore ou *Sens Cible* (1998), une collaboration entre Andrew Harwood et Diane Labrosse. Il s'agissait alors de créations improvisées juxtaposant sur scène danse, musique et arts visuels.

Les spécificités de ces *performances expérimentales* relèvent d'un type de fonctionnement discursif pouvant s'analyser dans le cadre théorique du « dialogisme ». Selon Mikhaïl Bakhtine (1970 ; 1978 ; 1984 ; Todorov 1981)[3], ce terme désigne la prise en compte de l'autre dans le discours et les interactions qui s'effectuent entre une conscience autonome et une autre. Ainsi, étudier la musique actuelle et le contact-improvisation sous l'angle théorique du dialogisme, c'est observer les performances de l'improvisateur agissant à l'intérieur d'une communauté (et même les effets que celle-ci exerce sur la performance d'un seul). Par conséquent, la musique actuelle et le contact-improvisation imposent un regard attentif sur la communication entre l'individu, l'autre et les interactions qui s'y affairent. Cette attention induit alors plusieurs questionnements : comment l'individu et l'autre (*soi/autrui*) agissent-ils l'un sur l'autre ? Comment prennent-ils la place qui leur revient à chacun dans le cadre d'un même processus conversationnel en cours ? Réciproquement à ce questionnement relationnel entre *alter ego* s'impose une problématique relative à l'identité individuelle d'un artiste engagé dans une création collective : comment l'individu parvient-il, au sein de ce discours collectif et en tant que cocréateur, à garantir son propre style en tant qu'artiste ? Ces questions relatives à l'existence nécessaire de plusieurs voix au sein du même énoncé s'énoncent donc, dans ce contexte, en deux temps : tout d'abord, par le *dialogisme discursif*, qui est la prise en compte de l'autre dans la construction du discours, ensuite, par le *dialogisme intérieur*, puisque, selon Bakhtine, la langue que nous utilisons ne résulte pas uniquement de notre individualité : elle est également, peut-être même surtout, imprégnée des intentions de l'autre. Ainsi les mots se composent sous la pression du « déjà-dit » dont nous héritons (Bakhtine 1975, 103)[4]. Ces deux modalités relationnelles – le dialogisme discursif et le dialogisme intérieur – prises comme métaphores pour

[2] http://www.ahha-productions.ca/comm/CommLesCinqMouvementsFRA.pdf (consulté en avril 2011)

[3] Théoricien russe de la littérature, Mikhaïl Bakhtine (1895-1975) s'est intéressé, dans *Les problèmes de la poétique de Dostoïevski*, à l'échange verbal dans une relation nécessaire avec plusieurs locuteurs. Pour Bakhtine, les romans de Dostoïevski sont « dialogiques » (ou « polyphoniques ») et s'opposent aux textes « monologiques » principalement narratifs et unidimensionnels, grandiloquents et réductionnels de formes et de contenus. L'analyste montre ainsi son opposition au langage envisagé du seul point de vue de l'énonciateur parce qu'il revient à exclure l'auditeur de l'échange et le rend inactif. La théorie bakhtinienne fournit des outils de référence pour comprendre et analyser des phénomènes aussi variés que la circulation des discours sociaux dans l'espace énonciatif. Dans le cadre précis de la musique actuelle et du contact-improvisation, la notion de dialogisme est un support intéressant pour appréhender non seulement l'acte musical en tant que tel, mais aussi le discours dans une activité sociale codéterminée par un ensemble de relations interdiscursives.

[4] Voir également Tzetan Todorov 1981, p. 50, pour une distinction entre dialogues intérieurs et extérieurs.

illustrer les interactions en jeu dans la musique actuelle et le contact-improvisation seront ainsi l'occasion d'interroger plus largement la notion d'improvisation libre et collective, dont la musique actuelle et le contact-improvisation sont les dignes représentants.

Le dialogisme discursif

Le dialogisme discursif porte la marque du discours d'autrui dans l'énonciation individuelle. Bakhtine utilise le terme d'« hétérophonie » pour expliquer, au sein d'un même discours, la diversité des voix individuelles qui le constituent. À propos du roman, le théoricien russe explique que « pris comme un tout, c'est un phénomène pluristylistique, plurilingual, plurivocal » (Bakhtine, 1978 : 186). La théorie bakhtinienne d'« assemblage de styles » n'est pas sans pertinence pour appréhender la conception des actualistes et des contacteurs de l'expression artistique. Selon eux, il s'agit d'une activité dynamique socialement déterminée par un ensemble de relations *polyphoniques* – un terme qui s'applique d'ailleurs chez Bakhtine (1970) pour désigner l'égalité des voix multiples s'affairant dans tout discours musical. Dans ces deux arts, il s'agit de tenir compte de l'autre dans la construction du discours artistique, ce dont témoigne l'improvisatrice Joëlle Léandre :

> Je pense aussi que dès qu'il y a émission d'un son il y a mise en forme, lois et harmonie, formes et structure. Ce n'est pas parce qu'on improvise qu'on doit annuler la mélodie, l'harmonie, la répétition, on déchiffre, on défriche, mais on n'invente rien. On existe parce que les autres sont là et ont été là, il y a l'histoire et la tradition, il faut rappeler leurs racines aux jeunes bruiteux intégristes. Mais la musique, c'est de la chair, c'est organique, c'est du plaisir, c'est de l'erreur… Et puis il faut beaucoup d'amour pour jouer avec les autres[1].

Ainsi, l'énoncé de l'actualiste et du contacteur provient ainsi de l'autre. C'est en effet dans la prise en compte de ce que le partenaire dit et a à dire que le discours artistique pourra se composer :

> Je ne peux me percevoir moi-même dans mon aspect extérieur, sentir qu'il m'englobe et m'exprime […] En ce sens, on peut parler du besoin esthétique absolu que l'homme a d'autrui, de cette activité d'autrui qui consiste à voir, retenir, rassembler et unifier, et qui seule peut créer la personnalité extérieurement finie ; si autrui ne la crée pas, cette personnalité n'existera pas (Bakhtine dans Todorov 1981, 147).

Il s'agit donc d'une situation où le discours artistique représente « un langage social » plutôt qu'un « dialecte individuel » (Bakhtine 1978, 153). Serait-ce, par ailleurs, un idéal d'égalité en matière de création que musique actuelle et contact-improvisation seraient susceptibles de réaliser (à l'instar de l'œuvre de Dostoïevski selon Bakhtine) ? L'énoncé musical et chorégraphique correspond donc plus à un échange discursif dans lequel s'engagent les personnalités artistiques, plutôt qu'à une expression entre soi et soi-même. Au moment de la performance, les partenaires donnent au discours artistique la structure d'une discussion, d'une conversation plurielle avec tout ce que cela implique de questions, de réponses (par exemple). Il n'est donc pas ici question d'une tirade. Pour Bakhtine, l'individu est constamment en relation avec autrui (c'est même une condition anthropologique : l'homme est un être éminemment social), et c'est en ce sens que peut s'expliquer la relation avec l'autre dans un contexte d'improvisation, qui est à la base même des deux pratiques artistiques ici analysées.

Le dialogisme montre donc l'interaction des actualistes et des contacteurs. Ces deux arts spontanés consistent ainsi en une relation dynamique qui s'effectue entre le discours d'un locuteur et celui du ou des partenaires, alors engagés dans un même projet conversationnel. "Contact improvisation was chosen as a name because it expresses itself well. It is definitely a physical art and you deal with the other person physically but there also is all the other aspects of a person that are contacting each other" (Paxton cité dans Jowitt 2005, 20). Ce « besoin esthétique d'autrui » dont parle Bakhtine est ainsi confirmé par Joëlle Léandre : « Notre partition, c'est l'individu en face de nous » (2007, 68). Cette hétérogénéité énonciative montre une recherche d'entente entre les interlocuteurs dans les différences de chacun. La notion d'« opposition dialogique » (Bakhtine 1970, 84) montre que le dialogue s'enrichit lorsque les participants ne partagent ni les mêmes significations, ni les mêmes intentions. Chaque actualiste et contacteur s'anime de la découverte de l'autre – processus d'autant plus intéressant lorsque les artistes se sont déjà rencontrés sur scène : ils vont alors chercher à se redécouvrir, à examiner encore plus de l'autre, à approfondir la recherche. Ce mouvement pousse les partenaires à se dépasser eux-mêmes et à s'explorer toujours plus dans le cadre de nouvelles performances. Loin d'être contradictoire, cette situation peut se comprendre sous plusieurs angles : 1) par comparaison à un état affectif ; 2) par la gestion des risques ; 3) et par la construction d'une identité.

1) Plus l'on se connaît, plus l'on se risque, en effet, à aller plus loin dans la découverte de l'autre :

> "My partner was initially fairly embarrassed to work with me… but as it [the exercise] developed, his confidence grew. At the start there was little eye contact between us - and that was both of us, not just him, I was just as apprehensive – very few collisions, looking out for one another. My partner was aware of stepping over the mark. Just trying to encourage him to go for it, but more relaxed by the end" (Helen Parlor dans Houston 2009, 109).

[5] Joëlle Léandre, transcription de l'émission télévisée *Jazz pluriel*, www.oc-tv.net/joelle-leandre.htm (consulté en décembre 2010).

Une première rencontre avec un improvisateur est, certes, intéressante sous bien des aspects, mais les improvisateurs n'en sont alors qu'à appréhender le tempérament de l'autre, malgré leur propre expérience de la création spontanée. L'imprévisibilité sera alors plus prononcée quant au déroulement des événements pour chacun, de même que l'adaptation à l'autre, la capacité d'ajustement ainsi qu'une forte concentration pour déchiffrer ses intentions et y répondre dans un délai rapide. Il s'agit alors de tester des possibilités, d'explorer des potentialités en s'appuyant sur son expérience individuelle antérieure le plus librement possible : « Dancers in a couple may work alone in order to bring back to each other private rhythms that may become richer in the merging, or they may dance separately, remembering what they did together » (Jowitt 1977, 28). Au cours d'entretiens et d'expériences musicales avec les actualistes, on constate le « plaisir » qu'ils ont de « se retrouver » entre eux dans des lieux spécifiques pour vivre des expériences ensemble (ce qui n'enlève rien, répétons-le, à leur plaisir de vivre de nouvelles expériences, mais ce plaisir sera différent puisque les éléments explorés seront différents).

2) On pourrait également comprendre ce plaisir de renouveler leurs séances improvisées par les risques encourus. « Le risque est bien là ! » dans l'improvisation musicale, explique Léandre (2008), qui poursuit : « L'improvisation veut dire quelque chose, c'est le seul langage sans galons. Il y a le musicien et ce qu'il contient, ce que l'on a en nous intégré sur la base de notre apprentissage au fil du temps, notre capacité de construire la trajectoire du temps, ce qu'on a à dire et l'imprévisibilité, les risques que l'on prend[5] ». Pour l'actualiste et le contacteur, l'artiste doit œuvrer automatiquement en laissant s'exprimer ses émotions et son inconscient sans l'ingérence des critères de correction, de relecture et d'autocensure… Parfois au risque de la non-réussite de l'œuvre. En effet : "Contact Improvisation is often risky on emotional and physical terms. The risk is in the dancer's ability to open up and relax defences in order to be receptive to his or her partner. Many improvisers talk in terms of the 'honesty' or 'truth' of movement in Contact work. The dancer does not strive against the natural laws of gravity, momentum and inertia, but instead is guided by them and, similarly, practitioners espouse an everyday quality in the dance, instead of theatrical artifice. This 'naturalness' is seen in conjunction with the spontaneity, immediacy and risk of the improvised movement." (Houston 2009, 107) Ainsi, ces improvisateurs jouent sans filet. Ils s'abandonnent, comme dirait Borduas, aux « accidents heureux impossibles à répéter » (Borduas, « Projections libérantes » 1949, cité dans Borduas 1987, 412) – et impossibles à corriger[6]. Ils n'espèrent donc pas nécessairement la réussite de la performance : dans les risques que lui impose la méthode de l'improvisation libre, ils acceptent la possibilité de l'échec de l'événement en direct. Même si « parfois, il y a des moins bons coups », explique Joane Hétu (2002), la recherche de la perfection n'est pas ce qui les anime. Ils préfèrent se laisser surprendre par les conséquences imprévisibles qui échappent à la volonté, aux intentions. Là serait la véritable création : elle témoigne de l'inspiration spontanée de l'artiste et de sa rencontre avec les *possibilités inconnues*.

3) En outre, ces affinités communes recherchées entre improvisateurs renvoient à un dispositif situationnel fixe et permanent qui participe à leur identité. Ce plaisir de *l'entre soi* permet à chacun de devenir soi sous la pression d'autrui. Il incite les actualistes à caractériser leurs propres capacités d'expression en mettant en place des structures collectives laissant chacun libre de construire et d'exprimer sa singularité. Il s'agit donc d'une *praxis* du nous qui, plus qu'elle ne l'efface, éclaire sur chaque individualité. Ainsi, « Le moment initial de mon activité esthétique consiste à m'identifier à l'autre : je dois éprouver – voir et savoir – ce qu'il éprouve, me mettre à sa place, coïncider avec lui […] et, en tout état de cause, après s'être identifié à autrui, il faut opérer un retour en soi-même, regagner sa propre place […] et c'est là seulement que le matériau recueilli à la faveur de l'identification pourra être pensé aux plans éthique, cognitif ou esthétique » (Bakhtine 1984, 46-47). La création des actualistes et des contacteurs est coentreprise par un ensemble de relations dialogiques et est le reflet des consciences des artistes qui s'expriment collectivement, en ouvrant la possibilité d'une création musicale non orientée prenant forme au cours du dialogue. « Le centre nerveux de toute énonciation, de toute expression, n'est pas intérieur, mais extérieur : il est situé dans le milieu social qui entoure l'individu » (Bakhtine 1977, 134). La création musicale actualiste s'effectue dans un contexte de collaborations. L'actualiste lit les réponses des autres

[6] Joëlle Léandre, http://www.cnd.fr/saison/kinem/kinem7/danse_et_musique/joelle_leandre/?searchterm=cage. Émission télévisée « Jazz pluriel » : www.oc-tv.net/joelle-leandre.htm (consulté en décembre 2010)

[7] Nous montrons ailleurs les liens entre l'automatisme surrationnel et l'automatisme en musique actuelle. Voir STÉVANCE, Sophie, *Musique actuelle* (2011), notamment le chapitre III : « De l'automatisme en musique actuelle ».

musiciens sur scène. Telle une « partition intérieure », celle-ci est agencée à partir d'un réservoir de données existantes et entièrement disponibles ; les improvisateurs les façonnent en temps réel au moment de la performance. L'œuvre s'unifie dans la circulation concrète des échanges entre créateurs, qui deviennent ainsi leur propre auditeur. Bakhtine a montré que tout monologue intérieur possède une structure dialogique : « les discours les plus intimes sont eux aussi de part en part *dialogiques* : ils sont traversés par les évaluations d'un auditeur virtuel, d'un auditoire potentiel » (dans Todorov, 294). Ainsi, « lorsque nous nous mettons à réfléchir sur un sujet quelconque, lorsque nous l'examinons attentivement, notre discours intérieur [...] prend immédiatement la forme d'un débat par questions et réponses, fait d'affirmations suivies d'objections » (ibid.). Par conséquent, si le dialogisme discursif est constitutif du discours, s'ajoute cependant, au moment de l'échange, la réalité du dialogue intime entre soi et soi-même.

Le dialogisme intérieur

« Paradoxalement, c'est une musique qui est totalement individualiste et qui a à voir avec du collectif » (Léandre 2007, 67). L'acte créatif en musique actuelle et en contact-improvisation appelle à une écoute extérieure (de l'autre) et à une écoute intérieure (par le retour à soi). Dans un esprit dialogique, actualiste et contacteur apportent chacun leur propre vision suivant leurs sensibilités et connaissances. La création est, de ce point de vue, polyphonique : aucun *narrateur* dominant n'impose sa parole, aucune opposition de forces ni expression émise d'une seule voix. Il s'agit d'un sentiment collectif, d'une perception plurielle d'un mouvement dont la transformation résulte d'une kyrielle d'échanges, de questions et de réponses possibles, ce que soutient Steve Paxton :

> Le point de contact est l'objet sur lequel on se concentre parce que dans une bonne partie de la formation, il s'agit de permettre à votre partenaire de sentir votre force potentielle grâce au toucher : ce que vous pouvez faire, ce que vous pouvez soutenir, comment vous pourriez bouger, le potentiel qui existe en position, et vice-versa en même temps. Vous sentez le niveau de potentiel de votre partenaire, lui sent le vôtre, donc vous bougez ensemble, vous vous servez chacun l'un de l'autre comme si vous ne faisiez qu'un seul corps, vous éprouvez une sensation rien qu'en vous appuyant légèrement ou davantage, sur l'autre ; par ce moyen vous sentez ce qui est disponible en vous, grâce au toucher (Bents 1981).

En tant qu'improvisateurs, ils n'interagissent pas seulement avec les discours-réponses sur le même objet, mais avec leur propre discours également, leur propre bagage et savoir-faire artistique pour développer leur discours actuel. Dans un contexte de création spontanée, l'improvisateur est en interaction avec ce qu'il a « déjà dit », avec ce qu'il va et est en train d'énoncer. Ceci rend possible la réitération de moments improvisés d'une performance artistique spontanée à une autre. Certes, cette situation n'est pas souhaitée dans pareil contexte, mais elle est bien réelle et peut être, en partie du moins, expliquée par le rôle que joue la mémoire. En effet, puisque tout énoncé résulte d'un contact avec d'autres discours, l'énoncé en restera marqué en portant la trace de cette interaction sous des formes diverses et variées. La mémoire joue donc un rôle important, consciemment ou non. C'est une lutte contre eux-mêmes que se livrent les improvisateurs, une lutte que l'on pourrait qualifier, à la suite de Benveniste, de dialogue intériorisé « entre un moi locuteur et un moi écouteur » (1974, 85), toujours à l'œuvre dans l'œuvre en constitution. Ce dialogue intériorisé prendrait alors la forme d'un « monologue à deux voix », d'une « dialogisation intérieure » de l'énoncé, que Bakhtine explique par métaphores *échos*, *reflets* (Bakhtine 1984, 298) ou *résonances* (Bakhtine 1984, 301 et 308).

> Notre langue quotidienne est pleine de mots d'autrui ; avec certains, notre voix se fond totalement, oubliant leur appartenance première ; par d'autres, que nous considérons comme bien fondés, nous renforçons nos propres mots ; dans d'autres encore, nous introduisons nos orientations personnelles, différentes et hostiles (Bakhtine 1970, 269).

On pourrait donc supposer qu'aucun artiste improvisateur ne joue sans être libre des gestes d'autrui des gestes d'autrui, sans hériter de la voix de l'autre. Au contraire, il reçoit les mots de son partenaire lors de conversations antérieures et en restera imprégné pour celles à venir. Le geste spontané de l'artiste improvisateur va donc à la rencontre d'un geste déjà peuplé par des mots d'une expérience passée. Le discours passé de l'autre s'impose donc dans la création d'une œuvre dont certaines composantes ont déjà été parlées auparavant. Ainsi, « tout existe déjà, il faut seulement le retrouver ; c'est une notion plus "extractive" que "créative" » (Barthes 1994, 930). Pour ne pas répéter, l'improvisateur doit se mettre dans une situation d'évitement afin d'introduire de lui-même dans un donné et ainsi « rechercher de jour en jour à approcher une certaine densité de l'expression » (ibid.), pour inventer son œuvre, la trouver. Même si proposer constamment de l'inédit reste rare en improvisation, « c'est une sorte de floraison d'aventures » : « on choisit, mais on n'invente rien, ou si peu ». « Créer, c'est aussi recréer, refaire différemment » (Léandre 2007, 71). Ce qui revient à dire que les improvisations ne sont pas un territoire vierge : le sens est toujours nouveau en raison d'un contexte d'interactions toujours différent, et ce malgré les situations reproductibles. La musique actuelle et le contact-improvisation travaillent ainsi sur l'inattendu des éléments agencés, existants et disponibles dans la mémoire des créateurs (ne serait-ce que par la maîtrise d'une technique instrumentale et sur les expériences passées), plutôt que sur de l'inédit. En effet : « We perform

movement, invent it, interpret it, and reinterpret it, on conscious and unconscious levels. In these actions, we participate in and reinforce culture, and we also create it. To the degree that we can grasp the nature of our experience of movement, both the movement itself and the contexts in which it occurs, we learn more about who we are and about the possibilities for knowingly shaping our lives. […it] serves as a vehicle for investigating the powerful interrelationships of body, movement, dance, and society » (Novack 1990, 8).

Par l'improvisation, le créateur imagine, découvre, exprime et effectue de la transformation. Dans le processus musical nouveau qu'il fait surgir, il appelle à de nouvelles lois transgressant celles sur lesquelles et à partir desquelles il invente. Aussi innovante qu'elle soit, l'œuvre improvisée n'en utilise pas moins certains éléments du vocabulaire traditionnel (technicité instrumentale ou dansée, connaissance de styles, du langage) et des modalités de production, de diffusion et de réception. Autrement dit, actualistes et contacteurs ne sauraient créer sans ce qui s'est enregistré dans leur mémoire par des œuvres, des gestes précédents ; leur spontanéité s'en nourrit. Il est possible d'appréhender ces dispositions à partir des positions philosophiques et sociales de John Dewey (1859-1952), pour qui il n'y a de véritable création que dans l'expression spontanée de ses émotions pour que puisse jaillir la véritable invention : « ce qui est donné ici et maintenant s'enrichit des significations et valeurs tirées de ce qui est en fait absent et seulement présent par l'imagination » (Dewey, 317). Toute la difficulté repose sur le combat intérieur que chaque actualiste mène pour ne pas se laisser dominer par ce qui pourrait passer pour des automatismes au moment de l'acte, mais aussi en aval de celui-ci : le musicien évite le plus possible de faire intervenir sa volonté, son intention et s'empêche à relire l'œuvre achevée lorsque la performance en direct a été enregistrée. La vraie invention pourrait donc être la faculté de ne pas vouloir, et d'oublier – en partie.

Puisque l'interaction entre les musiciens demeure la réalité première de l'improvisation, on peut poser, à la suite de Bakhtine, que l'improvisateur se place dans une triple situation dialogique : la parole préexistante, une parole à venir, et sa propre parole enrichie de ces deux expressions antérieures et ultérieures : « le mot existe pour le locuteur sous trois aspects : en tant que *mot neutre* de la langue et qui n'appartient à personne, en tant que *mot d'autrui* appartenant aux autres et que remplit l'écho des énoncés d'autrui et, enfin, en tant que *mot à soi*, car, dans la mesure où j'ai affaire à ce mot dans une situation donnée, avec une intention discursive, il est déjà pénétré de mon expression » (1984, 301). Plusieurs temporalités se confondent au sens d'une performance improvisée.

L'œuvre actualiste est donc un « discours d'autrui dans le langage d'autrui » (*ibid*., 144). C'est en ce sens que, pour appréhender ces arts dont la singularité stylistique première est la plurivocalité et le plurilinguisme (*ibid*., 122-151), il faut encore tenir compte du public et de sa *proximité* avec les improvisateurs.

> The audience normally sits very close to the performers and there is usually no clearly defined boundary between the stage and the spectators. Speciallighting and decor are not used and the dancers normally wear light confortable clothing. This set-up is also to be found in Jams (Kaltenbrunner 1998, 10).

La réception est donc d'importance pour rendre compte de la musique actuelle et du contact-improvisation, puisque leurs organisations formelles et paramétriques prennent toute leur force dans les effets déclenchés par les créateurs sur l'auditeur. Les performeurs attendent du public un signe, une réponse dans l'échange en cours, ce qui permet la comparaison au « grand dialogue » selon Bakhtine (1970, 362), à autant de manières de penser et de percevoir le monde, avec lesquelles ils s'associent et négocient, qu'il y a d'individualités pour les recevoir.

La création des actualistes et des contacteurs s'effectue ainsi dans un contexte de collaboration avant tout marqué par l'abandon des différents niveaux de création. Ces artistes sont tout à la fois compositeurs, interprètes et auditeurs d'une œuvre en train de naître au cours de l'échange verbal qui s'effectue entre les partenaires sur scène. Eux-mêmes cherchent à entrer en contact avec les *réactions* du public qui inspirent leur discours ; la création est un échange. Ces « réactions » restent toutefois immatérielles et ne peuvent être que ressenties par les improvisateurs. Dans l'œuvre en cours d'élaboration, l'auditeur adopte une « attitude responsive active » : « Il est en accord, ou en désaccord, il complète, il adapte, il s'apprête à exécuter, etc. Cette attitude de l'auditeur est, dès le tout début du discours, parfois dès le premier mot émis par le locuteur, en élaboration constante durant tout le processus d'audition et de compréhension » (Bakhtine 1970, 274). Les artistes lisent les réponses du public autant que celles des autres musiciens sur scène. D'une manière générale, d'après Danielle Palardy Roger, il s'agit de « travailler en concertation, dans un lieu qui favorise les échanges artistiques entre les artistes et le public, de tous les âges et toutes les classes sociales, afin d'arriver à une vraie et profonde démocratisation de la musique de création[7] ». On peut donc suivre Bakhtine lorsqu'il envisage, dans "Author and Hero in Aesthetic Activity", « two ways of combining the outside world with a human being: from within a

[8] Danielle Palardy Roger, entretien avec Sophie Stévance, 15 avril 2010.

human being – as his horizon, and from outside him – as his environment » (dans Holquist et Liapunov 1990, 97). C'est ainsi que le dialogisme, tel qu'envisagé en musique actuelle et en contact-improvisation, montre que l'improvisateur émet des énoncés qu'il rapporte, avec lesquels il dialogue et s'exprime, et qui, finalement, lui échappent.

Entre le dialogisme intérieur et le dialogisme discursif : l'improvisation

Il est possible de comprendre les interactions en musique actuelle et en contact-improvisation à la lumière de deux circonstances dialogiques : 1) tout d'abord, ne pas considérer les acteurs en tant qu'individualités à part entière, détachées du groupe, mais en tant que partenaires, qu'*êtres en relation ;* 2) ensuite, considérer que les relations dialogiques entre *soi* et *autrui* sont nourries du vécu de chacun, qu'elles sont projetées dans le présent par une tradition assimilée, et revisitées par un fond culturel commun. On doit tenir compte de ces conditions pour donner un sens cohérent à l'activité perçue. Toute improvisation repose donc sur une langue acquise qui jaillit lors de la rencontre entre les créateurs du spontané. Cette langue se manifeste par des schémas gestuels, des habitudes spécifiques à tel ou tel artiste, de l'éducation de ces mêmes artistes (ce qu'ils ont acquis au contact d'autres qu'eux), de conventions esthétiques, stylistiques ou même sociales. « La *forme* du tout est par conséquent présente dans chacune des parties. Réaliser et achever sont des fonctions continues, et non pas de simples fins, localisées à un seul endroit » (Dewey 2005, 82) ; l'improvisateur doit alors, « à chaque avancée retenir et résumer l'ensemble réalisé auparavant et garder à l'esprit l'ensemble à venir » (*ibid*., 82-83). Un langage inhérent à l'improvisation libre existe donc bel et bien. Les éléments intrinsèques à chaque période (émotions, énergie, corps, gestes, idées, atmosphère) interagissent, résistent et coopèrent pour construire un discours et en orienter le développement et l'achèvement.

À l'issue de cette étude, il est possible d'émettre l'hypothèse selon laquelle le dialogisme permet d'éclairer non seulement la pratique actualiste et sa rencontre avec le contact-improvisation, mais également la nature même de l'improvisation libre et collective qui représente une interaction repérable en un processus conversationnel implicite et explicite ; l'improvisation collective de ces deux arts résultant exclusivement d'interrelations humaines. Ce double dialogisme, telle « une action dialogique mutuelle avec le mot d'autrui, à l'intérieur de l'objet » (Bakhtine 1975, 103), fait alterner et interagir des entités individuelles qui s'influencent mutuellement. Plus que les entités, le dialogisme s'attache aux *relations* entre les individus ; c'est ce qui importe dans la musique actuelle et le contact improvisation. La construction de leur discours artistique est orientée vers l'autre et son propre monde. Cependant, ce regard tourné vers autrui s'inscrit dans deux directions souvent opposées : tandis que l'une s'intéresse aux relations de personne à personne, à la compréhension et à l'approfondissement de ce qui leur est commun – faisant apparaître l'idée de la création collective –, l'autre s'effectue sur fond d'autodialogisme, lorsque l'improvisateur fera inconsciemment (ou non) référence à son propre discours en dialoguant avec l'autre. Ces deux tendances se retrouvent dans la pratique improvisée de la musique actuelle et du contact-improvisation. C'est, du reste, le postulat de la présente étude : le dialogisme permet la compréhension des interactions qui caractérisent ces deux arts. Ce n'est, certes, pas la seule lecture possible, mais celle-ci aura au moins le mérite de s'arrêter sur ce qui fait la spécificité de ces genres artistiques sociaux à la lumière de leurs propres composantes constituantes, contrairement à d'autres études passées qui ont malheureusement abordé la musique actuelle en fonction de critères esthétisants traditionnels qui leur sont totalement étrangers (*Circuit* 1990 et 1995 ; Olivier 2003). Le dialogisme réalise probablement une attitude d'esprit qui accepte le dialogue, passe la parole à l'autre dans le processus créateur non individualisé.

Le dialogisme montre ainsi la pluralité des idées, des voix et des visions en jeu au sein d'un même processus conversationnel (musical ou chorégraphique). Dans ce cas, l'improvisation est donc tout sauf une démission ou un renoncement : elle nécessite une structure, engage la conscience et la concentration à l'autre. À elle seule, elle constitue un langage à part entière. De sorte que ce qui fait la force de l'improvisation libre et collective fait peut-être aussi… sa faiblesse. Ne nécessite-t-elle pas un certain contrôle de soi qui révèle finalement le paradoxe de ce principe de composition et d'exécution instantanée ? C'est un paradoxe pleinement assumé, puisqu'actualistes et contacteurs, bien qu'attentifs et préparés sur tous les plans, apprendront à se débarrasser de leurs habitudes de « projeter » ou de « penser » la musique et la danse, pour être plus sensibles à la réalité de ce qui se passe. C'est ce qu'explique le contacteur Andrew Harwood, pour qui il s'agit d'« Être prêt/Être présent dans l'instant. …]. Cette présence «intégrale» nous permettra de nous libérer du bavardage du mental, de l'anticipation et du jugement qui souvent nous empêchent de laisser la capacité organique de notre corps à répondre spontanément à la situation. Ainsi notre disponibilité à l'improvisation devient entièrement physique, ludique, sincère, surprenante et plaisante[8] ».

La *parole intérieurement persuasive* de l'actualiste et du contacteur s'entrecroise ainsi à celle de l'autre, et du fait même de leur coexistence, elles se modifient

[9] Andrew de Lotbinière Harwood : http://www.ahha-productions.ca/fr/stages.htm. Consulté en février 2011.

réciproquement. Ce processus intérieur à chacun promet le métissage et la « conciliation des contraires » (Budor et Geerts 2004, 8), telle une entente entre différentes perceptions et personnalités pour parvenir à une « force créatrice de réunion » (*ibid*., 13). Musicalement, un exemple frappant de cette interpénétration, de cette jonction des opposés est le *Trésor de la langue* de René Lussier (1989). L'actualiste juxtapose la parole des gens recueillie au hasard de ses rencontres. Ces voix et ces mots, dialectes et jargons rassemblés, rythment la musique au gré des respirations, des intonations, des hésitations ou des accentuations vocales. La musique naît de la parole de tous, et une kyrielle de styles se côtoient pour fusionner (rappelons-les : bruitisme, électronique, improvisation libre, rock, chanson ou jazz). L'œuvre actualiste, au même titre que le contact-improvisation, pourrait ainsi se concevoir comme une « diversité sociale de langages, parfois de langues et de voix individuelles, diversité littérairement organisée » (Bakhtine 1978, 88) : « La langue nationale se stratifie en dialectes sociaux, en maniérismes d'un groupe, en jargons professionnels, langages des genres, parler des générations, des âges, des écoles, des autorités, cercles et modes passagères, en langage des journées (voire des heures) sociales, politiques (chaque jour possède sa devise, son vocabulaire, ses accents) » (*ibid*.). Ainsi conçus, la musique actuelle et le contact-improvisation sont animés par un désir profond de montage (sonore et chorégraphique, de manière spontanée) des contraires, non pour lénifier le discours et organiser un système unitaire et homogène, mais pour expérimenter d'autres relations d'échange, explorer d'autres voies de rapprochement des différences en respectant chaque particularité.

RÉFÉRENCES

BAKHTINE, Mikhaïl (1970). *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*, Lausanne, L'Âge d'homme.

BAKHTINE, Mikhaïl (1978). *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard.

BAKHTINE, Mikhaïl (1984). *Esthétique de la création verbale* [1979], Paris, Gallimard.

BAKHTINE, Mikhaïl (1990). "Author and Hero in Aesthetic Activity", in *Art and Answerability. Early Philosophical Essays***,** Michael Holquist and Vadim Liapunov (éd.), Austin, University of Texas Press, p. 4-256.

BARTHES, Roland (1994). « L'Ancienne Rhétorique », *Œuvres complètes*, tome II : 1966-1973, Paris, Seuil.

BENTS, Folkert (1981). "An interview with *Steve Paxton*. *E*xcerpts from a verbatim transcript of 6 hours of conversation*", Theatre Papers*, *The Fourth Series, June*, n° 5, Devon (England), Darlington College of Arts, p. 2-27. Cité dans FABBRI, Véronique (2006). « Langage, sens et contact dans l'improvisation dansée », Anne Boissière et Catherine Kintzler (éd.), « Approche philosophique du geste dansé : De l'improvisation à la performance », Lille, Presses Universitaires du Septentrion.

BENVENISTE, Émile (1974). *Problèmes de linguistique générale*, tome 2, Paris, Gallimard.

BORDUAS, Paul-Émile (1987). *Écrits 1*, textes réunis et présentés par André-G. Bourassa, Jean Fisette et Gilles Lapointe, Montréal, Presses de l'Université de Montréal.

BUDOR, Dominique, GEERTS, Walter, dir. (2004). « Les enjeux d'un concept », *Le Texte hybride*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle.

DEWEY, John (1959). *Art as Experience* [1934], New York, Capricorn Books.

DEWEY, John (2003). *Œuvres philosophiques : Le public et ses problèmes*, tome II [1920], traduit de l'anglais, Tours, Farrago.

DEWEY, John (2005). *Œuvres philosophiques : L'art comme expérience*, tome III [1934], traduit de l'anglais, Tours, Farrago.

HÉTU Joane (2002). Citée par Bernard LAMARCHE, « Dix années, neuf albums, etc. », *Le Devoir*, Montréal, 5 janvier, np.

HOUSTON, Sara (2009). "The touch 'taboo' and the art of contact: an exploration of Contact Improvisation for prisoners", *Research in Dance Education*, vol. 10, n° 2, p. 97-113.

JOWITT, Deborah (1977). "Fall, you will be caught", *Contact Quarterly*, vol. 3, n°1, p. 28.

JOWITT, Deborah (2005). “Contact : a definition”, *Contact Quarterly*, vol. 30, n° 1, p. 18-20.

KALTENBRUNNER, Thomas (1998). *Contact Improvisation. Moving – Dancing – Interaction*, Meyer & Meyer Sport (UK).

LÉANDRE, Joëlle (2008). *À voix basse. Entretiens avec Franck Médioni*, Paris, Éditions MF.

LUSSIER, René (1989). *Trésor de la langue* [rééd. 2007], Montréal, La Tribu/Sélect, coffret de disques compacts.

« Montréal musiques actuelle » [titre du numéro], *Circuit, revue nord-américaine de musique au XX^e siècle*, vol. 1, n° 2 (1990), Montréal, Presses de l’Université de Montréal.

« Musique actuelle ? » [titre du numéro], *Circuit, revue nord-américaine de musique au XX^e siècle*, vol. 6, n° 2 (1995), Montréal, Presses de l’Université de Montréal.

NOWACK, Cynthia J. (1990). *Sharing the Dance. Contact Improvisation and American Culture*, Madison, University of Wisconsin Press.

OLIVIER, Dominique (2003). « Les musiques actuelles », *Musiques : une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, tome I, Arles, Actes Sud, p. 1335-1346.

PALARDY ROGER, Danielle (2005). « La musique actuelle en quelques points », *Musique et pédagogie*, vol. 20, n° 1, p. 39.

PAXTON, Steve (1977). “The Small Dance. Interview avec Elizabeth Zimmer on CBC Radio”, *Contact Quarterly*, vol.3, n° 1, p.11.

NELSON, Lisa et Nancy STARK SMITH, éd. (1997). *Contact Quarterly’s Contact Improvisation Sourcebook : Collected writings and graphics from contact, Quarterly Danse Journal, 1975-1992*, Northampton, Contact Editions.

ROBINEAU, Anne (2004). *Étude sociologique de la musique actuelle du Québec : le cas des productions Supermusique et du Festival international de musique actuelle de Victoriaville*, thèse de sociologie, Université de Montréal.

ROBINEAU, Anne (2006). « Pour une étude sociologique de la musique actuelle au Québec », dans Marcel Fournier et Anne Robineau (dir.), *Musique, rapports sociaux et enjeux méthodologiques. Études comparatives : Québec, France, Cuba*, Paris, L’Harmattan, p. 189-211.

STÉVANCE, Sophie (2009). « Les femmes dans la création musicale improvisée : l’exemple des collectifs de la *musique actuelle* au Québec », *L’Éducation musicale*, n° 562, septembre, p. 25-31.

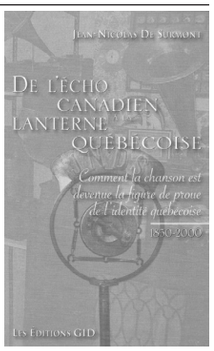
STÉVANCE, Sophie (2011). « La *beauté libre* de la musique actuelle au Québec », dans Monique Desroches (dir.), *Territoires musicaux mis en scène*, Presses de l’Université de Montréal, p. 399-414.

STÉVANCE, Sophie (2011). *Musique actuelle*, Montréal, Presses de l’Université de Montréal.

TODOROV, Tzetan (1981). *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique*, suivi des *Écrits du Cercle de Bakhtine*, Paris, Seuil.

Comptes rendus

Jean-Nicolas De Surmont
De l'écho canadien à la lanterne québécoise : Comment la chanson est devenue la figure de proue de l'identité québécoise, 1850-2000
Québec, Gid, 2010, 270 p.
ISBN-978-89634-071-2



Avec la parution de quatre ouvrages originaux sur la chanson, l'année 2010 aura été très prolifique pour Jean-Nicolas De Surmont. L'auteur travaille d'ailleurs sur ce genre populaire depuis déjà une vingtaine d'années. Après son mémoire en littérature à l'Université Laval, il a soutenu une thèse de doctorat en linguistique à l'Université de Nanterre (Paris X). Ses recherches au fondement philologique – l'histoire de la langue d'après les écrits – offrent des propositions néologiques pour aborder l'étude de la chanson, du Moyen Âge à nos jours. Auteur d'une centaine d'articles, il a également donné maintes conférences sur des sujets liés à la chanson. En 2001, il a fait paraître chez Triptyque un essai sur l'idéologie moralisante au cœur de l'entreprise *La Bonne Chanson* de l'abbé Gadbois. Aujourd'hui, De Surmont est chercheur indépendant en Belgique. L'éditeur Gid, qui publie *De l'écho canadien à la lanterne québécoise,* possédait déjà un catalogue d'ouvrages thématiques sur le Québec : légendes québécoises et amérindiennes, régions, cinéma, sculpture, artisanat. Il s'agirait néanmoins du premier titre de la maison sur la chanson.

De facture savante, cet essai se veut une introduction à la théorie et à l'histoire de la chanson au Québec. L'idée maîtresse consiste en l'articulation d'une vision qui fait le pont entre le folklore chanté en Nouvelle-France et la chanson originale, qui s'affirme depuis au-delà d'un siècle. L'auteur explique l'« écho canadien » (p. 25) de son titre en soutenant que les pratiques de la chanson au Québec ont longtemps été l'imitation de celles d'ailleurs, principalement celles du folklore de France. S'il a fallu attendre l'entre-deux-guerres pour que naisse une chanson originale d'auteur-compositeur-interprète – notamment avec Madame Bolduc –, cela ne signifie pas pour autant qu'il y avait auparavant une absence d'autres pratiques de la chanson, par exemple celle du timbre folklorique. La « lanterne québécoise » fait quant à elle allusion à la Révolution tranquille, moment décisif de l'autonomisation de la littérature québécoise et de l'essor des grands chansonniers. L'ouvrage contient trois chapitres, respectivement sur la théorie de la chanson (p. 21-76), l'historiographie du genre (p. 77-150) et les échanges culturels Québec-France (p. 151-236). Le lecteur dispose en outre d'un glossaire (p. 237-239) et d'une bibliographie (p. 241-270).

Le premier chapitre (p. 21-76) consiste en une réflexion théorique sur la terminologie relative à la chanson. De Surmont discute amplement des néologismes proposés et soulève des enjeux de sélection du corpus historique. Arrêtons-nous aux principaux termes du lexique de l'auteur. De Surmont parle de *poésie vocale* afin de favoriser un espace théorique inclusif des pratiques où cohabitent le texte et la voix, chantée ou parlée, dans toutes les langues. L'auteur précise qu'il préfère ce terme à la *poésie orale* de Paul Zumthor, car « il n'assimile pas de manière ambiguë la tradition écrite à la poésie de tradition orale ; il ne fait que signaler la performance de la voix » (p. 35). En théorie, donc, la *poésie vocale* inclut la chanson comme genre autonome depuis le Moyen Âge, mais aussi la messe sur chant grégorien, les motets, les madrigaux, l'opéra, les chœurs, les lieder, la mélodie française, la déclamation poétique, la récitation, le rap, les chants de gorge inuit et tutti quanti. Cette grande ouverture par la substitution du mot *vocal* est certes la bienvenue, mais elle masque un petit écueil. En effet, un classement chapeauté du terme *poésie* convient mal à l'ensemble des genres vocaux susnommés, et encore plus difficilement au cas de la *chanson*. À titre d'exemple, si l'on peut théoriquement qualifier de *poésie vocale* la récitation d'une pièce de Molière ou de Racine versifiée en alexandrins, on conviendra que ces œuvres demeurent avant tout du *théâtre* pour leur forme en actes, leurs dialogues et leur mise en scène. En musique, les genres les plus divers appartiennent théoriquement à une grande catégorie d'œuvres dites *vocales*, mais sans nécessairement être de la *poésie* vocale. Pensons par exemple au chœur de la *9e Symphonie* de Beethoven sur des vers de Schiller (genre : symphonie), aux lieder de Schumann sur des textes de Goethe (genre : lied), aux mélodies françaises de Fauré sur des poèmes de Verlaine – coiffés du titre trompeur *La Bonne Chanson* (genre : mélodie). Au Québec, les œuvres classiques de Charles

Wugk Sabatier et d'Octave Crémazie ou l'oratorio *Jean le Précurseur* de Guillaume Couture sur des vers d'Albert Lozeau sont sans nul doute des œuvres *vocales*, mais sans toutefois être de la *poésie* comme telle. Autrement dit, le fait d'avoir un texte vocalisé en vers mesurés ne signifie pas nécessairement que nous sommes dans l'univers de la *poésie* vocale.

L'auteur peut à bon droit présenter le genre de la *chanson* comme une sous-catégorie de la *poésie*, mais cette position épistémologique m'apparaît difficile à endosser. De Surmont affirme : « la poésie ne peut être considérée comme *chanson* que dans un contexte socioculturel et historique particulier » (p. 28), sans préciser lequel. Au-delà des rimes fréquentes, il semble que la *chanson* soit plutôt comme un genre tout à fait distinct de la *poésie* par la présence presque inconditionnelle d'une musique, d'un refrain répété, d'un découpage en couplets mesurés selon une forme carrée, d'une soumission des paroles à une pulsation stable sur un rythme d'énonciation variable – selon la mélodie ou le *flow* rap, par exemple –, d'une écriture des paroles généreusement pourvue en monosyllabes et d'une narration, généralement portée par le texte. À titre comparatif, les acteurs vous diront que le théâtre, le cinéma, le téléroman et l'improvisation sont des genres différenciés, et ce, même si le jeu dramatique intervient chaque fois.

Comme substitut à la *poésie*, il existait déjà l'expression *musique vocale*, tout à fait inclusive de l'ensemble des pratiques où le texte et la musique fusionnent. Dans cette expression, *musique* est entendu au sens général de « sonore organisé dans le temps et l'espace », ce qui, avec ou sans poésie, englobe autant les textes vocalisés sur des hauteurs déterminées (en musique, chantée) que ceux d'exécution adiastématique (récitée, parlée, en grégorien ou en rap, notamment), qu'ils soient anonymes ou d'auteurs connus.

Considérant ce qui précède, il est pour le moins curieux que le mot *chanson* et ses dérivés reviennent dans presque tous les concepts concomitants à ce que l'auteur nomme *poésie vocale* : *phénomène chansonnier*, *chanson de tradition orale*, *chanson signée*, *objet-chanson*, *cancio practica*, *cancio speculativa*. On se demande alors à juste titre s'il est bien nécessaire de dégager un si grand espace théorique pour discuter assez indifféremment de *poésie vocale* et de *chanson*, laissant de côté tous les genres de musique vocale autres que la *chanson* populaire. L'auteur entend par *phénomène chansonnier* « tout événement perçu comme tel par la conscience considéré comme une manifestation, un phénomène lié à l'activité chansonnière » (p. 27). La *chanson de tradition orale* est anonyme. La *chanson signée* est d'un auteur connu. L'*objet-chanson* est pour sa part restreint à l'interprétation, ou au « poème chanté » (p. 35), indifféremment inclusif des versions en direct ou enregistrées, mais distinct de la chanson imprimée. De Surmont départage ensuite la *cantio practica* de la *cantio speculativa* (p. 35). Tandis que la première expression regroupe toutes les pratiques d'interprétation du chant, du texte et de la musique, de même que la diffusion et la réception des œuvres médiatisées (les sources primaires), la deuxième expression désigne la théorie, les études littéraires ou musicologiques, les biographies et les critiques (les sources secondaires). À l'instar de plusieurs ethnologues depuis Patrice Coirault, l'auteur parle aussi de *folklorisation* lorsqu'une chanson signée reprend des éléments anonymes de la tradition (le timbre « Un Canadien errant » ou la musique trad québécoise, notamment). À l'inverse, une chanson dont l'auteur est connu, mais tend à être oublié, est en processus d'*oralisation* (« Le Jour de l'An » de Madame Bolduc, entre autres).

Le chercheur s'initiant à l'histoire de la chanson trouvera dans l'ouvrage plusieurs allusions aux approches théoriques de Paul Zumthor (poésie orale), de Conrad Laforte (poétique du folklore chanté) et d'Antoine Hennion (médiation musicale), mais aussi de Stéphane Hirschi (cantologie), de Robert Giroux et de Jacques Julien (sémiologie), d'André Gaulin et de Roger Chamberland (littérature). Une lecture de l'essai *De l'écho canadien à la lanterne québécoise* donne certes un aperçu des forces et des limites de toutes ces méthodologies, mais il faudra creuser ailleurs pour approfondir le sujet.

Le deuxième chapitre (p. 77-150) porte sur l'historiographie de la chanson, avec ses principaux auteurs et des indications sur le corpus étudié. Comme indiqué plus haut, De Surmont plaide avec raison que la chanson se manifeste au Québec avant les chansonniers ou Madame Bolduc, car des *pratiques vocales* ont précédé ces artistes. Cette thèse pourra certes surprendre le néophyte qui s'accroche naïvement à la « Grande noirceur » d'avant 1960, mais tous les spécialistes du *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec* (DOLQ) et les musicologues historiens ayant navigué autour de l'Association pour l'avancement de la recherche en musique du Québec (ARMuQ) – ancêtre de la Société québécoise de recherche en musique (SQRM) – sont convertis à l'idée depuis au moins 30 ans.

Un survol des apports à l'histoire de la chanson au Québec présente, dans l'ordre, les contributions de l'ethnologie, de la musicologie et de la littérature. Le bal s'ouvre avec les premiers recueils de chants de tradition orale publiés au Québec dans les années 1820, suivis des travaux de folkloristes comme Ernest Gagnon, Marius Barbeau, Luc Lacourcière, Conrad Laforte et consorts. La description inclut moult mentions de recueils de chansons folkloriques peu connus du XIX^{e} siècle (p. 89-92). Par contre, il eut été à-propos d'adjoindre à cette liste les contributions des historiens de la danse de tradition orale et du répertoire des

violoneux, comme Simonne Voyer, Carmelle Bégin et Pierre Chartrand. Côté musicologie, De Surmont affirme assez justement que les études d'avant 1960 s'arrêtent uniquement à la musique classique, surtout celle du XIX^e^ siècle. Les auteurs cités sont Léo-Pol Morin, Frédéric Pelletier, Eugène Lapierre, Willy Amtmann et Helmut Kallmann (p. 114). Leurs successeurs ont considérablement élargi le champ diachronique : Jean-Pierre Pinson, Élisabeth Gallat-Morin et Paul-André Dubois pour l'histoire musicale de la Nouvelle-France (p. 133-134), Lucien Poirier et Juliette Bourassa-Trépanier pour le Régime anglais (p. 128), Mireille Barrière pour l'art lyrique du XIX^e^ siècle (p. 126) et Marie-Thérèse Lefebvre pour la vie musicale et les compositeurs québécois au XX^e^ siècle (p. 126). Le bilan de 1999 auquel se réfère De Surmont est daté (p. 138). Il aurait été plus avisé de citer la récente synthèse de Jean-Pierre Pinson et Marie-Thérèse Lefebvre (Septentrion, 2009). On peut de même souligner le rôle clé joué par la SQRM depuis 30 ans, sans parler des avancées en histoire de la musique contemporaine québécoise par des chercheurs comme Jean Boivin ou Louise Bail. À propos de chanson et de musique populaire, De Surmont mentionne les travaux discographiques et historiques de Robert Thérien, de Richard Baillargeon, de Gérald Côté et de Gaston Rochon, mais néglige les avancées théoriques des musicologues Philip Tagg et Serge Lacasse. Pour le jazz au Québec, le nom de l'historien John Gilmore, auteur d'une histoire du jazz à Montréal, aurait dû figurer aux côtés de celui de Mark Miller (p. 116). Ce tour d'horizon historiographique se termine chez les littéraires comme André Gaulin, Robert Giroux, Bruno Roy, Jacques Julien et Roger Chamberland. Par leurs travaux, tous ces chercheurs ont donné une légitimité à l'étude universitaire de la chanson, autrefois conçue comme un genre mineur ou paralittéraire (p. 78).

De Surmont le concède : « la vision de [Bruno] Roy, de même que celle que je partage avec les historiens des pratiques vocales de l'époque de la Nouvelle-France à aujourd'hui, ne s'intéresse qu'à un fragment limité des phénomènes chansonniers » (p. 42). Autrement dit, la *chanson* ne serait qu'une fraction de ce que recoupe la *poésie vocale*. Le récit proposé par l'auteur est pourtant riche d'une foule de détails historiques importants, qui risquent d'échapper au lecteur peu familier avec le sujet : par exemple, les auteurs-compositeurs du XIX^e^ siècle comme Napoléon Aubin, Joseph-Hormisdas Malo et Rémi Tremblay (p. 52, 56, 59, 84-85), les fanfares, chorales et airs de violon (p. 109), les chanteurs d'opéra tels Raoul Jobin, Hector Pellerin et Paul Dufault (p. 45, 163-164), les crooners et chanteurs de charme comme Jean Lalonde, Fernand Perron et Fernand Robidoux (p. 60, 164), le rock and roll des Mégatones et de Jenny Rock (p. 191), la voix des minorités d'Amérique française hors-Québec, avec Daniel Lavoie et Roch Voisine (p. 43), les Premières Nations avec Taïma et les chants inuits (p. 50), la chanson en anglais de Leonard Cohen (p. 42), les communautés culturelles avec Lhasa de Sela (p. 49), etc. De Surmont stipule en ce sens très correctement qu'il n'y a pas une, mais des chansons québécoises (p. 47).

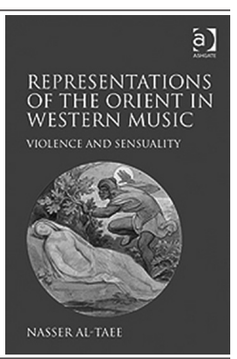
Le troisième chapitre (p. 151-236) porte sur les relations Québec-France qui ont fait de la chanson la figure de proue de l'identité québécoise depuis la Révolution tranquille. On doit comprendre ici que le titre se veut simplificateur d'une somme de rapports internationaux qui définissent le genre. Or, bien que l'écriture soit émaillée de références aux artistes les plus variés – d'Aglaé (p. 177) à Passe-Partout (p. 192) –, la vision toute chansonnière que l'auteur favorise est au moins réductrice de la réalité du dernier demi-siècle, sinon caduque. Depuis plus de 20 ans, maintes voix ont critiqué l'hégémonie chansonnière en histoire. Des auteurs valorisent la place des minorités (Maurice Lamothe, Ursula Moser, Robert Proulx) ou des femmes en création et réception de chansons (Line Grenier, Cécile Tremblay-Matte, Chantal Savoie). On redessine un corpus plus ouvert à *tous* les styles musicaux populaires du Québec (Richard Baillargeon, Robert Thérien, Christopher Jones et moi-même, dans l'*Encyclopédie de la musique au Canada*, en ligne). À cet effet, De Surmont aurait eu un point de vue plus éclairé en s'attardant par exemple aux sujets des mémoires et thèses autour de la chanson au Québec ces dernières années : Sandria P. Bouliane (2006) a proposé une définition du champ phonographique canadien-français et des versions françaises de chansons américaines au temps de Madame Bolduc ; Jean-Sébastien Ricard (2008) a réfléchi à l'image médiatisée du chanteur country western Willie Lamothe, hier et aujourd'hui ; Marilyne Lafrenière (2008) a décortiqué la représentation de la femme dans la chanson à partir du cas type de Diane Dufresne ; Sheenagh Pietrobruno (2001), Kelle L. Keating (2004) et Philippe Alarie (2008) se sont tous intéressés à la musique populaire émergente, aux enjeux identitaires, politiques et interculturels qu'elle soulève, particulièrement à Montréal ; Leah Tallen Branstetter (2009) a abordé la *power ballad* chez Céline Dion, un genre qui chevauche allègrement l'opéra, le pop et le métal (!) ; enfin, Stephen Entwistle (1999), Magdalena Schweiger (2004), Lys Stevens (2008), Karine Tessier (2008) et Raphaëlle Proulx (2010) ont tous planché sur une dimension de la culture rap et du hip-hop montréalais contemporain. Ce ne sont là que quelques exemples choisis montrant à quel point l'identité et la chanson se pensent désormais bien au-delà du corridor Québec-France.

En terminant, la mise en page du livre *De l'écho canadien à la lanterne québécoise* souffre d'un certain nombre d'irritants. Le style de rédaction est dans l'ensemble adroit, hormis quelques très rares lourdeurs – comme l'expression « plus généralement dans les études québécoises en général » (p. 39).

On finit cependant par être agacé des incessantes parenthèses qui interrompent le discours. De même, une bonne vingtaine de coquilles trahissent un processus de relecture trop rapide chez l'éditeur : Mistinguette [Mistinguett] (p. 60), Élizabeth Gallat-Morin [Élisabeth Gallat-Morin] (p. 133, 150), Stéphane Hirshi [Hirschi] (p. 139), Helmut Kallman et Helmutt Kallmann [Helmut Kallmann] (p. 147, 228), Kurt Weil [Kurt Weill] (p. 175) et Linbergh [Linberg – Robert Charlebois a déjà dit à la blague que le «h», on l'a fumé!] (p. 201, 232). Dans les pages conclusives, un inventaire chronologique des recueils de chants folkloriques et un autre des essais sur la chanson auraient été des ajouts pertinents à la liste alphabétique (p. 266-269). Le lecteur aurait aussi certainement profité de la référence à quelques ressources de base dans Internet (*Québec Info musique*, Bibliothèque et Archives nationales du Québec, l'*Encyclopédie de la musique au Canada* en ligne, etc.) et d'un index des nombreux noms d'artistes mentionnés au fil des pages. *Si l'ouvrage De l'écho canadien à la lanterne québécoise ne savait suffire à lui seul à couvrir l'ensemble des facettes de la discipline, il s'agit certainement d'un bel effort de synthèse de l'ensemble des travaux sur la théorie et l'histoire de la chanson au Québec*.

Luc Bellemare, musicologue et chercheur postdoctoral à l'UQAM

Nasser Al-Taee
Representations of the Orient in Western Music, Violence and Sensuality
Farnham, Angleterre,
Ashgate, 2010,
305 p.
ISBN 987-07546-6469-7



En publiant *Orientalism*[1] en 1979, le critique et intellectuel américain d'origine palestinienne Edward W. Saïd a créé un remous qui laisse encore sa marque aujourd'hui en disséquant l'image que l'Occident se fait de l'Orient, vision qui était habituellement balayée sous le tapis. Ce livre est considéré comme l'instigateur des études postcoloniales en anthropologie et en ethnomusicologie. Toutefois, la musicologie semble être restée imperméable à cette agitation, surtout en ce qui a trait à l'étude historique et politique de la représentation de l'Orient dans la musique européenne. Un certain nombre d'écrits musicologiques ont certes été consacrés à ce sujet dans des revues, des encyclopédies, des ouvrages collectifs ou même des ouvrages particuliers ; cependant, ils sont passés inaperçus ou ont été traités avec une certaine indifférence. Il aura fallu attendre trois décennies pour que soient publiés des ouvrages entiers expressément réservés à cette question de la vision de l'Orient dans la musique de l'Occident.

Le premier en titre est *Musical Exoticism : Images and Reflections*[2], du musicologue américain Ralph Locke, édité en 2009, soit trente ans après le livre de Saïd. Le deuxième est celui de Nasser Al-Taee[3], publié en 2010. Ces deux auteurs traitent le sujet d'un point de vue typiquement musicologique, s'attardant principalement aux opéras, étant le type d'œuvres où cette représentation erronée de l'Orient est la plus flagrante. Bien que ces deux auteurs abordent le même sujet, ils le font à certains égards à sens inverse, à savoir que Locke analyse l'Orient du point de vue de l'Occident, alors qu'ici Al-Taee prend l'Orient comme point de départ afin d'étudier ce que l'Occident en pense, soit à la base une image de violence et d'hypersensualité, tel que le sous-titre de son ouvrage l'indique. Plus spécifiquement, Al-Taee analyse la conception erratique que porte depuis plusieurs siècles l'Occident sur l'Islam et l'Orient, puis il manifeste un regard critique, parfois même sévère, de l'attitude de l'Occident à l'égard de l'Orient, ce que Locke évitait.

Le livre d'Al-Taee est divisé en quatre parties, la première étant l'introduction, les trois autres parties comprenant les 8 chapitres du livre. Le but de l'ouvrage est de remettre en question la vision que la musique européenne se fait de l'Orient, surtout celle, d'une part, qui suggère que l'Orient est statique et n'a pas changé au cours des siècles et celle, d'autre part, que l'Orient est une menace à l'idéal chrétien. Selon l'auteur, l'Europe ne considère pas l'Orient pour ce qu'il est, mais bien pour ce qu'elle en pense et ce qu'il représente à ses yeux, à un point tel que, même si l'image qu'elle s'en fait est erronée et qu'elle semble même consciente de cette erreur de jugement, cela ne la préoccupe point : cette image a préséance sur les faits.

L'introduction décrit comment les compositeurs européens ont représenté et représentent depuis longtemps l'Orient dans leurs musiques. Al-Taee indique qu'il est irréaliste et insensé de croire que ces musiciens puissent être exempts des conceptions politiques, religieuses et sociales qui étaient courantes à leurs époques respectives, et ces conceptions incluent bien sûr celles que le continent dans son ensemble se fait de ce qui est différent. L'image de l'Orient dans la psyché

[1] Edward W. Saïd, *Orientalism,* New York, Vintage Books, 1979.
[2] Ralph Locke, *Musical Exoticism: Images and Reflections*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009.
[3] Les deux livres suivant traitent également de ce sujet, mais ce sont des ouvrages ethnomusicologiques, alors que ceux de Locke et d'Al-Taee sont de nature musicologique : *Western Music and Its Others*, sous la direction de Georgina Born et David Hesmondhalgh (Berkeley, University of California Press, 2000) et *Beyond Exoticism: Western Music and the World* de Timothy D. Taylor (Durham, North Carolina, Duke University Press, 2007).

sociale européenne se résumerait, en grande partie à la violence, à l'irrationalité, à la malhonnêteté, à l'immoralité et à un endroit où le harem et le sérail représentent la quintessence d'une sexualité incoercible. Selon Al-Taee, la musicologie européenne refuse formellement de tenir compte des ascendants politiques, religieux, raciaux, sociaux et personnels qui peuvent servir de prétexte ou de mobile à l'écriture d'une œuvre musicale. Le recours au style *alla turca* en est probablement le meilleur exemple dans la musique européenne. Ce style, qui se veut un emprunt ou un calque de la musique ottomane, n'en est qu'une image stéréotypée qui aurait très peu à voir avec cette musique. Que ce style soit représentatif de la musique ottomane importe peu, les compositeurs cherchaient à peindre un Orient antagonique. Toutefois, les musicologues considèrent que ce qui donne un cachet exotique à une œuvre, tant le style a*lla turca* que tout autre artifice exotique, n'est rien de plus qu'un complément esthétique ou l'expression d'un engouement personnel du compositeur, sans lien explicite aux contextes sociaux, politiques et religieux de son époque. Ainsi, la musicologie cherche avant tout à analyser le musical, en ignorant ou en considérant accessoire tout ce qui ne s'y rapporte pas expressément.

Al-Taee indique que certains musicologues ont tenté d'incorporer cet orientalisme dans leurs analyses. Les résultats ont été mitigés. De fait, ces chercheurs se sont appuyés sur les clichés et les stéréotypes courants sans porter un regard impartial sur le phénomène même. Selon lui, le premier auteur qui a véritablement délaissé les cadres standards et normatifs de la musicologie est Ralph Locke. Autant Al-Taee que Locke indiquent que l'orientalisme dans les musiques européennes ne cherche aucunement à évoquer adéquatement les cultures dont les compositeurs tracent un portrait, mais plutôt à appuyer l'image de supériorité que l'Occident se fait de lui-même en opposition à la représentation inconciliable de ceux qui y sont dépeints. Pour ce faire, les compositeurs utilisent des structures musicales sortant des normes et des règles courantes de l'époque, dont des structures mélodiques erronées, l'accentuation de formules rythmiques répétitives, l'utilisation excessive de la percussion et d'autres procédés analogues. Sous leur plume, la musique orientale, surtout turque dans le style *alla turca*, est devenue l'antithèse de la musique européenne.

Dans la deuxième partie, Al-Taee décrit l'image que l'Europe se fait de l'Orient, soit une de violence et d'une sensualité intempérante. Au deuxième chapitre, il compare cette perception à la réalité historique de l'Orient, surtout en ce qui a trait à Mohammed, en quelque sorte l'emblème « exemplaire » de cette violence et de cette sensualité « démesurées ». D'après Al-Taee et ses sources (toutes occidentales), la vision européenne concorde peu avec la réalité historique, car elle donne plus de poids à cette représentation erronée qu'aux faits mêmes. Le troisième chapitre est d'ailleurs consacré aux sultans séducteurs ainsi qu'au sérail où ceux-ci y cachent leurs harems, sans oublier les esclaves, généralement noirs et pernicieux, qui en assurent la gardent. S'appuyant sur des peintures et des illustrations représentant explicitement cet Orient antithétique et ensauvagé, Al-Taee suggère que l'Occident n'a pas d'autres choix que de le civiliser. Malgré une certaine constance dans cette vision, elle s'est néanmoins adaptée aux cadres politiques et sociaux de chaque époque. Par exemple, au XVIII^{e} siècle, l'Orient était conçu principalement comme violent, alors qu'au XIX^{e} siècle, il apparaît plus sensuel, la femme orientale devenant la personne amorale par excellence. Ici aussi, comme dans l'ensemble du livre, l'importance des poncifs et des stéréotypes ne résident pas dans leur correspondance avec les faits, mais dans leur pouvoir à maintenir une distinction nette entre les deux régions afin de nourrir la supériorité que l'Occident se donne.

La troisième partie décrit comment l'Orient est représenté dans les œuvres des XVIII^{e} et XIX^{e} siècles. Le chapitre 4, qui débute la troisième partie, expose principalement les formes que prend le style *alla turca*, dont Mozart en est le meilleur porte-parole. Selon Al-Taee, ce style servait à représenter en musique un Orient barbare et indomptable, inconciliable avec un Occident civilisé. Pour prouver sa thèse, il étudie la symphonie « militaire » de Haydn et l'« Hymne à la joie » de Beethoven. Une analyse de l'opéra *L'Enlèvement au sérail* de Mozart, au chapitre 5, tente pour sa part de démontrer comment le caractère des personnages Osmin et Selim est racialement emblématique de la conception européenne de l'Orient. Cette œuvre, explicitement représentative du conflit entre l'Empire ottoman et l'Autriche, n'est pas simplement un opéra-comique, mais témoigne de deux cultures et de deux sociétés divergentes. Le sixième chapitre relate l'évolution de la vision de l'Orient à travers un groupe d'opéras écrits autour du personnage Oberon, qui provient d'un poème épique éponyme publié en 1780 par le poète allemand Christoph Martin Wieland. Le but de ce chapitre est de donner un aperçu de l'évolution historique d'une perception qui s'adapte aux aléas politiques et sociaux des différentes époques de l'histoire de l'Europe. Au septième chapitre, Al-Taee décrit comment l'Oriental, depuis les croisades, est conçu comme un homme violent, fanatique, barbare, irrationnel, voire démoniaque, alors que la femme, surtout au XIX^{e} siècle, devient une menace en tant que femme et comme Orientale. Il ajoute même que dans l'orientalisme européen, la religion, les rituels et la sexualité, entre autres choses, sont entremêlés afin de donner une image de primitivisme en opposition à la civilité occidentale, aboutissant, selon lui, à une forme de paranoïa européenne à l'égard de tout ce qui est oriental et musulman.

Finalement, la quatrième partie présente comment les célèbres contes des *Mille et Une Nuits* ont largement influencé la musique occidentale, surtout dans le cas de *Shéhérazade* de Rimski-Korsakov et du cinéma hollywoodien. Au huitième chapitre, l'auteur souligne expressément que ces contes ne font aucunement partie de la tradition orale de l'Orient et que plusieurs de ces histoires ont été fabriquées de toutes pièces par des écrivains européens. Qui plus est, la notion d'Orient sert depuis longtemps à mettre sous un même vocable des cultures aussi différentes que celle de la Perse, de l'Inde et de divers pays arabes et musulmans. Dans *Shéhérazade*, Rimski-Korsakov trace le portrait d'une femme exotique et sensuelle, à l'image des fantasmes des hommes qui l'admirent. Dans les faits, cette femme est sensuelle non pas parce qu'elle est orientale, mais plutôt parce qu'elle dévie les normes et les règles chrétiennes de l'Occident. À bien des égards, la vision que l'Europe se fait de l'Orient est, selon Al-Taee, beaucoup plus une critique de sa propre violence et de la répression de sa propre sensualité que de toutes autres choses. Paradoxalement, même si cette perspective erronée est, à bien des égards, inventée, elle est projetée sur l'Orient telle une vérité. Au neuvième chapitre, Al-Taee porte un regard très critique à l'égard de la façon dont les cinéastes hollywoodiens brossent le portrait d'un Orient impétueux auquel on ne peut faire confiance. Le célèbre *Aladdin* de Disney est l'exemple typique d'un film qui véhicule de nombreux préjugés et stéréotypes que les jeunes Occidentaux peuvent facilement tenir pour acquis, surtout que, selon Al-Taee, plusieurs de ces préjugés ont des connotations fortement politiques. Ici encore, l'Oriental, de surcroît l'Arabe, représente l'antithèse des valeurs et de la rationalité de l'Occident, et plus spécifiquement de celles de l'Amérique. En d'autres mots, les Orientaux n'incarnent jamais les héros, uniquement les vils personnages.

Ces quelques mentions pigées au hasard de la lecture ne peuvent évidemment pas rendre compte de la complexité sociale, culturelle et politique du phénomène, telle que la décrit Al-Taee. D'ailleurs, ce livre ne se lit pas comme un ouvrage de musicologie typique du fait qu'il va bien au-delà des règles et des normes propres à la discipline. Est-ce que la décision de Mozart de personnifier un personnage d'une façon particulière et non d'une autre peut être considérée uniquement comme un engouement personnel ? Est-ce que le fait de consacrer un opéra entier au sérail ottoman est une idiosyncrasie personnelle ? Al-Taee répond que Mozart devant plaire à un public, il n'avait d'autres choix que de piger son inspiration dans la situation sociale et politique de son époque, dont l'Orient semble y avoir joué un rôle prépondérant, à tout le moins au point de devenir le porte-parole du style *alla turca*, ce qui ne peut être aucunement le fruit du hasard ou d'une simple fantaisie stylistique.

Dans l'ensemble, Al-Taee porte un regard critique sur la musicologie et sur la façon dont elle refuse de sortir des règles purement musicales et esthétiques. D'après lui, ces règles donnent seulement une compréhension partielle et partiale de toute œuvre musicale, car elles ignorent généralement les mobiles sous-tendant les choix compositionnels. Est-il honnêtement possible à tout compositeur d'écrire une œuvre qui soit entièrement exempte d'influences politiques, sociales, religieuses ou culturelles ? Cela est fort peu probable, tel qu'Al-Taee tente de nous le faire comprendre, et dont les exemples analysés essaient de le démontrer. D'autre part, l'auteur examine notre société occidentale en regard de la façon que nous représentons en musique ce qui est différent de nous. Al-Taee risque toutefois d'être sévèrement critiqué de ce double débordement. Certains lecteurs pourraient justifier les propos d'Al-Taee par le fait qu'il est un Oriental, bien qu'il ait obtenu sa formation en Occident. Spécialiste de la musique des XVIII^e^ et XIX^e^ siècles, ses principaux champs d'intérêt concernent les questions d'appropriation, de races et des relations entre l'Orient et l'Occident. Serions-nous portés à croire que sa situation a été l'instigatrice du regard critique qu'il porte sur la musicologie et l'Occident[4] ?

Les critiques d'Al-Taee penchent vers certaines approches préconisées en ethnomusicologie ou celle explicitée par Jean-Jacques Nattiez, instigateur d'une « musicologie générale[5] ». Mon étude de la musique japonaise présente d'ailleurs une situation similaire : nous avons une compréhension erronée du Japon. Par exemple, notre image de la *geisha* est faussée à cause de notre conception chrétienne de la promiscuité et de la sensualité qu'elle offusque. Nous voyons ainsi cette femme comme une marchande de plaisir, tout en ignorant sciemment le fait qu'elle est avant tout une artiste[6]. Comme l'explique Al-Taee, nous imposons notre vision sur ce qui est différent de nous et en venons même à la considérer comme une vérité, sans nous soucier de savoir si elle est véridique. Ce musicologue déborde du cadre purement musicologique et nous incite à reconnaître les compositeurs avec leurs convictions, leurs croyances, leurs points de vue sociaux et politiques sur le monde. Al-Taee ne parle

[4] Il est intéressant de noter que la musicologie semble fort peu s'intéresser à la vision que l'Orient se fait de la musique occidentale. Tel qu'Al-Taee le laisse sous-entendre, l'Occident se préoccupe uniquement de ce qu'elle pense d'autrui ; ce qu'autrui est véritablement ou ce qu'autrui pense de l'Occident importent très peu. Par conséquent, nous accueillons à bras ouverts les musiciens asiatiques et orientaux qui remplissent nos orchestres symphoniques, mais nous critiquons sévèrement un Occidental qui devient interprète d'un instrument oriental. À ce sujet, voir Bruno Deschênes, « La transmusicalité : ces musiciens occidentaux qui optent pour la musique de l'"autre" », *MusiCultures*, vol. 34/35, 2007/08, p. 47-70.

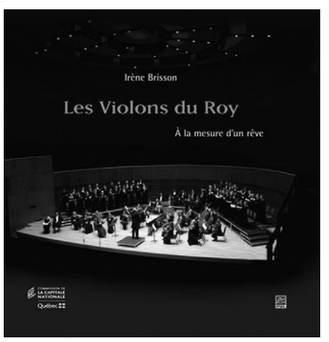
[5] Voir Jean-Jacques Nattiez, dir., *Musiques, Une encyclopédie pour le XXI^e^ siècle*, Paris, Actes Sud/Cité de la musique, 5 vol., 2003-2007.

[6] Kelly M. Foreman, *The* Gei *of Geisha, Music, Identity and Meaning*, Aldershot, Angleterre, Ashgate, 2008.

pas de musique, ni même de politique, de religion, d'histoire, de sociétés, mais fait plutôt état de notre conception de la musique, d'une part, et de l'Orient, d'autre part. Il soulève des appréhensions, des apriorismes, des présupposés, même des conjectures, qui déterminent et délimitent la façon dont la musicologie et notre société les reconnaissent. Porter un tel regard introspectif sur cette discipline et notre société nous permet de découvrir dans quelle mesure la musicologie est à l'image de notre société.

Bruno Deschênes, ethnomusicologue indépendant

Irène Brisson
Les Violons du Roy : À la mesure d'un rêve, Québec
Commission de la capitale nationale du Québec, Presses de l'Université Laval, 2010, 130 p.
ISBN 978-2-7637-8974-3



La ville de Québec peut se targuer de posséder des organismes musicaux non seulement de haute qualité, mais également durables. Bien que soumis aux perpétuels tracas liés à leur financement, la Musique des Voltigeurs (1866), le Club musical (1891), l'Orchestre symphonique de Québec (1902) et quelques autres poursuivent inlassablement leur mission, année après année, concert après concert. Si, pour leur part, les Violons du Roy (VdR) comptent à peine plus d'un quart de siècle d'existence, ils ont vécu en accéléré et très rapidement gravi les échelons. En quelques années à peine, ils ont contribué de façon spectaculaire au rayonnement culturel de la ville de Québec à travers le monde. Grâce à leurs tournées internationales et à leurs nombreux enregistrements sur disque, universellement salués par la critique, les VdR jouent depuis un bon moment déjà dans les « ligues majeures ». Un bilan s'imposait.

Ce bilan a pris la forme d'une superbe monographie parue dans la collection de la Bibliothèque de la Commission de la Capitale nationale et publiée par les soins des Presses de l'Université Laval. Pour réaliser ce travail, les VdR ont fait appel à la musicologue Irène Brisson, qui signe là son premier livre[1]. Un choix des plus judicieux, tant pour la rigueur connue et reconnue de l'auteure que pour sa connaissance approfondie de l'ensemble dont elle suit assidûment les activités depuis sa fondation. Comme elle l'explique dans son avant-propos : « […] mon intérêt pour cet orchestre remontait à sa naissance, en 1984 : je connaissais alors la moitié de ses membres fondateurs, puisqu'ils avaient été mes élèves d'histoire de la musique au Conservatoire de Québec. Je suivais donc avec fierté leur jeune parcours et leur étonnante aventure. » Maintenant retraitée du Conservatoire, Irène Brisson est conférencière et auteure de nombreux articles, notamment sur la vie musicale à Québec ; elle a été critique musicale au journal Le Soleil et collabore régulièrement à une foule de publications.

L'auteure a principalement travaillé à partir des archives des VdR, qui regroupent bien entendu les programmes des concerts de l'ensemble et les coupures de presse accumulées au fil des ans. Plusieurs entrevues réalisées par Émilie Guilbeault-Cayer et Benoit Bordage des Services historiques Six-Associés lui ont été accessibles et elle a également pu trouver réponses à diverses questions en s'adressant directement à Bernard Labadie, chef fondateur et directeur artistique des VdR, et à divers acteurs, anciens et actuels, de l'ensemble, le tout complété par ses propres souvenirs.

L'ouvrage suit tout naturellement la ligne du temps, mais l'auteure ne s'y enferme pas de façon rigide, n'hésitant pas, ici et là, à retourner dans le passé ou à se projeter dans l'avenir pour établir certaines relations de causalité entre tels et tels événements survenus à quelques années de distance. Cette façon de faire a ses avantages et ses inconvénients, mais, hormis certains écarts chronologiques qui peuvent parfois nous dérouter momentanément, ces derniers s'avèrent toujours pertinents et justifiés.

Quatre chapitres divisent le texte, qui tient en 80 pages aérées et abondamment illustrées. Le premier chapitre se concentre sur les années 1980, les années pionnières, au cours desquelles quelques jeunes musiciens se lancent tête baissée dans une aventure téméraire, avec l'énergie, la conviction et l'innocence de la jeunesse, sans crainte du lendemain, affirmant sans ambages venir occuper le créneau vacant depuis quelque temps d'orchestre de chambre de la ville de Québec : « Avec la naissance des Violons du Roy, cette importante lacune est maintenant comblée », peut-on lire dans le programme du concert inaugural présenté le 14 octobre 1984. Une dizaine d'instrumentistes dont la moyenne d'âge est alors de 22 ans « y compris le chef », précise l'auteure, forment le noyau de l'ensemble qui défendra essentiellement le répertoire baroque à ses débuts, bien que son objectif soit de s'ouvrir à toutes les musiques destinées à un orchestre de chambre. On verra par la suite que son répertoire s'élargira non seulement à la musique des autres époques, mais également à des styles aussi variés que le jazz, le tango, la musique populaire, les musiques du monde,

[1] Mentionnons que les Presses de l'Université Laval ont mis en ligne une entrevue de Brisson réalisée au moment de la parution du livre et facilement repérable via Youtube, en tapant les mots « violons » et « Brisson ».

etc. Les jeunes musiciens ont une telle foi en leur mission qu'ils acceptent de ne recevoir aucune rétribution durant la première saison. Ce n'est qu'au cours de la deuxième année qu'ils se voient remettre « le cachet astronomique de cent dollars par concert, quel que soit le nombre de répétitions » (p. 10). Au cours de cette première phase de leur existence, les VdR ont déjà le vent dans les voiles et rien ne semble refroidir leur élan. Bien au contraire, des ensembles périphériques directement issus des VdR voient même le jour : l'Ensemble vocal Bernard-Labadie qui deviendra, dès 1992, la Chapelle de Québec, chœur maison des VdR, et qui présentera les plus grandes pages chorales du répertoire, puis le Quatuor Québec et la Bande baroque.

Ces premières années sont jalonnées de coups de maître. Petit à petit, les VdR font leur marque, attirent l'attention, s'imposent et forcent l'admiration et les éloges de la critique – qui s'était montrée tout de même sceptique au début. Parmi les événements marquants de cette période, le plus remarquable reste sans doute la participation du chœur et de l'orchestre aux funérailles nationales de René Lévesque pour l'interprétation d'extraits du Requiem de Mozart, et ce, à la demande expresse de la famille de l'ancien premier ministre. Soulignons aussi, en décembre 1989, cette boutade prophétique lancée par Labadie au nouveau maire de Québec, Jean-Paul L'Allier, après un concert au Palais Montcalm où quelques personnalités bien connues de la région (dont le mathématicien Jean-Marie de Koninck et l'animateur Robert Gillet) avaient participé à l'interprétation de la *Symphonie des jouets*. Déguisé en père Noël pour l'occasion, Labadie avait fait dire au nouveau maire : « La cheminée du Palais Montcalm a bien besoin d'être ramonée! ». Ces paroles ne sont pas tombées dans l'oreille d'un sourd…

Le deuxième chapitre se concentre sur les années 1990 : les VdR sont à la croisée des chemins, plusieurs musiciens faisant aussi partie de l'Orchestre symphonique de Québec (OSQ), ce qui pose de sérieux casse-têtes à l'administration, en particulier dans la préparation du calendrier des répétitions et des concerts. En 1992, l'orchestre se dote donc de nouvelles structures et acquiert le statut d'ensemble permanent. Décision lourde de conséquences, mais combien prometteuse! Désormais, des auditions permettent d'ouvrir des postes aux musiciens venant d'un peu partout. Des projets mobilisateurs se multiplient, entre autres l'aventure discographique qui vaudra aux deux ensembles (Violons du Roy et Chapelle de Québec) de réaliser pas moins de 21 disques compacts en une vingtaine d'années à peine, sans compter la mise sur pied de tournées internationales qui conduiront les musiciens sur quatre des cinq continents. En dépit de certaines graves inquiétudes quant au financement de l'orchestre, les VdR étonnent désormais l'ensemble du monde musical et font rayonner la ville de Québec d'un vif éclat. Irène Brisson nous rappelle, en fin de chapitre, que l'âge moyen de musiciens n'est pourtant, en cette fin de XX^{e} siècle, que de 30 ans…

C'est avec le début du nouveau siècle que s'ouvre le chapitre trois, « Du nouveau sur toute la ligne ». L'orchestre consolide sa réputation en se produisant dans les salles les plus prestigieuses du monde, notamment le Concertgebouw d'Amsterdam, pour n'en mentionner qu'une, et en engageant certains des solistes les plus fabuleux. Il poursuit en outre son développement en embauchant un premier chef en résidence, en l'occurrence Jean-Marie Zeitouni, en 2001, qui fera un travail remarquable au sein du groupe en ouvrant les VdR à la musique populaire, au tango argentin, etc.

Enfin, le quatrième et dernier chapitre relate tout d'abord ce qui constitue sans doute la réalisation la plus ambitieuse des VdR et de Labadie, soit la rénovation spectaculaire du Palais Montcalm. Ici, il faut lever notre chapeau à Irène Brisson, qui a fait un travail remarquable de concision dans ce qui fut une véritable épopée et qui a, du reste, tant fait couler d'encre à l'époque. On suit pas à pas les développements de cette histoire, sans s'emmêler dans les dédales de ses péripéties hallucinantes. Persistant malgré les critiques virulentes et incessantes de divers commentateurs (essentiellement radiophoniques), Labadie et le maire Jean-Paul L'Allier ont tenu le cap et le nouveau Palais Montcalm fait aujourd'hui l'orgueil de Québec et l'envie de tous ses visiteurs. Toujours dans ce chapitre, Irène Brisson rappelle une soirée-marathon d'une durée de quatre heures, présentée dans le cadre des célébrations du 400^{e} anniversaire de Québec, et qui reproduisait le fameux concert du 22 décembre 1808 au cours duquel Beethoven avait entre autres fait créer ses *5^{e} et 6^{e} Symphonies*.

On doit savoir gré à Irène Brisson d'avoir assorti son dernier chapitre d'une brève « Rétrospective » qui, non seulement fait le point sur l'essentiel à retenir de la fabuleuse aventure des VdR, mais qui montre avant tout que cet ensemble constitue un fleuron unique tant pour la ville de Québec que pour la musique tout entière. L'auteure conclut cette rétrospective en citant un Labadie sans fausse modestie : « Si nous ne sommes pas parmi les meilleurs et si nous n'avons pas notre propre voix reconnaissable entre toutes, cela ne vaudra pas la peine de nous faire venir du Québec pour donner des concerts, et notre croissance ne sera alors pas possible ». C'est ainsi, donc, par son unicité, par sa personnalité particulière, par son « son », dimensions auxquelles l'auteure accorde une attention spéciale, que cet orchestre a pu se tailler une place si étonnante dans la vie musicale québécoise et canadienne.

Refaire le parcours des VdR, c'est aussi, par la force des choses, réaliser une première biographie de Labadie. Ainsi, régulièrement dans l'ouvrage, Irène Brisson relate la

progression et les moments clés de la carrière du fondateur des VdR en généreuses parenthèses, dont il ressort clairement de cela que tous deux – chef et orchestre – ont connu un développement artistique commun, que l'évolution de l'un fut conditionnée par celle de l'autre et que, pour ainsi dire, l'un fut l'école de l'autre. Même si Labadie mène une carrière très brillante en dehors des VdR – dès 1989, il était nommé chef du chœur symphonique de l'OSQ ; en 1994, il prenait la direction artistique de l'Opéra de Québec et plus tard celle de l'Opéra de Montréal ; il a dirigé au Metropolitan Opera de New York ; a été invité par le fameux Big Five, soit les cinq orchestres états-uniens les plus prestigieux ; etc. –, il y a quelque chose d'organique, au sens premier du terme, entre lui et son orchestre. Irène Brisson réserve au chef fondateur la part qui lui revient et brosse un portrait qu'on devine à l'avance élogieux. Mais, même avec la plus parfaite objectivité, pouvait-il en être autrement ?

Deux annexes suivent le texte. La première laisse la parole à certains artistes qui se sont produits avec les VdR. Suit la liste des solistes, chefs d'orchestre et autres artistes invités par les VdR. Soulignons l'absence d'index, omission regrettable dans un ouvrage qui servira éventuellement de référence.

Écrit dans une langue souple et dans un style fluide et élégant, l'ouvrage se lit très agréablement. Si Irène Brisson laisse paraître un certain parti pris (après tout, des liens d'affection la relient directement aux VdR, comme on l'a vu), elle ne fait aucune concession à la complaisance et l'ouvrage, bien que de type grand public, s'avérera assurément fort utile, voire incontournable, pour les historiens futurs, notamment d'éventuels biographes de Labadie.

De nombreux tableaux enrichissent la présentation graphique du livre. Ces tableaux présentent ici le nom des musiciens des VdR à telle ou telle étape de leur parcours, là une carte montrant les villes du monde où ils se sont produits (on aurait aimé dans ce cas l'ajout de l'année à côté du nom). On peut y voir aussi les différents types d'archets employés par les musiciens de l'orchestre, les disques réalisés pour telle compagnie ou durant telle période. Un concept graphique sobre et aéré ainsi qu'une iconographie judicieusement choisie rythment agréablement la lecture.

Fait à noter, l'ouvrage se présente dans une version bilingue, la traduction anglaise du texte intégral tenant toutefois en un nombre restreint de pages grâce entre autres à l'emploi de plus petits caractères. Heureuse initiative qui rend le livre « vendable » à peu près partout dans le monde. On peut peut-être ici déplorer que la mention de la traduction ne figure qu'en quatrième de couverture et non en une, ce qui rend l'information plus difficile d'accès.

Notons, pour terminer, que ce livre, vendu au coût de 39,95 $, se complète d'un magnifique disque compact de près de 80 minutes réalisé à partir de prestations publiques enregistrées principalement par Espace Musique (Radio-Canada) et Radio 2 (CBC). S'y trouvent gravés une suite de danses tirées de l'*Alcina* de Haendel donnée au Concertgebouw d'Amsterdam en 2004, deux airs du même opéra, chantés par la soprano Karina Gauvin à la salle Pollack de Montréal, des extraits instrumentaux du Dardanus de Rameau et l'intégrale de la *Symphonie n^o^ 104, « Londres »*, de Haydn. Tout enregistrement accompagnant ce type de publication est naturellement le bienvenu, mais il s'avère ici d'autant plus appréciable et pertinent qu'Irène Brisson consacre toute une section au son très particulier des VdR, reconnaissable entre tous aux dires de plusieurs, dont Labadie lui-même (p. 18). On pourra donc facilement se faire sa propre opinion sans avoir à courir chez son disquaire.

Bertrand Guay, musicologue, professeur aux conservatoires de Québec et de Rimouski

---

Rachid Taha
Diwan +
Diwan 2
Universal Music France,
LC 00126, 2010
Deux disques compacts,
pochette double
en carton glacé

C'est en juillet 2010 qu'est parue la réédition en format double des albums *Diwan* (1998) et *Diwan 2* (2006) du chanteur d'origine algérienne Rachid Taha. Ces disques compacts, qui mettent de l'avant le répertoire traditionnel arabe, constituent des épisodes isolés dans la carrière du chanteur dont la discographie comprend surtout des enregistrements à caractère rock et des projets musicaux complètement éclectiques. Cette réédition apparaît digne d'intérêt à plusieurs égards, car non seulement permet-elle un survol du répertoire musical arabe, mais elle nous incite aussi à creuser la question identitaire sous-jacente à cette démarche de retour aux sources.

Né à Oran en 1958, Taha émigre avec sa famille dès l'âge de douze ans pour s'installer à Marseille. Résidant aujourd'hui à Paris, il se définit comme un membre de la génération du retour, soit ces enfants immigrés qui devaient éventuellement retourner en Algérie, mais qui ont finalement bâti leur vie en France. Élevé dans le sud de la France, Taha a reçu une éducation française alors même qu'il ne maîtrisait pas complètement la langue arabe ; son apprentissage

[1] Dominique Lacoute et Rachid Taha, *Rock la casbah*, Paris, Flammarion, 2008, p. 161.
[2] Ibid., p.129.

du français a d'ailleurs nourri la connaissance de sa langue maternelle. Ce rapport particulier entre les deux cultures est à l'image de la conception qu'il se fait de son identité : une construction hybride et mouvante, à mi-chemin entre sa terre natale et sa terre d'accueil. Il affirme : « Quand je croise des "Français d'origine algérienne", je leur dis que je me sens "Algérien d'origine française". Mes racines ont poussé ici. Si je les arrache, c'est la terre d'ici qui y reste collée[1]. » Mais Taha se revendique aussi comme une sorte de citoyen du monde, toujours enclin à s'adapter aux nouveaux publics qui l'accueillent lors de ses tournées, interprétant souvent quelques couplets dans la langue de l'auditoire. En fait, cet artiste semble défier toutes les étiquettes, lui qui, malgré un attachement manifeste pour la culture française, n'a toujours pas demandé la nationalité de ce pays d'accueil, gardant un souvenir encore vif de l'assassinat de son oncle par des soldats français lors de la guerre en Algérie.

Les débuts de la carrière musicale de Taha remontent aux années 1980 avec le groupe Carte de séjour. Cette formation s'est principalement fait connaître pour sa reprise de la chanson « Douce France » de Charles Trenet, un acte de « provocation au second degré » avoue Taha, car la France n'était pas particulièrement douce avec les immigrants[2]. Même les membres de Carte de séjour ont été victimes de préjugés raciaux. En fait, leur origine arabe a considérablement ralenti la diffusion de leurs œuvres. En 1989, le groupe s'est dissous, ouvrant la voie à la carrière solo de Taha. La même année, le chanteur s'est installé à Paris où il a occupé quelques emplois dans les bars à titre de disc-jockey et de chanteur de raï, un genre musical populaire d'Algérie. Son premier album, *Barbès* (1990), est représentatif de son intérêt pour des genres musicaux très variés. Même si on l'associe souvent au raï, Taha se considère bien plus comme un artiste rock. Un rapide panorama de l'ensemble de son œuvre confirme effectivement que le raï n'est pas prédominant quantitativement, mais sa participation au projet *1, 2, 3 soleils*[3], qui connut un rayonnement international, a certainement contribué à l'étiquette qu'on lui attribue couramment :

> Le côté négatif [de *1, 2, 3, soleils*], c'est que le succès de cette aventure m'a figé dans l'esprit du public comme chanteur de raï, alors que je me sens plus proche de l'univers du rock. Cette image colle à ma peau d'immigré. Encore de nos jours, j'ai du mal à faire accepter la réalité du choix qui est le mien[4].

Taha est un artiste engagé, dans ses activités artistiques comme dans ses prises de position idéologiques. Il ne se retient pas d'émettre une opinion singulière sur les questions raciales, politiques et même religieuses, s'affirmant à ce propos « musulman tendance Coran alternatif[5] ». Sa démarche artistique éclatée s'inscrit donc en réponse logique à sa personnalité multiple et complexe.

L'album double faisant l'objet de ce compte rendu réunit deux projets antérieurs produits sous étiquette Barclay : *Diwan* (1998) et *Diwan 2* (2006). Le terme *diwan*, qui signifie « recueil de poèmes arabes ou persans », correspond bien au contenu de ces deux disques compacts, projets essentiellement constitués des reprises de succès d'artistes du Maghreb et du Mashreq. Avec ces deux albums, Rachid Taha souhaitait agir en « transmetteur de mémoire[6] », participant à la survie de son patrimoine. Vu que le premier album *Diwan* a précédé le succès international de *1, 2, 3 soleils* et que *Diwan 2* est paru plusieurs années suivant ce spectacle très médiatisé, il sera pertinent de s'intéresser aux distinctions entre chaque disque afin de savoir si la notoriété de Taha dans les années 2000 a pu influencer son approche du répertoire traditionnel. En d'autres mots, sa popularité accrue a-t-elle transformé de manière significative sa démarche artistique et a-t-elle eu un impact sur les moyens techniques mis en œuvre ?

D'emblée, les pochettes des disques sont révélatrices des huit années qui se sont écoulées entre chaque production : sur *Diwan*, on aperçoit un jeune Taha fougueux et désinvolte, les cheveux mi-longs dans le vent, tandis que *Diwan 2* montre un homme plus âgé, le regard songeur, fixant l'horizon, une barbe bien visible, mais les cheveux dissimulés dans un turban. Ces images laissent croire que *Diwan* est plus *rebelle* dans son contenu musical que *Diwan 2*. Cette impression se concrétise avec le choix du répertoire et l'ordre des chansons du premier disque, créant un rythme plus enlevé et festif. La chanson « Ya Rayah », placée en ouverture de *Diwan,* donne d'ailleurs le ton à l'album. Cette ballade de style arabo-andalou, reprise du répertoire de Dahmane El Harrachi par Taha dès 1997 sur la compilation *Carte blanche,* a connu un énorme succès dans plusieurs pays dont le Royaume-Uni, la France, la Grèce, la Turquie et la Chine. Depuis, « Ya Rayah » est considérée comme un incontournable, voire un cliché de la chanson populaire arabe.

La deuxième piste de *Diwan* comprend la composition originale de Taha, « Ida », pièce au rythme endiablé dont le thème mélodique de la trompette est un véritable ver

[3] *1, 2, 3 soleils* est un projet de raï qui a réuni Rachid Taha, Khaled et Faudel, trois chanteurs algériens établis en France et gérés par la maison de disques Universal-Music. Un concert a été présenté à Bercy en septembre 1998 et un disque du même nom est sorti en 1999, générant des ventes de près d'un million cinq cent mille albums. La couverture médiatique fut telle qu'on en parla jusqu'en Afrique et en Orient. Même si ce projet a été de courte durée, Rachid Taha confie qu'on lui demande encore aujourd'hui des nouvelles de Khaled et de Faudel lors de ses tournées.

[4] Dominique Lacoute et Rachid Taha, *Rock la casbah,* Paris, Flammarion, 2008, p.187.

[5] Ibid., p.236.

[6] Ibid., p.185.

d'oreille. D'autres reprises, comme « Habina » du chanteur Farid El Atrache et « Enti Rahti » du même El Harrachi précédemment cité, rappellent quant à elles les influences de la musique populaire urbaine arabe sur Taha : leur forme responsoriale entre un soliste (Taha en l'occurrence) et un chœur d'hommes et de femmes chantant à l'unisson est typique de ce répertoire. Puis, la reprise du grand succès de Cheikh El Atafi dans les années 1950, « Malheureux toujours », se présente comme l'unique chanson avec des paroles françaises, bien qu'il ne s'agisse que de bribes intercalées dans un texte essentiellement écrit en arabe.

Sur le deuxième disque, Taha interprète deux chansons entièrement écrites en français : « Écoute-moi camarade », reprise du chanteur algérien Mohamed Mazouni, et « Agatha », chanson antiraciste des années 1980 attribuée au Camerounais Francis Bebey. Une composition originale de Taha, « Ah mon amour », allie pour sa part arabe et français dans des proportions quasi égales. Dans cette pièce comme dans les autres, les influences arabes sont prédominantes, que ce soit par le choix du répertoire (« Josephine », une composition originale de l'artiste faisant référence à un succès raï du même nom ; « Maydoum », une autre chanson issue du répertoire de l'Algérien El Harrachi, etc.), l'utilisation d'instruments de musique typiques tels que le nay, le qanun et l'oud, ou la durée moyenne des pièces, frôlant généralement les six minutes, contrairement au formatage commercial occidental de plus ou moins trois minutes. Ainsi, Taha adhère à une esthétique issue de la tradition des formes longues orientales telles que les suites musicales où s'enchaîne une variété de pièces tantôt vocales, tantôt instrumentales. La présence soutenue de l'orchestre de cordes du Caire sur *Diwan 2* donne quant à elle du panache à l'ensemble de cette production et confère aux œuvres une couleur qui rappelle les grands classiques arabes immortalisés par la chanteuse Oum Kalthoum.

Par ailleurs, si l'ensemble du contenu musical de cette réédition double s'avère de qualité, on déplore l'aspect matériel du produit. La très mince pochette de carton glacé sur laquelle sont imprimées des réductions des pochettes de *Diwan* et *Diwan 2* n'est pas un boîtier des plus convaincants. Les deux disques sont glissés à l'intérieur de chaque couverture avec pour seules informations le titre des pistes, les minutages, les crédits accordés aux créateurs et, dans le cas du premier *Diwan* seulement, la traduction française des titres des chansons arabes. Considérant que Taha s'inscrit dans la mouvance du raï *made in France*, une catégorie hautement commerciale pour laquelle le support matériel du disque est généralement beaucoup plus étoffé (illustrations variées, textes de chansons, explications, photographies artistiques, etc.), il s'agit ici d'une faiblesse non négligeable de la réédition. On se demande si cet album double n'est guère plus qu'une opération marketing de maison de disques, un projet un peu rapide n'ayant exigé qu'une réimpression pure et simple de deux productions antérieures, sans souci *artistique* en termes de présentation matérielle, voire visuelle.

Somme toute, chacun des projets *Diwan* et *Diwan 2* s'inscrit clairement dans une démarche de « recours aux sources » comme l'énonce Taha[7]. La cohérence stylistique entre les deux disques n'est certainement pas étrangère à la présence de Steve Hillage, fidèle collaborateur du chanteur, qui agit ici comme réalisateur des deux productions. L'hypothèse initiale voulant que le second disque soit le fruit d'un artiste plus posé, plus expérimenté, se trouve en partie confirmée par les libertés un peu plus grandes que Taha s'est données sur *Diwan 2 :* variété d'ambiances sonores, nuances plus assumées, présence accrue du français, recours à un répertoire plus hétéroclite notamment avec la reprise d'une chanson d'origine camerounaise (« Agatha »), références personnelles à la tradition raï avec une chanson originale dont le titre rappelle un autre succès du répertoire. Par ailleurs, chacun des disques contient deux pièces originales dont il importe de souligner la cohésion avec le reste des albums. Les paroles de ces créations signées par Taha traduisent efficacement l'esprit du raï, abordant des thèmes ancrés dans la réalité tels que les relations amoureuses difficiles ou les revers du destin.

Le chanteur des paradoxes

Comme Taha voit à la défense de son identité à travers ses propos et ses prises de position idéologiques, son incursion dans le répertoire typiquement arabe ne constitue pas un geste gratuit. La dialectique complexe qui s'opère chez lui entre arabité et culture française s'exprime autant dans ses choix de vie que dans sa manière d'aborder la musique. En fait, il rejette l'étiquette de « chanteur de raï », malgré qu'il interprète ce type de répertoire dans *Diwan*, *Diwan 2* et *1, 2, 3 soleils*. Il revendique plutôt le titre de chanteur de rock : « Nous ne voulions pas faire du rock arabe, nous étions des Arabes qui faisions du rock[8]. », dit-il à propos de ses années avec Carte de séjour. Les nuances semblent donc très délicates. Bien que Taha ne renie pas ses origines arabes, il refuse d'un autre côté d'être catalogué uniquement comme chanteur de folklore arabe. Il déteste être ainsi classé ; folklorique est synonyme de « mineur » à ses

[7] Monia Zergane, « Couscous musique : Interview de Rachid Taha », *Evene.fr*, http://www.evene.fr/musique/actualite/interview-rachid-taha-algerie-diwan-2-546.php, consulté le 20 février 2011.
[8] Dominique Lacoute et Rachid Taha, *Rock la casbah,* Paris, Flammarion, 2008, p.107.
[9] Ibid., p.203.
[10] Marie Virolle, *La chanson raï. De l'Algérie profonde à la scène internationale*, Paris, Kathala, 1995, p.163.
[11] Ibid., p.164.

oreilles[9]. Chez Taha, le refus d'être réduit à un simple objet de curiosité ethnique se juxtapose à la revendication d'être considéré comme un chanteur à part entière.

Cette distanciation opérée par Taha vis-à-vis de la chanson populaire de son pays natal est caractéristique de la démarche d'autres chanteurs arabes connus internationalement. De fait, Khaled déclarait lors de la sortie en 1992 de son album éponyme : « Ce n'est pas un disque arabe[10] ». Concernant cette allégation, l'ethnologue Marie Virolle écrit :

> Ces paroles le ramènent vers le disque arabe qu'il n'avait pas voulu être... et même vers le disque oranais qu'il reste aussi. Mais la véritable universalité n'est-elle pas celle qui peut allier sans complexe, sans pesanteur, les aspects les plus locaux, les plus particuliers d'une culture et ses côtés les plus ouverts, les plus universels ? Y a-t-il un quelconque universel sans l'allégeance sereine au particulier ?[11]

Ainsi, l'intérêt manifeste du public international à l'égard des productions d'inspiration essentiellement arabe de Taha s'expliquerait peut-être par le fait qu'il s'agit d'une expression toute personnelle et enracinée de l'identité du chanteur. Au-delà des différences de structure et d'instrumentation qui distinguent le raï du répertoire « occidental », un public non conditionné aux particularités de la musique arabe sera tout de même sensible à la proposition d'un artiste si celui-ci exprime son individualité, ses intérêts personnels, en d'autres mots, s'il s'investit avec cœur et sincérité dans son projet musical, révélant par là ce qu'on pourrait nommer son « humanitude ».

Bref, si la réédition de *Diwan* et de *Diwan 2* a un mérite, c'est certainement celui de soulever la délicate question de l'identité chez Rachid Taha, artiste insaisissable. Au-delà de l'évidente qualité musicale de ces productions, le retour aux sources que Taha choisit intentionnellement d'opérer au sein d'une carrière placée sous le signe de la fusion musicale ne semble pas un acte inconscient. De fait, il existe une cohérence entre la tradition musicale populaire algérienne et le parcours complexe du chanteur, car la question identitaire est tout aussi brûlante dans la vie de Taha qu'à travers l'histoire du genre musical et les paradoxes s'y affichent avec autant de puissance. Depuis ses débuts, le raï est placé entre deux chaises : tantôt symbole de la tradition, tantôt associé à la *world music*, utilisé un jour comme emblème national et accusé le lendemain d'être la manifestation d'esprits rebelles, interprété par des chanteurs fiers d'être musulmans, mais décrié par les islamistes comme un acte antireligieux à proscrire. À travers le temps, le raï a également été agencé à toutes sortes de styles musicaux : du jazz au rock, en passant par le latino-américain, le flamenco, le gnawi, etc.

En d'autres mots, le raï accepte le métissage, la rencontre avec l'*autre* musical et les échanges, ce qui est à l'image de Taha. Le raï est revendicateur, socialement engagé et ne s'excuse pas. Il remue dans les brancards et bouscule des idées préconçues à travers la voix d'hommes et de femmes d'Algérie, puis d'un peu partout à travers le monde. Le raï constitue en France une sorte d'« ailleurs du dedans[12] », une porte d'entrée vers un dialogue entre Arabes et Français dont les rapports ne sont pas toujours des plus harmonieux. Pour un chanteur qui se dit « Algérien pour toujours, et Français tous les jours[13] », le raï s'impose comme un précieux outil de communication. Bref, le raï et Taha se font écho, chacun à leur manière, dans les batailles qui ponctuent leur histoire.

Caroline Marcoux-Gendron, bachelière en musicologie et étudiante en anthropologie à l'Université de Montréal

[12] Ibid., p.153.
[13] Dominique Lacoute et Rachid Taha, *Rock la casbah,* Paris, Flammarion, 2008, p.279.

Résumés

Entre la théorie et la pratique : Le mouvement « choréomusical »

Stephanie Jordan
(University of Roehampton)

Depuis les dernières années du XXe siècle, un nouveau champ d'études interdisciplinaire appelé « choréomusicologie » ou « études choréomusicales » s'est développé. Dans cet article, nous abordons l'histoire des deux disciplines de la danse et de la musique. Ensuite, nous nous penchons sur l'analyse choréomusicale à partir d'exemples tirés du répertoire de la danse théâtrale occidentale. Des cadres théoriques d'analyse seront examinés, d'abord en lien avec l'influence de la recherche inter médiatique sur la théorie choréomusicale et, ensuite, selon les paramètres d'une conception flexible du parallélisme et du contrepoint tels qu'illustrés par deux chorégraphies sur la musique de Stravinski : celle de Pina Bausch, *Das Frühlingsopfer* (*Le Sacre du printemps*, 1975) et celle de Bronislava Nijinska, *Les Noces* (1923). Enfin, nous présenterons une esquisse de la théorie de l'intégration conceptuelle utilisée ici pour analyser la chorégraphie de *Didon et Énée* de Purcell (1989) par Mark Morris.

La relation musique-danse dans le genre du ballet au Mali : organisation, évolution et émancipation

Elina Djebbari
(Centre de recherches sur les arts et le langage/
École des hautes études en sciences sociales)

Pendant longtemps, la danse dite « africaine » a été considérée comme une expression corporelle que l'on ne pouvait distinguer du « tam-tam », censé l'accompagner à tout moment. Depuis sa création après l'indépendance en 1960, le Ballet national du Mali a contribué à donner du sens à ce stéréotype en faisant du tambour *jembe* l'instrument-roi de ce genre musico-chorégraphique. Cet article propose de nous interroger sur les techniques musicales et chorégraphiques qui permettent l'interaction musique-danse lors de la performance scénique, sur les rapports de hiérarchie qui s'en dégagent, la façon dont ces valeurs peuvent s'inverser ou se transformer selon les contextes et les pratiques et, enfin, d'appréhender comment la création artistique contemporaine de ce genre musico-chorégraphique semble pouvoir s'orienter vers une dissociation de ces deux éléments alors que leur complémentarité en déterminait justement la caractéristique principale.

Le rêve d'Atossa : Marier musique et danse, antiquité et modernité dans *Salamine* (1929) de Maurice Emmanuel

Samuel N. Dorf
(University of Dayton)

À travers une analyse de l'esthétique musicale et chorégraphique dans la Grèce ancienne et moderne de Maurice Emmanuel (1863-1938), cet article explore les conflits entre tradition et modernité, unité et indépendance au sein des cultures parisiennes de la musique et de la danse vers la fin des années 1920. Nous commencerons par une critique générale des contributions d'Emmanuel à l'histoire de la musique et de la danse avant de faire la démonstration des problématiques susmentionnées, lesquelles se sont manifestées dans l'opéra *Salamine* (1929), d'après *Les Perses* d'Eschyle. En explorant l'esthétique musico-chorégraphique ancienne et moderne d'Emmanuel, nous nous prévalons d'une opportunité unique d'examiner les façons dont les disciplines de la musique et de la danse étaient analysées et pratiquées durant les années tumultueuses suivant l'avènement des Ballets russes. Notre étude met également en lumière certains conflits entre ce que Léandre Vaillat appelait « l'académique et l'eurythmique » en danse et en musique.

Danse et musique, deux arts en dialogue chez Anne Teresa De Keersmaeker

Philippe Guisgand
(Université de Lille 3)

À la suite de mon travail de thèse, j'ai noué avec le musicien Jean-Luc Plouvier un dialogue à propos de l'œuvre d'Anne Teresa De Keersmaeker. Une des spécificités de cette chorégraphe est de travailler majoritairement sur la musique occidentale écrite. Cette collaboration entre un musicien et un danseur permet de questionner des termes tels que « dialoguer *vraiment* », « rapport entre musique et danse », « demande et adresse des arts entre eux » ou encore « faille entre écriture et réception ». Il s'agira dans cet article de dresser un état des lieux de cette collaboration et de montrer – du point de vue de la danse – ce que les démarches analytiques et esthétiques issues de la musique apportent au champ des études chorégraphiques.

Le ballet américain au Metropolitan Opera : *The Dance in Place Congo* de Henry F. Gilbert

Carolyn Guzski
(State University of New York)

La création de *Dance in Place Congo* (1918) du compositeur américain Henry F. Gilbert par la compagnie de danse en résidence et l'orchestre du Metropolitan Opera a été la première production

sur un thème africano-américain à être présentée dans l'enceinte du Metropolitan Opera. Il s'agit aussi de la toute première prestation de musiques vernaculaires noires et de la première présence d'artistes de couleur sur la scène légendaire du Met. Le résultat, cependant, est davantage un reflet des rivalités entre compositeur, chorégraphe et gestionnaires, et d'un choc de visions artistiques en réponse à une esthétique moderniste émergente en musique, danse et scénographie.

Le Train bleu : Déraillement stylistique entre danse et musique ?

Jacinthe Harbec
(Université de Sherbrooke)

Sous-titré « opérette dansée », le ballet *Le Train bleu*, élaboré à partir du livret de Jean Cocteau, de la musique de Darius Milhaud et de la chorégraphie de Bronislava Nijinska, est une parodie burlesque de la nouvelle société moderne des années 1920, axée sur l'hédonisme. Au lendemain de la création du 20 juin 1924, les critiques, tout en applaudissant les idées novatrices présentées dans l'argument, signalent une incohérence esthétique au sein de la production. Il est alors à se demander si la thématique de la modernité traitée sous l'angle de la frivolité poussée à son paroxysme a pu provoquer un déraillement stylistique entre le livret avant-gardiste, la musique passéiste à la Offenbach et la danse fondée essentiellement sur la pantomime. Avant de nous pencher sur cette problématique, nous examinerons brièvement les divers constituants artistiques du ballet, pour ensuite jeter un regard stylistique et formel sur la composition. Par la suite, nous aborderons la question d'indépendance entre la musique, le texte et la danse, nous menant finalement à discuter de la disparité stylistique et cinétique qui se crée entre la musique et la danse.

Francis Poulenc et la danse

Hervé Lacombe
(Université Rennes 2)

La danse constitue un axe important de la production de Poulenc et un modèle essentiel de son style, axe qu'il convient d'examiner globalement. Les références explicites (dans les titres) ou implicites aux danses irriguent toute son œuvre, en dehors même des ballets, et contribuent à créer un imaginaire de la danse, lié à ses lectures et à ses souvenirs. Les danses populaires urbaines et les danses anciennes s'inscrivent logiquement dans l'esthétique néoclassique et permettent la constitution d'un « folklore personnel ». Le cas exemplaire des *Biches*, partition composée pour les Ballets russes de Diaghilev, permet à Poulenc de déployer sa propre poétique fondée sur une relation étroite nouant musique, danse et programme intime.

Discours sur la danse dans *La Revue musicale* : Autour de Serge Lifar

Marie-Noëlle Lavoie
(Université de Montréal)

Dans la France de l'entre-deux-guerres, la scène chorégraphique parisienne est le lieu de profondes mutations. Durant les années 1920, les Ballets russes de Serge Diaghilev s'essoufflent et de nouvelles troupes, notamment celles des Ballets suédois, rivalisent d'audace et bousculent les rapports entre danse et musique. Puis, les années 1930 voient l'ascension de Serge Lifar, jeune danseur d'origine ukrainienne qui prend la tête de l'Opéra de Paris et conquiert la critique ainsi que le public parisien. Cet article examine le discours sur la danse au sein de *La Revue musicale* et plus particulièrement le débat que suscite la démarche de Lifar. Plus important périodique musical francophone de l'époque, *La Revue musicale* a fait la part belle aux disciplines artistiques relatives à l'art des sons et tout particulièrement à la danse. Sont ici examinés la place prépondérante occupée par la danse au sein de cet influent mensuel, l'accueil réservé aux créations de Lifar, ainsi que les idées débattues autour des rapports entre musique et danse.

Rapports musique-danse (et scénographie) dans les productions du ballet *Daphnis et Chloé* de Ravel

Deborah Mawer
(Lancaster University)

Dans cet article, nous examinerons l'entrecroisement de la musique et de la danse (et de la scénographie) et commenterons les défis que pose *Daphnis et Chloé*, avec une attention particulière sur la production Ravel-Ashton-Craxton du Royal Ballet (1951, reprise en 2004) en comparaison avec la production originale Ravel-Fokine-Bakst de 1912. Les sources ayant servi à cette étude sont les documents disponibles de Frederick Ashton (1904-88) conservés au Royal Opera House Archives de Londres, ainsi que sa correspondance directe avec le scénographe John Craxton (1922-2009). Afin d'expliciter les grandes lignes des rapports musique-danse et ses significations émergentes, nous aborderons les notions multimédias fondées sur la « consonance » et la « dissonance » (Albright 2000) et corroborées par les démarches d'analyse (Cook 2001 ; 1998) et d'intégration conceptuelle (Fauconnier et Turner 2002). Des passages du ballet seront sélectionnés pour l'analyse et, au-delà des oppositions simplistes telles que l'unité par rapport à l'autonomie ou la consonance relativement à la dissonance, nous proposerons des modèles d'entités complexes, de transformations et de pluralités.

Le dialogue de la musique et du mouvement : Exploration de la gestuelle du soundpainting

Helen Julia Minors
(Kingston University)

En utilisant le « soundpainting » comme étude de cas, nous interrogeons les façons dont les musiciens et les danseurs créent et contribuent au dialogue entre les arts. Une proposition pratique et analytique est fournie par des entretiens avec le « soundpainter »

Walter Thompson, mettant à défi les conceptions sur la création de dialogues musique-danse au sein de ce langage de gestes créateur.

Un accord parfait : Musique et gestuelle dans *Les Biches* de Francis Poulenc

Christopher Moore
(University of Ottawa)

Si l'on en croit la réaction de la critique au ballet *Les Biches* (1924), tout indique que le succès initial de l'œuvre repose principalement sur les synergies esthétiques conférant un caractère commun à sa musique et à sa gestuelle. Les thèmes visuels et musicaux dérivés de la mode dans la haute société et l'esthétique issue des expériences néoclassiques du jour (particulièrement celles de Stravinski) inspirèrent la musique de Francis Poulenc et la chorégraphie de Bronislava Nijinska et donnèrent lieu à des démarches complémentaires dans leur juxtaposition artistique du passé et du présent. Cet article est centré sur l'accueil réservé à la création de l'œuvre à Monte Carlo et à Paris par les Ballets russes et tente de démontrer comment *Les Biches* aura été un moment phare dans l'évolution de la musique et de la carrière de Poulenc.

De nouvelles danses pour le vieux Monsieur B. Musique de J.-S. Bach avec chorégraphies et improvisations de la fin du XX^{e} siècle

Stephanie Schroedter
(Freie Universität Berlin)

Un survol des développements choréomusicaux de la fin du XX^{e} siècle révèle un nombre étonnant de productions en danse de tous genres et styles sur la musique de Jean-Sébastien Bach. Il ne fait aucun doute que Bach a été l'un des compositeurs les plus populaires chez les chorégraphes du siècle dernier, même si les œuvres utilisées n'étaient pas forcément vouées à la danse. Ainsi, plusieurs faits peuvent expliquer ce phénomène. D'abord, les formes et les structures dans sa musique sont claires et évidentes, se prêtant admirablement aux chorégraphies. Deuxièmement, sa musique est très expressive, ce qui tient de la rhétorique et de la théorie des passions de son époque. Enfin, le compositeur a souvent été inspiré par les rythmes de la danse, même si sa musique est généralement beaucoup plus complexe que la musique de danse dite « idiomatique ». Nous comparerons deux démarches d'interprétation en danse afin de démontrer l'étendue possible des conceptions chorégraphiques de l'œuvre de ce doyen de la musique occidentale. L'une est la création de Gerhard Bohner, chorégraphe allemand ayant évolué au sein du Tanztheater de Pina Bausch ; l'autre consiste en des improvisations de Steve Paxton.

Une lecture dialogique de l'improvisation libre et collective en musique actuelle et en contact-improvisation

Sophie Stévance
(Université Laval)

Cet article propose une analyse de l'improvisation en *musique actuelle*, un courant musical d'avant-garde qui s'est développé au Québec en 1979, à la lumière du contact-improvisation (mouvement chorégraphique apparu aux États-Unis en 1972). L'objectif est de comprendre la nature de ces arts improvisés où le rapport avec autrui en est le fondement. Comment l'individu et l'autre agissent-ils l'un sur l'autre? Comment prennent-ils la place qui leur revient dans le cadre d'un même processus conversationnel en cours? Le *dialogisme* selon Bakhtine, ici considéré comme métaphore, permet d'illustrer les interactions en jeu dans la musique actuelle et le contact-improvisation. Le dialogisme offre également l'occasion d'interroger la notion d'improvisation libre et collective, dont la musique actuelle et le contact improvisation sont les dignes représentants.

Abstracts

Moving "Choreomusically": Between Theory and Practice

Stephanie Jordan
(University of Roehampton)

Since the late 20th century, we have witnessed the development of a new interdisciplinary field called 'choreomusicology' or 'choreomusical studies'. In this article, consideration is first given to the histories of the two disciplines music and dance. Their respective lineages are discussed in terms of how each is different, yet how together, they inform the new field. The focus then is on choreomusical analysis, using examples from western theatre dance. Frameworks for analysis are discussed, first, how intermedia research can inform choreomusical theory, then rhythmic strategies, when a flexible concept of parallelism and counterpoint is illustrated through two Stravinsky settings: Pina Bausch's – *Das Frühlingsopfer* (*Rite of Spring*, 1975) and Bronislava Nijinska's *Les Noces* (1923). Following discussion of musical embodiment through dance, the theory of conceptual blending is outlined and used in analysis of the Lament from Mark Morris's setting of Purcell's *Dido and Aeneas* (1989).

The Music-Dance Relationship in Mali Ballet: Structure, Development, and Emancipation

Elina Djebbari
(Centre de recherches sur les arts et le langage/
École des hautes études en sciences sociales)

For many years, "African" dance was conceived as a type of bodily expression inevitably associated with the tamtam, an instrument purported to accompany it at all times. From the outset, the National Ballet of Mali, founded after the country achieved independence in 1960, reinforced this stereotype by making the *jembe* drum its principal instrument. In this study, we investigate the musical and choreographic techniques underlying the music/dance interactions in staged performances of this ballet company. We will also examine the hierarchical relationships that can develop from these interactions, and the ways in which they can be inverted or transformed according to contexts and practices. Finally, we will argue that contemporary artistic creation fostered a dissociation of music from dance within this musico-choreographic genre, in spite of the complementary function of its two foundational art forms.

Atossa's Dream: Yoking Music and Dance, Antiquity and Modernity in Maurice Emmanuel's *Salamine* (1929)

Samuel N. Dorf
(University of Dayton)

This essay explores the conflicting trends of tradition and modernism, unity and independence in Parisian musical and dance culture in the late 1920s through an analysis of Maurice Emmanuel's (1863-1938) aesthetics of contemporary and ancient Greek music and dance. It begins by outlining and critiquing Emmanuel's relevant scholarly contributions to ancient Greek dance history and music history before demonstrating how these tensions manifested in the 1929 production of Emmanuel's opera *Salamine* based on Aeschylus's *The Persians*. Exploring Emmanuel's aesthetics of music and dance (ancient and modern) affords a unique opportunity to see how these creative media were theorized and practiced in the tumultuous years after the Ballets russes, while illustrating some of the conflicts between what Léandre Vaillat termed "the academic and the eurhythmic" in dance and music.

The Dialogue between Dance and Music in the Work of Anne Teresa De Keersmaeker

Philippe Guisgand
(Université de Lille 3)

After the completion of my dissertation, I engaged in a dialogue with the musician Jean-Luc Plouvier concerning Anne Teresa De Keersmaeker, a choreographer whose defining work was almost entirely based on texted Western music. This dialogue on Keersmaeker's output allowed us to question processes like "true dialogue", and issues such as "relationships between music and dance", "requirements and approaches between two art forms", and even "gaps between creation and reception". In this article, I will discuss the experience and the results of this collaboration between a dancer and a musician, and demonstrate – from the dancer's point of view – the contributions that can be made to choreographic studies through musical analysis and aesthetics.

The American Ballet at the Metropolitan Opera: *The Dance in Place Congo* by Henry F. Gilbert

Carolyn Guzski
(State University of New York)

The world premiere of American composer Henry F. Gilbert's *The Dance in Place Congo* by the resident ballet company and orchestra of the Metropolitan Opera in 1918 was the first production on an African American theme given at the house. It also represented the first hearing of vernacular musical materials and the first appearance of performers of color on its legendary stage. Yet the creative results reflected competing visions among composer, choreographer, and management, as well as a collision among artistic responses to an emerging modernist aesthetic in music, dance, and stage design.

Le Train bleu: Were Dance and Music Off the Rails?

Jacinthe Harbec
(Université de Sherbrooke)

Subtitled "opérette dansée", *Le Train bleu,* libretto by Jean Cocteau set to music by Darius Milhaud and choreographed by Bronislava Nijinska, is a burlesque parody of the new modern, hedonistic society of the 1920s. The day after its premiere on June 20 1924, critics lauded the innovative ideas it contained but identified a lack of aesthetic coherence in the production. One might wonder if the theme of modernity envisioned as the epitome of frivolity may not have caused a stylistic disconnection between the different elements of the work: an avant-garde libretto combined with backward-looking, Offenbach-like music and a dance style rooted in pantomime. We will begin with a brief investigation of the work's different artistic components through a reading of the stylistic and formal features of the composition, a discussion of the idea of autonomy between music, text, and dance, and finally, an identification of features of stylistic and kinetic disparity between music and dance in this production.

Francis Poulenc and the Dance

Hervé Lacombe
(Université Rennes 2)

Dance is an important axis of Poulenc's output and an essential paradigm of his style. As such, it merits a general examination. Explicit references (i.e. in titles) or implicit references to dances are found throughout all of Poulenc's *oeuvre*, including outside his ballet music, and flow into an imaginary dance realm inspired by the composer's own readings and reminiscences. Popular city dances as well as ancient dances are a logical part of the neoclassical aesthetic that also informs Poulenc's construction of a "personal folk tradition". A prime example of this is *Les Biches*, composed for Diaghilev's Ballets russes, in which Poulenc deployed his individual poetics rooted in the symbiotic relationship between music, dance, and his own intimate vision.

A Discourse on Dance in *La Revue musicale*: Thoughts on Serge Lifar

Marie-Noëlle Lavoie
(Université de Montréal)

The Parisian choreography scene in inter-war France was in a state of profound change. The 1920s had witnessed the decline of Serge Diaghilev's Ballets russes and the rise of new dance companies, notably the Ballets suédois, jostling traditions and challenging the relationship between music and dance. Then, in the course of the 1930s, a young dancer of Ukrainian origin became the ballet master of the Paris Opera and conquered both the public and the critics. In this article, we examine the discourse on dance, and specifically the debate around Lifar's artistic approach in *La Revue musicale*. As the most significant French music periodical of its time, *La Revue musicale* gave an important place to other artistic disciplines in relation to music, and in particular, to dance. We will focus on the scope and extent of writings on dance in this influential monthly review, the reception given to the creations of Lifar, and the ideas that developed around the relationship between music and dance.

Music-Dance (and Design) Relations in Ballet Productions of Ravel's *Daphnis et Chloé*

Deborah Mawer
(Lancaster University)

This article investigates music–dance (and design) interplay and balletic challenges in Daphnis et Chloé, focusing upon the Ravel–Ashton–Craxton production for The Royal Ballet (1951, revived in 2004), in comparison with the Ravel–Fokine–Bakst original of 1912. Sources drawn upon include accessible choreographic materials of Frederick Ashton (1904–88), held at the Royal Opera House Archives in London, as well as first-hand correspondence with the designer John Craxton (1922–2009). In order to explore the main music–dance relationships and emergent meanings, the study engages with multimedia ideas founded upon "consonance" and "dissonance" (Albright 2000), supported by music analytical (Cook 2001; 1998) and conceptual blending approaches (Fauconnier and Turner 2002). Particular moments from the ballet are selected for interpretation and, moving beyond rather over-simplified oppositions of unity versus independence or consonance versus dissonance, a case is made for complexes, transformation, and plurality.

Music and Movement in Dialogue: Exploring Gesture in Soundpainting

Helen Julia Minors
(Kingston University)

Using "Soundpainting" as a case study, this paper examines how musicians and dancers can create and contribute to a dialogue between, across and within the arts. Interviews with the "Soundpainter" Walter Thompson provide a practical and applied basis for analysis, and a major goal of the article is to illustrate how music-dance dialogues are formed in this creative sign language.

A Perfect Accord: Music and Gesture in Francis Poulenc's *Les Biches*

Christopher Moore
(University of Ottawa)

The critical reception surrounding the ballet *Les Biches* (1924) reveals that the work's initial success was largely attributable to the aesthetic synergies that unified the musical and gestural components of the work. Indebted to musical and visual themes derived from high-society fashion, and receptive to the aesthetic lure of contemporaneous (and specifically Stravinskian) neoclassical experiments, Francis Poulenc's music and Bronislava Nijinska's choreography display complementary approaches towards the artistic juxtaposition of past and present. This article draws on the reception of both the Monte Carlo and Parisian premieres of this Ballet russes production and emphasizes how *Les Biches* constituted a landmark achievement in Poulenc's musical development and early career.

New Dancing for Old Monsieur B. – Choreographies and Improvisations of the Late 20th Century to Music composed by J.S. Bach

Stephanie Schroedter
(Freie Universität Berlin)

Looking back at choreomusical developments in the 20th century, one is struck at how often Bach's music can be heard in dance performances of various genres and styles. He was undeniably one of the most popular composers among choreographers of the last century, although the pieces used were not composed as dance music. There are several possible explanations for this preference. First, Bach's music is clearly structured and thus lends itself to a choreography. Second, it is very expressive, reflecting the so-called baroque doctrine of affections. Finally, the composer was often inspired by dance rhythms, although the music he created was generally far more complex in these genres than actual dance music. The essay compares two very different dance performances to demonstrate the widely varying ways in which choreographers approached the works of this doyen of Western musical culture: one was created by Gerhard Bohner, a German choreographer, who developed his artistic career in the context of Pina Bausch's Tanztheater, while the other consists of improvisations by Steve Paxton.

A Dialogic Reading of Free and Collective Improvisation in *musique actuelle* and Contact Improvisation

Sophie Stévance
(Université Laval)

This article presents an analysis of *musique actuelle* improvisation, an avant-garde musical trend that originated in Quebec in 1979, in relation to contact Improvisation (choreography form that appeared in the United States in 1972). The aim of this study is to more clearly understand the nature of these improvised art forms based on contact and relationships between performers. What are the ways in which separate individuals influence one another? How does each one assume their rightful place in the context of a single, evolving conversational process? Bakhtin's dialogism, taken metaphorically, enables a demonstration of the kinds of interactions at work in *musique actuelle* and contact improvisation. Through dialogism, we can also challenge the notion of free and collective improvisation of which *musique actuelle* and contact Improvisation are worthy representatives.

Auteurs

Elina Djebbari
(Centre de recherches sur les arts et le langage/École des hautes études en sciences sociales)

Elina Djebbari est doctorante en ethnomusicologie à l'École des hautes études en sciences sociales (EHESS). Elle s'intéresse à la mise en place des politiques culturelles au Mali à travers la patrimonialisation et la spectacularisation des musiques et des danses « traditionnelles » au sein du Ballet national et des troupes privées. Elle participe également au programme ANR GLOBAMUS – Création musicale, circulation et marché d'identités en contexte global (coordonné par Emmanuelle Olivier) –, et au programme FSP Mali contemporain Patrimonialisation et stratégies mémorielles du religieux au Mali/Mise en scène de la culture religieuse et recompositions de l'identité nationale (dirigé par Gilles Holder et Moussa Sow).

Samuel N. Dorf
(University of Dayton)

Samuel N. Dorf has recently accepted a position as Assistant Professor of Music at the University of Dayton. Upon completing his PhD in musicology from Northwestern University, he has published articles dealing with the performance and reinvention of ancient Greek music and dance in fin-de-siècle Paris, queer music reception, and film music.

Philippe Guisgand
(Université de Lille 3)

Philippe Guisgand est maître de conférences en Arts du spectacle à l'Université de Lille 3. Il est spécialiste de l'œuvre d'Anne Teresa de Keersmaeker, à qui il a consacré sa thèse et deux livres : *Les fils d'un entrelacs sans fin* (Septentrion, 2008) et *Anne Teresa De Keersmaeker* (L'Epos, 2009). Il a collaboré aux livres *Approche philosophique du geste dansé* (Septentrion, 2006), *Les rythmes du corps dans l'espace spectaculaire et textuel 2* (Le Manuscrit, 2011), *Passions du corps dans les dramaturgies contemporaines* (Septentrion, 2011) et *Pratiques performatives. Body remix* (Presses de l'Université du Québec, 2012).

Carolyn Guzski
(State University of New York)

Carolyn Guzski is assistant professor of musicology at the State University of New York, College at Buffalo. Recent publications include contributions to *The Grove Dictionary of American Music* (2d ed.) and the Bard Music Festival Series anthology *Saint-Saëns and His World* (Princeton University Press). She received the Ph.D. from the Graduate Center of the City University of New York, where her dissertation on American opera at the Metropolitan was a winner of the Barry S. Brook Award, and holds degrees in performance from the Peabody Institute of The Johns Hopkins University and The Juilliard School.

Jacinthe Harbec
(Université de Sherbrooke)

Jacinthe Harbec est professeure titulaire à l'Université de Sherbrooke où elle enseigne l'écriture et l'analyse musicales. Ses activités de recherche se concentrent sur le langage et l'esthétique de la musique française du début du XX^{e} siècle. Dans ce champ de spécialisation, elle a publié plusieurs articles et est coauteure d'un *Catalogue des œuvres de Henri Collet*. Ses récents travaux portent plus spécifiquement sur l'interaction des composantes artistiques rencontrées dans les ballets de Satie, Milhaud et Honegger. Les résultats de ses travaux, ayant fait l'objet de plusieurs conférences prononcées en Amérique du Nord et en Europe, seront présentés dans un ouvrage actuellement en préparation.

Stephanie Jordan
(University of Roehampton)

Stephanie Jordan is Research Professor in Dance at University of Roehampton in London. She has had professional and academic training in both music and dance and holds degrees from University of Birmingham, University of California Los Angeles and Goldsmiths College, London University. Examples of her publications are her books *Striding Out: Aspects of Contemporary and New Dance in Britain* (1992), *Moving Music: Dialogues with Music in Twentieth-Century Ballet* (2000), and *Stravinsky Dances: Re-Visions across a Century* (2007, covering modern/postmodern dance as well as ballet), all published by Dance Books. In 2010, Jordan was honoured with the award for Outstanding Scholarly Research in Dance from the Congress on Research in Dance (CORD, USA).

Hervé Lacombe
(Université Rennes 2)

Hervé Lacombe est professeur de musicologie à l'Université de Rennes 2. Spécialiste de la musique aux XIX^{e} et XX^{e} siècles, particulièrement de l'opéra et de l'histoire du concert en France, il a participé à des colloques, publié de nombreux articles et dirigé l'édition de plusieurs ouvrages collectifs. Il a publié des livres chez Fayard, *Les voies de l'opéra français au XIX^{e} siècle* (1997), *Bizet* (2000) et *Géographie de l'opéra au XX^{e} siècle* (2007), puis a assuré l'édition critique de la musique de scène de *L'Arlésienne* de Bizet (Choudens, 2010). Il prépare une biographie de Francis Poulenc.

Marie-Noëlle Lavoie
(Université de Montréal)

Marie-Noëlle Lavoie détient un doctorat en musicologie de l'Université de Montréal avec une thèse consacrée aux emprunts musicaux et leurs rapports à l'identité dans l'œuvre de Darius Milhaud. Ses travaux sur Milhaud sont parus dans plusieurs ouvrages (*La Monnaie entre-deux-guerres,* 2010 ; *Musique, art et religion dans l'entre-deux-guerres,* 2009 ; *L'artiste et ses lieux,* 2007 ; *Musique et modernité en France,* 2006) et elle prépare en codirection (avec Jacinthe Harbec) un collectif sur le compositeur. Elle s'intéresse également à la presse musicale francophone *Music's Intellectual History : Founders, Followers, & Fads* (2009) et prépare avec Michel Duchesneau l'index et le catalogue de *La Revue musicale* (RILM, à paraître). Elle se spécialise dans la musique française de la première moitié du XX^{e} siècle, les procédés compositionnels d'emprunt, les questions d'exotisme, et celles de représentation et d'identité culturelles. Elle enseigne à l'Université de Sherbrooke et, depuis 2010, elle est rédactrice des recensions francophones pour *Intersections : Revue de musique des universités canadiennes*.

Deborah Mawer
(Lancaster University)

Deborah Mawer is Professor of Music at Lancaster University, United Kingdom. Her research focuses upon twentieth-century French music, especially music-dance and classical-jazz relations. Books include *Ravel Studies* (2010), *The Ballets of Maurice Ravel: Creation and Interpretation* (2006), *The Cambridge Companion to Ravel* (2000), and *Darius Milhaud: Modality & Structure in Music of the 1920s* (1997). Articles and reviews have appeared in *Twentieth-Century Music*, *Opera Quarterly*, *Journal of the Royal Musical Association*, *Music & Letters*, *Music Theory Online*, *British Journal of Music Education*, and in edited collections. She is currently completing a monograph on *French Music in Conversation with Jazz: From Debussy to Brubeck* (Cambridge, 2014).

Helen Julia Minors
(Kingston University)

Helen Julia Minors is Senior Lecturer in Music at Kingston University. Publications include book chapters in: *Erik Satie: Music, Art and Literature* ed. Caroline Potter, Ashgate (2013); *Bewegungen zwischen Hören und Sehen* ed. Stephanie Schroedter, Forschingsinstitut für Musiktheater des Universität Bayreuth (2012); *La musique française : esthétique et identité en mutation 1892-1992* ed. Pascal Terrien, Éditions Delateur (2012); articles in *Opera Quarterly* (2006), *Nineteenth Century Music Review* (2007), *Dance Research* (2009), *Notes* (2010) and *Ars Lyrica* (2012); and a book, *Music, Text and Translation* (Continuum 2012). Helen sits on the executive committees of the National Association for music in Higher Education.

Christopher Moore
(University of Ottawa)

Christopher Moore is an Assistant Professor of musicology at the University of Ottawa. His research focuses on French music of the twentieth century in relation to the topics of identity, politics, and criticism. His writings have appeared in *The Journal of Musicology*, *Music & Politics*, the *Journal of Musicological Research*, and *The Musical Quarterly*. Forthcoming publications include a chapter on Charles Koechlin's writings on America (*Crosscurrents: American and European Music in Interaction, 1900-2000*) and on Darius Milhaud's music in the late 1930s (*Milhaud : Compositeur et expérimentateur*). He is currently coediting (with Barbara Kelly) a volume on French music criticism during the interwar period.

Stephanie Schroedter
(Freie Universität Berlin)

Après avoir complété une thèse sur l'art de la danse vers 1700, Stephanie Schroedter a travaillé comme adjointe à la recherche au Département de musicologie de l'Université de Salzbourg, au Département de recherche en musique et théâtre à Université de Bayreuth et au Département de théâtre et de danse à Freie Universität Berlin. Elle a récemment édité un recueil d'essais intitulé *Bewegungen zwischen Hören und Sehen* (*Movements between Listening and Watching*), publié à Wurtzbourg en 2012, et est l'auteure d'autres publications sur les rapports entre la danse et la musique. Enfin, elle prépare actuellement un ouvrage intitulé *Paris qui danse. Spaces for Movement and Sound in a Modern City*.

Sophie Stévance
(Université Laval)

Sophie Stévance est professeure adjointe de musicologie à la Faculté de musique de l'Université Laval, à Québec, directrice du Groupe recherche-création en musique (GRECEM) à l'OICRM-Laval et rédactrice en chef d'*Intersections : revue canadienne de musique* (http://www.cums-smuc.ca/fr/publications/intersections). Auteure de plusieurs livres (*Musique actuelle*, PUM, 2011; *Duchamp, compositeur*, L'Harmattan, 2009; *Composer au XXI^{e} siècle* (dir. et éd.), Vrin, 2010; *Tessier, L'Itinéraire du timbre*, Millenaire III, 2006, elle a reçu un prix de l'Académie Charles-Cros en 2006 et en 2010. Elle se consacre à la recherche-création en musique autour de plusieurs projets de collaborations avec des créateurs, notamment sur la modernisation de chants autochtones et sur l'analyse génétique du processus créateur en musique.

La vie
fait partie du programme

Baccalauréat en musique, plusieurs cheminements :

- interprétation musicale classique ou jazz
- multimédia
- musique et culture
- pédagogie musicale

Maîtrise en direction chorale

Développer mes forces grâce à la complicité de mes professeurs.

Vivre des expériences réelles sur la scène.

Réussir
au-delà de mes ambitions.

USherbrooke.ca/musique

UNIVERSITÉ DE SHERBROOKE

www.bibliothequesdequebec.qc.ca

Présences de la musique

Série de conférences présentée en collaboration avec
la Société québécoise de recherche en musique (SQRM).

Jeudi 27 septembre à 19 h ///
Introduction aux musiques arabes avec Katia Makdissi-Warren, compositrice

Jeudi 22 novembre à 19 h ///
Démystifier les musiques du monde avec Bruno Deschênes, ethnomusicologue, musicien et journaliste spécialisé en musiques du monde

Jeudi 24 janvier à 19 h ///
L'épopée du violon : le métier de luthier avec Rémi Rouleau, luthier

Gratuit avec réservation téléphonique au 418 641-6789, poste 128
Bibliothèque Gabrielle-Roy (350, rue Saint-Joseph Est, Québec)

SOCIÉTÉ QUÉBÉCOISE DE RECHERCHE EN MUSIQUE

L'Institut Canadien de Québec

VILLE DE QUÉBEC

ARTS VISUELS | ART LE SABORD | CIEL VARIABLE | ESPACE | ESSE | ETC | INTER | VIE DES ARTS | **CINÉMA** | 24 IMAGES | CINÉ-BULLES | CINÉMAS | SÉQUENCES | **CRÉATION LITTÉRAIRE** | BRÈVES LITTÉRAIRES | CONTRE-JOUR | ESTUAIRE | EXIT | JET D'ENCRE | LES ÉCRITS | LIBERTÉ | MŒBIUS | VIRAGES | XYZ. LA REVUE DE LA NOUVELLE | **CULTURE ET SOCIÉTÉ** | L'ACTION NATIONALE | LIAISON | QUÉBEC FRANÇAIS | RELATIONS | **HISTOIRE ET PATRIMOINE** | CAP-AUX-DIAMANTS | CONTINUITÉ | HISTOIRE QUÉBEC | MAGAZINE GASPÉSIE | **LITTÉRATURE** | ENTRE LES LIGNES | LES CAHIERS DE LECTURE | LETTRES QUÉBÉCOISES | LIVRE D'ICI | LURELU | NUIT BLANCHE | SPIRALE | **THÉÂTRE ET MUSIQUE** | CIRCUIT | JEU REVUE DE THÉÂTRE | LES CAHIERS DE LA SOCIÉTÉ QUÉBÉCOISE DE RECHERCHE EN MUSIQUE | **THÉORIES ET ANALYSES** | ANNALES D'HISTOIRE DE L'ART CANADIEN | ÉTUDES LITTÉRAIRES | INTERMÉDIALITÉS | TANGENCE

sodep
Société de développement des périodiques culturels québécois

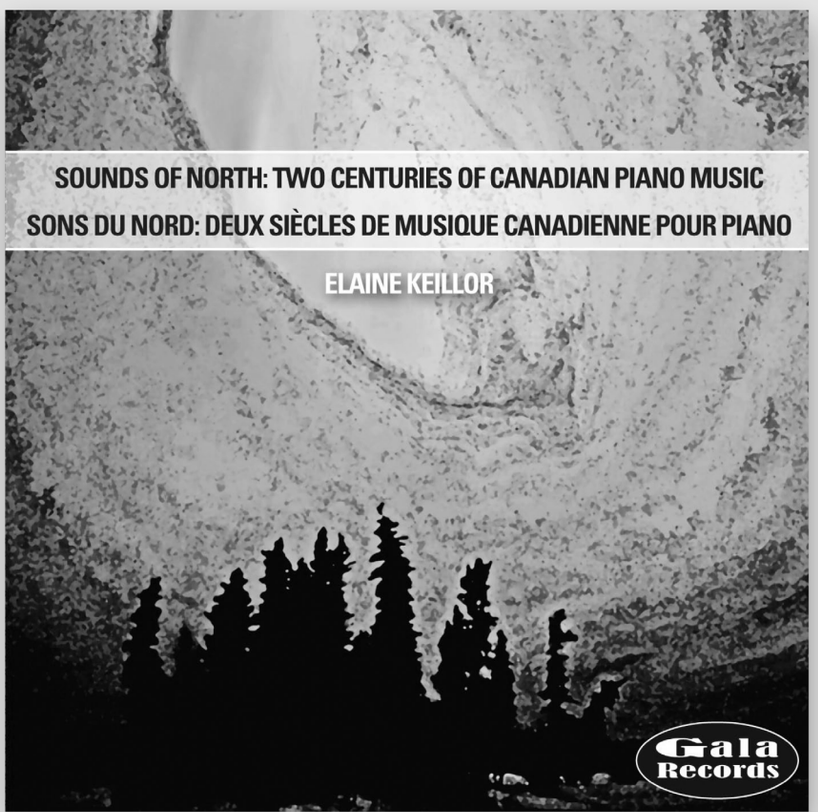
LES REVUES CULTURELLES QUÉBÉCOISES
www.sodep.qc.ca

Un événement dans l'histoire de la musique canadienne

Plus de 90 pièces enregistrées pour la première fois.

La maison de disques Gala présente l'album

Sons du Nord – Deux siècles de musique canadienne pour piano



Des compositions basées sur les genres musicaux européens ont été créées au Canada depuis plus de trois cents ans. Graduellement, les compositeurs canadiens ont inscrit la notion de *l'espace du Nord* dans leurs créations. La pianiste Elaine Keillor nous invite à un voyage musical initiatique à travers les œuvres écrites entre 1807 et 2010. Elle brosse un portrait unique et complet de la musique canadienne pour piano incluant, pour la première fois sur disque, des pièces de plusieurs compositrices et créateurs contemporains tels Glenn Gould.

Le coffret comprend quatre disques magistralement produits par le célèbre ingénieur du son Anton Kwiatowski. Associé déjà au label EMI, Anton est le récipiendaire de nombreux prix et distinctions dans le domaine de l'enregistrement sonore.

Les œuvres présentées sur ces quatre disques démontrent de quelle façon les compositeurs d'ici ont créé un véritable langage musical canadien. De plusieurs façons, ils ont (re) transcrit les bruits du territoire canadien dans leur mode d'organisation des sons et ils ont confronté le grand mythe de *l'espace du nord.*

Sortie en magasin le 9 mai 2012

Gala Records

Disques Gala
8000 Saguenay
Brossard, Québec
J4X 1H7
Tél. : (450) 672-6414
www.galarecords.ca