

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

A Discourse on Dance in *La Revue musicale*: Thoughts on Serge Lifar

Marie-Noëlle Lavoie

Volume 13, Number 1-2, September 2012

Danse et musique : Dialogues en mouvement

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1012352ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1012352ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Société québécoise de recherche en musique

ISSN

1480-1132 (print)

1929-7394 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Lavoie, M.-N. (2012). Discours sur la danse dans *La Revue musicale* : autour de Serge Lifar. *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique*, 13(1-2), 69–75. <https://doi.org/10.7202/1012352ar>

Article abstract

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.

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'essouffent. 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 cherchons 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 moderne¹ ». 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 Trotter, « 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 Capitale². 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 Parnac³. 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 Trousevitich.

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 Vigano⁴, Auguste Bournonville⁵, Clotilde Mafleurai⁶) ou plus contemporains (Anna Pavlova⁷ et Isadora Duncan⁸), des textes consacrés aux liens entre un compositeur ou un écrivain et le ballet (Lully⁹, Beethoven¹⁰, Wagner¹¹, Ravel¹², Stravinsky¹³; Molière, Gautier¹⁴, Mallarmé¹⁵), des articles portant sur un genre ou une période définie¹⁶, 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 formation¹⁷.

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 notation¹⁸). 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° 2, décembre 1921, pp. 71-94.

⁵ F. Prior, « Un grand maître du ballet au XIX^e siècle : Auguste Bournonville », *La Revue musicale*, vol. 18, n° 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° 195, janvier 1940, p. 1-11.

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

⁸ Julie Sazonova, « Anna Pavlova », *La Revue musicale*, vol. 12, n° 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° 3, janvier 1925, p. 44-55.

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

¹¹ Emmanuel Couvreur, « Isadora Duncan et Wagner », *La Revue musicale*, vol. 2, n° 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° 2, décembre 1921, p. 206-213.

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

¹³ André Levinson, « Stravinsky et la danse », *La Revue musicale*, vol. 5, n° 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° 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, nos 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° 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° 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° 173, avril 1937, p. 184-191 ; Valentin Parnac, « Notation de danse », *La Revue musicale*, vol. 9, n° 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 soi¹⁹. 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 remarquable²⁰, il compte parmi ses contributions celles des littéraires Paul Valéry et André Suarès²¹, 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 Six²², 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 numéro²³, 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° 182), portant plus précisément autour du thème du ballet contemporain. Les sept contributions²⁴ 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° 6, avril 1924, p. 59-66 ; Émile Jaques-Dalcroze, « La technique intérieure du rythme », *La Revue musicale*, vol. 7, n° 1, novembre 1925, p. 25-36 ; Yves Lacroix-Novaro, « La danse. École de rythmique de Miss Pledge », *La Revue musicale*, vol. 14, n° 138, juillet-août 1933, p. 137 ; Samuel Baud-Bovy, « Suisse. Un Festival Jaques-Dalcroze à Genève », *La Revue musicale*, vol. 18, n° 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° 2, décembre 1921, p. 97-130 ; André Suarès, « Danse et musique », *La Revue musicale*, vol. 3, n° 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° 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° 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'hui²⁵. 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 présentent 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'institution²⁶. 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 privées²⁸. 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, n° 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), dérangeant, 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 1948³¹.

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*, n° 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, n° 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, n° 179, décembre, p. 406-410.

DIVOIRE, Fernand (1938). «Avenir du ballet», *La Revue musicale*, vol. 19, n° 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, n° 173, avril, p. 177-183.

LIFAR, Serge (1934). «Question de chorégraphie. *L'Envol d'Icare*», *La Revue musicale*, vol. 15, n° 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, n° 182, mars, p. 173-186.

LIFAR, Serge (1938). «Maurice Ravel et le ballet», *La Revue musicale*, numéro «Hommage à Maurice Ravel», vol. 19, n° [187], décembre, p. 266-272.

LIFAR, Serge (1939). «Igor Stravinsky : législateur de ballet», *La Revue musicale*, vol. 20, n° 1, mai-juin, p. 321-330.

LIFAR, Serge (1939). «La danse. La saison de Paris 1938-1939», *La Revue musicale*, vol. 20, n° 194, décembre, p. 157-163.

MICHAUT, Pierre (1938). «Souvenir de Diaghilew», *La Revue musicale*, vol. 19, n° 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 XIX^e siècle», vol. 3, n° 2, décembre, p. 71-94.

PRUNIÈRES, Henry (1930). «Conclusion», *La Revue musicale*, vol. 11, n° 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, n° 119, octobre, p. 241-243.

PRUNIÈRES, Henry (1933). «*Sur le Borysthène*, ballet de Prokofieff à l'Opéra», *La Revue musicale*, vol. 14, n° 132, janvier, p. 45.

PRUNIÈRES, Henry (1935). «*Icare*, de Serge Lifar, à l'Opéra», *La Revue musicale*, vol. 10, n° 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, n° 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, n° 181, février, p. 137-138.

RISTELHUEBER, Boulos (1939). «La danse de demain et le goût du théâtre», *La Revue musicale*, vol. 20, n° 190, avril, p. 177-183.

VUILLERMOZ, Émile (1921). «Les Sakharoff», *La Revue musicale*, vol. 2, n° 8, juin, p. 257-260.