

# Icare

Légende chorégraphique de Serge Lifar créée en 1935 à l'Opéra de Paris

Rythmes réglés par Serge Lifar

Partition rythmique transposée et orchestrée par J. E. Szyfer et Arthur Honegger

Décors et costumes de Pablo Picasso

Spectacle repris à l'Opéra Garnier, Paris 1990

Icare : Charles Jude

Dédale : Laurent Queval

Les jeunes filles

Les jeunes gens

Fuir sa réalité ?

Dès l'introduction, l'action s'organise sur un mode guerrier. Au premier tableau, la première entrée dresse un espace chorégraphique ouvert de jardin en cour avant-scène. Quatre jeunes gens courent, mais l'un d'entre eux est porté en vol plané, bras tendus en avant. Quatre jeunes filles arrivent à leur tour. Elles se mettent à balancer de gauche à droite, en exécutant des sissonnes les mains jointes en avant et en indiquant la direction du ciel avec insistance. La danse tacquetée est soutenue par les percussions de tambourins, de castagnettes ou crotales, ce qui amplifie le caractère à la fois spartiate et austère de l'ensemble. Les images corollaires de gardiens et de tribu s'imposent à soi-même, inférant le mythe de Thésée qui n'est pas sans rapport avec celui d'Icare, l'un et l'autre échappant au féroce homme – taureau, qui par les airs, qui par le fil, mais chacun des deux grâce à l'ingénieur Dédale. Effectivement, sur la terre de Minos et dans l'enceinte du Minotaure, les Athéniens sont captifs, prisonniers du joug que la Crète fait peser sur la Grèce.

Ainsi, les premières mesures de l'œuvre scandent une tension dramatique qui ne faiblit pas le moindre instant, d'où l'effet de suspens ressenti à l'ouverture du spectacle. Sur le plan gestuel, les pas jetés arrière, côté, face sont récurrents ; ils installent en rayon, en étoile, les sauts symboliques de l'envol. Sur le plan esthétique, les positions légèrement effacées de profil s'inspirent du style hellénisant archaïque, ce qui convient tout à fait au niveau dramaturgique de la pièce et au constant souci de vraisemblance théâtrale quant au jeu scénique voulu par Serge Lifar, chef de file néoclassique du ballet musical à thème. Du point de vue kinésique, l'axe vertical retient l'équilibre et la répétitivité des gestes sous-tend une volonté agonistique que la suite de l'action vérifie. L'allégresse et la combativité se lisent à travers les bondissements, mais telle une imploration à l'endroit du soleil, les corps se hissent vers une délivrance par des positions de bras tournés en ouverture vers le ciel. L'introduction développe un imaginaire tendu, oppressant. Evidemment, il règne dans le labyrinthe un climat d'ordre carcéral. C'est pourquoi l'action relève en son ensemble d'un ordonnancement pyrrhique des modes de circulation, ce qui en conditionne l'amplitude et toute l'énergie.

Du point de vue structurel, la répétition de certaines figures comme les gestes d'adoration ou de prière, les pas sautés et les élans dans les grands jetés, ajoutent à l'écriture répétitive et moderne. Les jeunes filles progressent mains jointes face, tandis que les jeunes gens agissent de même, avec cependant les mains jointes dans le dos. Sont-ils prisonniers ? De qui ? Où sont les gardes ? En l'occurrence, la saltation et la symbolique en orante soulignent le rêve d'apesanteur qui sourd depuis le début, rêve d'envol vécu comme une libération inespérée. Mais à la lumière de l'agitation générale, le temps semble manquer comme à bout de souffle.

Compte à rebours.

Sur le plan acoustique, le triangle résonne d'une étrange façon et de manière inquiétante. Ce triangle tinte. Il marque la fuite du temps qui peut fort bien s'entendre comme une fuite en avant, impliquant la perte de soi, la fin proche et programmée de la vie. Ainsi, le plan poétique s'installe d'emblée. Aussi l'écoulement du temps ne participe-t-il pas tant du cours naturel des choses que de la fuite de réalités insoutenables et insurmontables pour le sujet, l'élu. Mais en l'espèce, quel discours Serge Lifar dévide-t-il à la clé de sa chorégraphie ? Face à l'imaginaire que soulèvent et véhiculent ces corps dansants, interprètes danseurs, mais tout aussi réciproquement, spectateurs interprètes bien sûr, comment le thème dépeint chante-t-il ? Tel est ici notre objet d'étude. Nous tenterons d'approfondir ces questions au chapitre sur le langage chorégraphique, considéré comme un alliage de sens et d'interprétation ; signification et signifiante tissant la complétude ou l'unité de la danse, pur résultat de symboliques gestuelles perpétuellement réinventées.

Par instant, le rythme s'emballe, provoquant un essoufflement consécutif à l'affolement du groupe et des sujets. Le tambour fait retentir le poids de menaces indéterminées, de façon d'autant plus pesante que des dangers en faction peuvent survenir à tout instant, danger d'autant plus terrible qu'il est à la fois en suspension et invisible. Mais par le biais de la matière sonore, chacun éprouve la présence obsédante du monstre tapi : il se fait seulement entendre et ainsi, il influe, il domine et soumet son monde ; d'où la frappe percussive sur le tympan du tambour. C'est la seconde entrée : le gong annonce Dédale. En maître de cérémonie, il brille bel et bien avec autorité. Sur le xylophone, il exécute à son tour des pas de bravoure qui conviennent à ce qu'il incarne. Lui aussi est un héros. Sa danse est donc le reflet de son héroïsme profond. Sinon glorieuses, ses pirouettes, ses tours attitudes révèlent la virtuosité qui participe de la magnificence, caractéristique du personnage en question. Effectivement, la noblesse se reflète intrinsèquement dans la danse d'élévation qui lui convient. Du point de vue de la progression du ballet musical, l'action rayonne en se transformant de palier en palier, ponctuée par des pas académiques finement stylisés, grands pliés, et par des gestes rituels clairement identifiés comme les bras en ouverture paumes tournées pouce vers l'extérieur, le haut du corps en supination, en état d'offrande. Du point de vue symbolique, l'invocation de Dédale paraît pouvoir ébranler en soi les forces cosmo – telluriques internes au corps dansant. La gestuelle apollinienne induisant la résolution de l'action. La prière étant l'un des signes les mieux pratiqués dans le champ du sacré, les invocations ajoutent nécessairement leur résonance propre à l'orientation solaire des postures, en élévation bien sûr, les figures sautillées telles les arabesques portées en avant donnant de la

majesté aux simples marches exécutées en équilibre sur un pied ; l'action percussive insiste de barre de mesure en barre de mesure. Alors, dans toute sa splendeur, pointe enfin une délivrance : Icare se présente.

L'envol d'Icare.

C'est la troisième entrée, annoncée par quatre hérauts qui sont agenouillés, en prière, les bras tendus paumes jointes en avant du corps. Le grondement d'une grosse caisse laisse percevoir le désir d'évasion. Dans un roulement de tonnerre, Icare prend possession de ses marques, allant de cour en jardin, toujours en mouvement. Son arrivée est fulgurante. Son maillot ivoire tourné à la mode grecque tranche sur sa peau halée et en aiguise la virilité ; le front ceint du cordon clair, la sobriété de ses effets souligne sa beauté tout altière, à la fois athlétique, guerrière et juvénile. Prend place effectivement une figure triomphale en cette personne-ci. Dans un geste spontané et simple de pantomime, le jeune héros scrute l'horizon, la main gauche sur les sourcils, le bras droit tendu en arrière. Paradoxalement, l'élan se fait ressentir tout autant que la retenue, l'effet stylistique corroborant l'intrigue attendu que le personnage s'ingénie à échapper à sa prison. Alors se fait jour la symbolique d'Icare, l'homme – oiseau, qui par des biais stratégiques et techniques imaginés par son père, l'inventeur et architecte Dédale, va maîtriser les mouvements de son corps afin de servir une cause légitime : la liberté. Les articulations de bras simulent les battements d'ailes. La saltation répétée amplifie les portements et les bondissements du corps désirant, héroïque, glorieux. Les mains imitent le vol, de bas en haut, dans un mouvement ramassé puis éclos.

Avant le départ, la quatrième entrée réunit le père et le fils : Dédale et Icare se retrouvent et s'embrassent. Une ultime stratégie se profile à nouveau : Dédale donne à Icare un arc et une flèche, ce qui finit d'impulser la marche guerrière d'Icare : la course vers son envol. Toutefois, Dédale lui montre avec application la mécanique de l'oiseau. Icare reproduit chaque mouvement, entrant ainsi dans les états corporels du vol. Mais il s'emballe. Il échoue déjà. Alors il se reprend. Il expérimente ainsi encore une fois et deux. La scène se développe avec insistance sur le mode démonstratif. Sur le plan chorégraphique, il convient au choréauteur Serge Lifar d'explicitier l'action, selon un code gestuel empruntant au registre narratif. D'un point de vue historique, Serge Lifar s'inscrit dans la tradition humaniste du ballet classique. Pour ces raisons, il cherche à délivrer un message articulé, sensible et à la fois intelligible. A l'instar du ballet narratif soviétique de son temps, Serge Lifar compose des pièces chorégraphiques éminemment théâtrales et dramaturgiques. A l'inverse du ballet abstrait que George Balanchine préconise et privilégie pour sa part, Serge Lifar quant à lui, cultive de manière lyrique, une expressivité du corps dansant qui n'est pas si éloignée des œuvres modernes de son temps, et que nous oserions comparer à celles des américaines Martha Graham et Doris Humphrey, de même qu'à celles du danseur allemand Kurt Jooss, si rigoureusement attaché à la prégnance de la danse. De façon quasiment rationaliste, Serge Lifar combine les pas abstraits de type académique aux mouvements d'ordre mimétique, effectivement proches des faits et gestes de pantomime, et proches de surcroît, du langage des signes. Nous oserions en outre suggérer l'idée que Serge Lifar transpose en états de corps, en mouvement dansé, des états intérieurs que la littérature dénomme passions et que nous nous

efforçons de décoder en suivant la méthodologie exposée par Greimas et Fontanille dans *La sémiotique des passions* (1991).

Dans la scène des retrouvailles et des adieux à la fois, Dédale et Icare déploient avec sensibilité, une réelle affectivité. Leur danse expressive en stylise la figure poétique, la relation paternelle et filiale, ainsi que toute qualité émotionnelle. Les tours attitudes reviennent encore, mais cette fois-ci avec de la lenteur comme pour en accentuer la pesanteur et l'épaisseur de l'air, l'espace à conquérir, l'ère de jeu à combattre en le traversant. Les tours arabesques donnent de l'ampleur à la silhouette dynamique. Les tours promenades montrent de l'aplomb et révèlent la noblesse d'un corps puissant, jeune, sain, olympique. La vivacité d'Icare reflète son enthousiasme ; la petite batterie, les entrechats, la saltation et l'élévation de sa danse lui donnant un air de *maestria*, une allure dégagée, suprême dans les sauts comme à la sortie de scène, quand il exécute son grand jeté en forme de saut de biche.

La cinquième entrée offre à nouveau le spectacle des adieux, mais sous l'aspect des embrassades ce qui insuffle une dimension psychologique et pathétique à l'œuvre elle-même. Du point de vue scénique et symbolique, Dédale donne ses ailes à Icare. Une relation d'entente s'installe petit à petit au gré des signes de tête : le père encourage son fils à dominer sa peur de l'insolite appendice. Dédale dit oui du chef, tandis qu'Icare fait non. Le refus du jeune homme s'oppose aux encouragements du vieil homme. Comment dominer les éléments ? Seule la sagesse sait répondre. Par d'immenses moulinets, il brasse l'air de toute sa hauteur en faisant le tour de la scène jusqu'à ce qu'il se fonde dans les ailes, son corps d'homme ne faisant plus qu'un avec la machine. Ainsi, Icare ressemble aux chimères, monstre à son tour puisque devenu un homme – machine. Il figure l'homme – oiseau bien sûr, mais sa silhouette héroïque inspire la vision de la victoire qui, du point de vue de la tradition iconographique sacrée, ressemble tant aux anges et archanges. Aussi, la virtuosité de ses évolutions ne semble-t-elle pas pouvoir s'arrêter. Toutefois, le lyrisme de cette envolée touche son terme quand celle-ci atteint son point culminant dans la chute, les chutes ayant été à plusieurs reprises réitérées auparavant. L'instant d'émotion est aigu. Il ne reste plus que la tristesse et la compassion à la vue de ce corps chu, mais non pas déchu ; plus d'espérance. Précédemment, les ports de bras dans le battement d'ailes, le jeu figuratif que stylise et magnifie le jeu technique d'Icare, sa danse d'exécution empruntant à la danse pure et à la danse d'élévation de surcroît, danse savante, spectaculaire et noble à la fois, emporte son corps radieux avec panache, notamment dans les temps frappés de la diagonale qu'il descend fièrement de cour en jardin. Ici, la phrase chorégraphique aménage un temps de transition crucial et déterminant pour la conclusion. Doucement, la fin d'Icare s'achemine vers les eaux où il va se noyer après s'être brûlé aux rayons du soleil.

La chute d'Icare.

Soudainement, l'épilogue plonge le regard dans un espace intérieur dépeint en clair-obscur. L'univers poétique apollinien du premier tableau cède à l'univers poétique dionysiaque du second et dernier tableau. L'intensité dramatique atteint en effet son paroxysme dans le sentiment du tragique émanant de la chute. L'homme – oiseau s'échoue dans la mer qui

l'engloutit. L'action dicte sa règle : la chute d'Icare ayant toutes les apparences d'une punition réservée à quiconque perd la mesure du réel, enivré par la fureur d'être un homme – dieu. La machine ne résiste pas à la gravité de la nature des choses, ce que le choréauteur semble exprimer au final.

Allongé, le dos au sol, terrassé, Icare dans son épais manteau mortuaire est plongé dans les ténèbres, la mer, son tombeau. Avec une aile mollement suspendue à bout de bras, l'homme – oiseau n'est désormais plus qu'une ombre, machine brisée abandonnée. Sous l'éclairage blanc d'un projecteur en douche, la dureté du tableau tranche d'autant plus que le fond de scène est sombre. Vision en noir et blanc. Visions du trépas ou d'outre – tombe. Outrepasser les droits naturels mène-t-il au pire, aux extrémités comme aux extrêmes, voire aux extrémismes ? A la vue d'un tel spectacle où splendeur et misère de l'humanité s'incarnent en l'emblématique Icare, des questionnements philosophiques s'imposent à soi. Le ballet profile une cohorte d'idées et d'effets qui ne sont pas sans faire allusion au sens de la vie et à la profondeur de l'être : le vivant ; l'humain. Où est la lisière ? Serge Lifar interroge donc la valeur de la personne quant à sa capacité à porter une œuvre collective qui dépasse nécessairement l'individualité concernée, mais qui dans le même temps, réfléchit tout aussi crûment la vérité propre de l' élu. Comme les mots, les actions précèdent et suivent le sujet en acte.

Le poids du souffle étant tel, le rythme cardiaque des choses dictant sa pulsation, la musique intérieure domine l'espace fondamental de la danse ; d'où la rythmicité de l'œuvre *Icare*. Par l'intermédiaire du cliquetis des voiles, le vent du grand large frôle le corps naufragé, inerte et couché sur le flanc. Nonobstant, le spectre de la machine volante plane toutefois à travers la pose en élévation horizontale, l'esquisse d'une arabesque disparaissant peu à peu dans le noir plateau chuintant, dans l'obscurité. Mais dans un sursaut à l'expire, Icare se relève péniblement n'ayant plus qu'une seule aile. Néanmoins, la pesanteur a raison de lui. Il s'écroule tout aussitôt, d'une seule masse, l'aile levée, l'attitude en symétrie arrière désignant une ultime fois les cieux. Alors, la lumière se fait jour selon l'apothéose, procédé esthétique cher à Marius Petipa qui l'a d'ailleurs codifié dans le champ stylistique du ballet féerie académique, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Le corps glorieux d'Icare baigne de tout son éclat sous le regard des siens. Dans le lointain, le groupe s'est resserré autour de Dédale pour prier ensemble. Unis à Icare par la pensée, ils se recueillent sur sa dépouille disparue à jamais, célébrant un requiem à la mémoire du héros fou. Déchiré, le père – le sage Dédale toujours maître de cérémonie, lève les bras dans la position consacrée de l'orante, accompagnant ainsi son prodigieux enfant vers l'ultime berceau de l'existence, les abîmes.

Fin du spectacle.

En 1937, dans la *Revue Musicale*, le critique Roger Lannes commente la “solitude du danseur” en se référant à *Icare*. En l'occurrence, l'auteur souligne la clairvoyance de celui qui se distingue par son “génie”.

Serge Lifar « ne consentait à la tradition que parce que ses créations personnelles étaient légitimement capables d'apparaître comme l'élaboration dans le présent d'un *passé futur* (...) le danseur se dispute à lui-même le temps, exige de chaque moment de son corps qu'il tienne

le moins de place possible dans la durée, et accomplit sur tous les multiples de son être, un carnage extraordinairement émouvant, sacrifiant ce qu'il est, de seconde en seconde, à ce qu'il va être. »

(cf. *La Revue Musicale*. "La solitude d'un danseur. D'Icare à David triomphant" Dix-huitième année. 15 avril 1937. n° 173, pp. 178, 179)

L'être en devenir. Tel est celui que fait naître Serge Lifar dans l'imaginaire du public, encore sous le charme de Vaslav Nijinski et que perpétue le virtuose et très inspiré Serge Lifar.

« Ne se satisfaire, à aucun moment de ce que l'on *est*, s'engager sous le feu d'un désir de libération de *soi* par *soi-même*, dans une évolution à jamais *inachevable*, c'est ne vouloir d'aucun des subterfuges par lesquels l'esprit, se saisissant dans la forme, croit pouvoir s'assurer d'une sorte d'éternité passagère, et c'est le drame réel de la danse. » (*ibidem*)

L'auteur envisage l'art de la danse comme un art lyrique, comme une mystique de la mobilité qui serait à part entière, le miroir des véhémences, des brûlures de l'âme, ou en d'autres termes, comme le reflet des vicissitudes du corps glorieux pour reprendre notre sujet de thèse. C'est le chant de l'âme, l'autre chant du monde ou bien, selon la formule de Maurice Béjart qui introduit ses mémoires ainsi, c'est *un instant dans la vie d'autrui* (Flammarion, 1979).

Roger Lannes rapproche l'artiste chorégraphique de la figure poétique d'Icare qui, comme lui, se désespère « de n'atteindre jamais ce moment d'accomplissement total (...). Le danseur n'a plus rien [d'autre] à son service que lui-même, dans la possession, qu'il tente, du monde, et il est à la fois son propre instrument, et sa propre fin, dans la connaissance et dans l'expression. »

En quête de transcendance, le critique poursuit en disant combien Serge Lifar est grandiose :

« Tous les héros qu'incarna Serge Lifar, ceux de Prométhée, d'Icare, de David, sont des héros placés sous le double signe et ayant la double vocation de la solitude et du danger. Même quand Lifar *joue*, il incarne *Le Roi nu* (...). Mais c'est *Le Faune* [chorégraphié par Nijinski et pour lui-même en 1912 d'après le poème de Mallarmé et en échos à la Grèce archaïque], qui éclaire le mieux l'austérité profonde de Serge Lifar et son drame intérieur ». (*ibidem*, p. 180)

Avec classicisme, « M. Serge Lifar a débarrassé cet admirable poème plastique des nymphes dont Nijinsky s'était entouré. Et c'est dans la nudité de l'espace scénique que le Faune fut rendu à tout un argile primitif et barbare, dont il n'était plus que l'expression charnelle. »

Attaché à la tradition, mais à l'écoute de la modernité d'une création inachevée et qu'il n'espère même pas parachevée, Serge Lifar brise la convention romantique de *Giselle* ou du *Spectre de la Rose*, pour défendre une expression lyrique personnelle. Selon Roger Lannes son contemporain, Serge Lifar découvre combien sa vocation se confond dans le sens profond de l'art chorégraphique, non seulement quand il crée Icare, mais aussi lorsqu'il incarne David ou bien le Faune. Ces œuvres deviennent véritablement pour Lifar :

« le symbole de l'art qui ne consent pas au mouvement tant que la volonté créatrice de l'esprit n'est pas intervenue. »

Aussi ne peut-on pas ignorer la pensée de Marcel Proust pour qui “seule une perception grossière et erronée place tout dans l'objet quand tout est dans l'esprit”.

« L'évidence, dans *Icare* était si peu discutable qu'elle en était même schématique. Icare était à la fois le symbole de la danse, celui de Serge Lifar lui-même, et celui, plus général, de la volonté démiurgique de l'homme. Mais, amener la violence du lyrisme personnel à l'état de mythe, c'était mieux que de lui accorder le maximum de grandeur, c'était introduire l'effusion mystique solitaire dans une liturgie apparente, c'était porter sur le plan du cérémonial ce qui n'avait d'abord d'exigence, que dans l'individu lui-même. » (*ibidem*, p. 182)

Le talent de Serge Lifar réside dans sa capacité à hisser au sens commun ce que les archétypes provoquent en l'individu. L'art qui est le sien consistant en ce transfert, ce transcodage, cette expression sublimée qui de l'âme des choses repart vers le tréfonds de toute chose. Le poids métaphorique de la vie trouve une forme en chacune des deux figures archétypales citées : pourquoi pas le Faune pour l'être dionysiaque, et pourquoi pas Icare pour l'être apollinien ?

« Passant de l'être à moitié animal, au demi – dieu (...), avec *Icare* l'esprit était vainqueur. Plus encore, l'esprit maître du corps allait tenter de se soumettre l'espace et le monde. L'instant de l'envol d'Icare est un des moments les plus émouvants de la danse contemporaine. » (*ibidem*)

D'où son actualité depuis lors, le ballet ayant été largement revisité par la danse contemporaine de sensibilités diverses et variées, démarche de création avant-gardiste, essentialiste ou néoclassique. *Icare* a été notamment repris en 1989 par Frédéric Flamand et le Plan K (pôle de recherches pluri – artistiques bruxellois) pour le centre chorégraphique Charleroi – Danses, puis en 1996 par Claude Brumachon pour Benjamin Lamarche et le centre chorégraphique national de Nantes, et de nouveau aujourd'hui en 2006 par Thierry Malandain, directeur du CCN Ballet de Biarritz dans le cadre d'une commande pour le Ballet de l'Opéra de Paris, Palais Garnier.

Comme le fait en son temps Serge Lifar, Doris Humphrey s'inspire également des grands thèmes dont celui de la princesse Aurore pour la *Pavane de la Belle au bois dormant* en 1928, ou bien encore tel celui de Carmen qu'elle adapte pour le théâtre en 1931. Reprendre des œuvres se pratique depuis Homère, et c'est le propre de toute esthétique classique depuis les Anciens. La danse participe de cette posture qui s'arrime à la tradition et au phénomène poétique de l'interprétation. S'exprimer, créer, c'est reprendre certaines formes partagées en se les appropriant. La liste s'étire sans fin. En ce qui concerne le propos ici traité, Doris Humphrey, laquelle fait peut-être totalement fi de la création de Serge Lifar, évoque les problèmes qui se posent à tout chorégraphe voulant adapter une quelconque fable en danse sans toutefois perdre en éloquence. L'exemple que choisit la danseuse moderne a pour sujet le thème d'Icare, comme ce pourrait être un autre thème littéraire et mythologique à l'instar des sources d'inspiration que Martha Graham et Serge Lifar privilégient chacun à leur façon. Face

à cette attitude de création, Doris Humphrey ne cache pourtant pas ses réticences. Sa critique porte globalement sur l'ineptie d'un certain système kinésique de la danse théâtrale :

« Quel que soit le sujet, il faut le soumettre à une première épreuve qui se résume en un seul mot : action. Est-ce que le thème implique par sa motivation le mouvement ? Il faut toujours se rappeler que la danse est unique en ce qu'elle est mouvement, (tout comme le mime, art jumeau). Unique également de par son pouvoir d'évoquer l'émotion à travers son vocabulaire, d'éveiller le sens cinétique, de dire les subtilités du corps et de l'âme. Mais son langage a ses limites et ne permet pas une communication hors de celles-ci, qui sont précisément cette partie d'un vécu exprimé par la seule action physique. » (1959, 1998, 45)

En tant que ballet, la danse fait partie des arts du spectacle et parce qu'elle est théâtrale, elle est un art vivant *a fortiori* ; elle est un art dramaturgique par excellence. Comme Doris Humphrey l'explique dans son traité de chorégraphie *Construire la danse* (1959, 1998, éditions L'Harmattan), la danse développe une action par des actes non verbaux mais qui provoquent le sens et l'interprétation au niveau linguistique ou mental des choses montrées. Tout comme le théâtre s'y emploie au moyen des mots conjugués au jeu corporel de l'acteur, la danse peut appuyer son argument sur une histoire ou sur une thèse, avec ou sans intrigue, au moyen d'une action physique corporelle et gestuelle véhiculant un propos ; d'où le sens qui en émane et justifie la réalité intrinsèque conférée à la danse en tant qu'art et langage. Avant tout, le danseur, comme l'acteur, est un actant qui participe du spectacle. De par cette spécificité-là, son impact symbolique résulte de la force émotionnelle des agissements d'ordre langagier, la danse étant à la fois une rhétorique du mouvement humain, une activité de nature à la fois corporelle, athlétique et esthétique, soit, un certain mode d'éducation physique sportive et qui plus est, artistique donc discursif. Comme tout autre mode d'expression, la danse défend elle aussi des enjeux d'ordre philosophique puisqu'elle articule artifices et effets au service d'une idée représentée. Dans le cadre de scène, la danse interpelle ; et cela parce qu'elle stimule tout le corps : celui du danseur et celui du spectateur, tenus évidemment à distance l'un de l'autre du fait de la frontière symbolique de la rampe, mais fondus grâce à la qualité de regard et d'écoute de par la synesthésie du temps de la représentation. Le danseur et le spectateur sont émotionnellement impliqués ou liés l'un à l'autre car il y a spectacle et ils le sont de par les procédures d'interprétation embrayées. Aux yeux de Doris Humphrey, l'art chorégraphique est une véritable écriture : la poésie du corps humain en tant que matière spirituelle, sensible et chose mentale (perspective qui rejoint celle de Mallarmé et de Valéry). Enfin, pour en revenir à l'exemple d'Icare, chorégraphe pour raconter le mythe en le citant par le menu détail de son récit, semble être finalement une peine perdue. Néanmoins, le thème d'Icare revêt un véritable intérêt du point de vue des processus de création chorégraphique car la figure d'Icare comporte une charge poétique en termes d'idéal, d'élan, de quête intérieure par le biais du corps dansant, moyen scriptural et non pas instrument ni outil, car le corps dansant, c'est avant tout un corps humain en situation de (se) dire, une *persona*. Ici, le personnage d'Icare campe intensément le rôle initiatique en question, ce qui ne peut échapper ni au danseur, ni au spectateur qui l'interprètent à différents niveaux de lecture toutefois.

Passé outre la difficulté de relater et de mémoriser les faits de l'intrigue comme la scène des lamentations de la mère Erigone, penchée sur la mort d'Icare – son fils, compte tenu des évolutions du « chœur final [qui] invoque la gloire, lot de celui qui ose, et entonne un péan



aux héros [nonobstant d'autres écueils dus au thème littéraire/dramatique], les chorégraphes modernes sont attirés par les situations de crise émotionnelle dans les pièces, les légendes, et la mythologie, qui sont souvent un matériau utile pour la danse (elles possèdent un potentiel d'action). Mais le chorégraphe mutile le thème à tel point qu'il en perd toute force ou signification. » (1959, 1998, 52)

Ce qui n'est pas le piège que Serge Lifar doit contourner en 1935 à Paris, quand il crée *Icare* en forme de légende chorégraphique.

« Le thème tragique est cependant tout à fait approprié à la danse, [thème exposé] par le mouvement, en chair et en os (...) le caractère des personnages et leurs motivations doivent être dépeints. » (1959, 1998, 53)

Le thème se manifeste, selon la chorégraphe américaine moderne, à partir de la conjugaison des matériaux suivants, le mouvement et la forme, auxquels se greffent la musique, les costumes, décors, accessoires, éclairages, titre et notes au programme.

« Car la danse, comme tous les arts du théâtre, est une synthèse, et l'amalgame des différents éléments est la responsabilité du chorégraphe. » (1959, 1998, 54)

Faisant le bilan de son œuvre en qualité de choréauteur, Serge Lifar s'exprime ainsi sur les conditions de création d'*Icare*.

« Dans mon *Manifeste du Chorégraphe*, j'ai dit que le ballet *pouvait* exister sans musique. Jamais je n'affirmerai qu'il le doive, et, en effet, dans *Icare* je m'en suis passé, car l'orchestre à percussion, qui accompagne ce ballet, n'est pas une musique, mais un rythme, presque à l'état pur, un rythme qui appartient également à la musique et à la danse, puisqu'il est leur essence, leur base première et commune. *Icare* me fut une véritable libération spirituelle ; il me permit de trouver une solution au conflit de la danse et de la musique, à ce conflit dont j'avais éprouvé les difficultés dès mes premiers essais de choréauteur. La musique, qui faisait vibrer tout mon être, qui m'inspirait des idées et des sentiments dansants, me jugulait dans la création de la danse, m'obligeait à faire tourner court des mouvements en plein développement et, au contraire, à prolonger une idée qui avait déjà été pleinement exprimée au point de vue de la danse. Nos deux musiques (puisque la danse aussi est une musique) ne concordaient pas.

[Dans *Icare*], j'ai voulu, en effet, mettre en relief toutes les possibilités chantantes et mélodiques intérieures à la danse et c'est pourquoi j'ai préféré éviter que des éléments musicaux viennent se mêler à la *musique* de la danse et détourner l'attention du spectateur. »

*La Danse. La Danse académique et l'Art chorégraphique (Chap. Ma voie de choréauteur et le Ballet français)*, Editions Gonthier, 1965, 147.

Ballet musical réalisant en quelque sorte l'union de la danse et de la musique, *Icare* participe de la préférence très nette que Serge Lifar ressent pour le genre héroïque et tragique, sans ignorer malgré tout la place dévolue au genre populaire et comique que sont le folklore et la

commedia dell'arte. Il en résulte un mélange entre la danse d'expression et la danse d'exécution, ce qui procède des règles chorégraphiques mêmes pour lesquels Michel Fokine s'est battu dès le début du xx<sup>e</sup> siècle, aidé dans sa recherche scénique par Serge de Diaghilev et les Ballets russes, fort de l'exemple des Isadora Duncan, Ruth Saint Denis ou Mary Wigman, danseuses libres et grandes réformatrices de la danse de théâtre occidentale.

En réponse aux arguments de Doris Humphrey, et pour conclure cette étude d'œuvre *Icare*, le goût extrême de Serge Lifar pour la poésie du corps se lit d'emblée dans l'adage qui surmonte la préface de Paul Valéry. Le choréauteur se confie. Sans redouter les connotations mystico – religieuses, il avoue que le corps dansant est un sacerdoce à part entière, ses propos ne le dissimulent point : *la Danse est mon foyer ardent*. C'est pourquoi l'écrivain répond à ces mots avec toute l'emphase qu'il lui inspire, témoignant ainsi de la puissance d'évocation que le ballet *Icare* soulève. L'idée incarnée en ces corps agiles et libres de leurs mouvements, frappe la conscience parce qu'elle touche de par sa vérité. Nulle dissimulation. Nul faux-semblant. Les danseurs exposent le sujet mythique sans l'aide de la parole, l'art du mouvement corporel se suffisant à lui-même. Aux yeux de l'écrivain français, *Icare* ressemble à un poème abstrait « auquel son corps donne un corps ». Au prix du génie qu'il exerce infailliblement sur les thèmes qu'il traite en simplifiant à l'extrême les contours, pour Paul Valéry, le répertoire de Serge Lifar rayonne. Il vient nourrir l'imaginaire de son admirateur, l'auteur de *L'Ame et la Danse* qui s'extasie littéralement devant le spectacle des corps dansants et des sujets dansés. Aussi s'épanche-t-il à travers la bouche de Socrate :

« Par les dieux, les claires danseuses !... Quelle vive et gracieuse introduction des plus parfaites pensées !... Leurs mains parlent, et leurs pieds semblent écrire (...) si je ferme les yeux, je la vois exactement par l'ouïe (...) et si, les oreilles bouchées, je la regarde, tant elle est rythme et musique, qu'il m'est impossible de ne pas entendre les cithares. » (éditions Gallimard, collection La Pléiade NRF, 1960, tome 2, 152)

Ces propos corroborent ceux de George Balanchine qui, à l'instar de Serge Lifar, maintient la traditionnelle alliance entre la danse et la musique, ainsi que Marius Petipa et Piotr Ilitch Tchaïkovski l'ont perpétuée selon le code aristocratique de la danse mesurée, c'est-à-dire d'une danse exécutée en harmonie avec la cadence musicale et les tonalités mélodiques de la voix. Conformément à la règle des danses nobles, les pas illustrent la poésie, d'où le profond lyrisme du corps qui danse :

« La partition de Stravinsky pour *Apollon* m'apprit que la danse, comme la musique, doit savoir se restreindre et se discipliner. La musique de Stravinsky était d'une unité et d'une clarté merveilleuses, et je compris que les gestes – matériel de base du chorégraphe – ont entre eux des rapports semblables à ceux qui existent entre les couleurs d'un tableau ou les sons d'une musique. » (*Histoire de mes ballets*, éditions Fayard, 1954, 30)

George Balanchine exprime en l'occurrence la totale satisfaction de créer avec Igor Stravinsky, ce que peut faire aussi Serge Lifar vis-à-vis d'Arthur Honegger dont la rencontre artistique s'est paradoxalement concrétisée à travers *Icare*. La légende chorégraphique d'*Icare* devenue ballet musical, évite à Serge Lifar de déroger à la danse académique. Bien au contraire, car le chorégraphe, comme tout autre artisan et artiste, en plasticien, en musicien et

en poète qu'il sait être à sa façon, utilise la syntaxe dont il est l'un des dépositaires et que d'autres ont précédemment codifié à travers la norme classique, et à laquelle il concourt. Ainsi peut-il découvrir à l'infini des espaces poétiques encore vierges, partant d'une base en puissance et communément partagée, mais dont il est le seul à en actualiser les potentialités.

« A savoir que la technique académique est absolument inépuisable dans ses moyens d'expression, et qu'à l'instar des sept notes fondamentales de la musique, dont on peut tirer des sonorités d'une variété illimitée (depuis Bach jusqu'à Honegger), les positions et les pas académiques peuvent servir de point de départ à des accords nouveaux, d'une tonalité, d'une mélodie et d'une expression plastiques toujours *nouvelles*. » (1965, 142)

En complément, nous citerons une dernière pensée de Serge Lifar qui, de 1930 à 1958, pendant presque trente années, c'est-à-dire durant une génération entière, conduisit les pas du Ballet de l'Opéra de Paris.

« En matière de ballet et de danse, j'ai un mépris égal pour tout ce qui est virtuosité pure, vide de sens et de sentiment, et pour un moyen d'expression qui ne serait pas essentiellement dansant. C'est ainsi que le livret, la partie littéraire d'un ballet, m'est seulement un appui, une base, chargée de suggérer au spectateur le contenu émotionnel du ballet et de m'aider, moi, dans l'élaboration du plan de ma composition. Rien de plus. Car mon but véritable, c'est la création d'un poème – drame dansant qui se suffirait à lui-même ». (1965, 149)

Conformément à la puissance d'évocation spécifique à la danse, comme Doris Humphrey le stipule dans son traité où elle encourage les chorégraphes à ne centrer que l'organicité et la symbolique du mouvement dansé, à l'instar en outre de George Balanchine lequel recherche effectivement le geste juste tout comme l'espèrent trouver Lifar, et parallèlement à lui, dans son sillage ou parallèlement à sa recherche, tous les contemporains au nombre desquels se comptent Laban, Jooss, Limon ou Cunningham, ce geste juste n'est certainement pas juste un geste mais bel et bien, le geste vrai. Non pas le beau geste. S'inscrivant dans la dialectique confrontant la beauté et l'authenticité, entre le beau et le vrai, la vérité du sujet en scène se détache par les moindres aspects du corps, corps en acte et en action. Serge Lifar pose son regard interrogateur mais aimant sur le corps qui danse. Et ce danseur n'est finalement pas pour lui ni un homme, ni un travesti en femme ou en tout autre corps, mais rien qu'une idée incarnée, un symbole, une symbolique vivante et animée. Comme l'écrit Stéphane Mallarmé, et conformément à cette vision poétique du ballet, la danseuse *n'est pas une femme qui danse*, et puisqu'elle n'est d'ailleurs pas une femme, elle ne danse donc pas non plus. Au regard du poète symboliste, la danse est en soi :

Pure « métaphore résumant un des aspects élémentaires de notre forme (...) suggérant, par le prodige de raccourcis ou d'élans, avec une écriture corporelle ce qu'il faudrait des paragraphes en prose dialoguée autant que descriptive, pour exprimer ». (*Crayonné au théâtre*, éditions Gallimard, collection La Pléiade NRF, 1945, 304)

On parle de corps gracieux quand on veut flatter le danseur. On évoque plus rarement le corps glorieux, quoiqu'il soit relativement fréquent d'entendre ce commentaire qui dit que la danse glorifie le corps parce qu'elle magnifie la personne humaine. Pourquoi pas. Mais c'est

quelquefois insulter le danseur que de ne pas lui reconnaître l'état de grâce qui est censé transporter celui dont la passion équivaut le feu sacré. Quant à lui, et au vu de l'histoire de la danse et du ballet, Serge Lifar s'est voué durant toute son existence au corps de chair qui se cristallise chez lui par la discipline académique néoclassique. Le plaisir de danser se confond dans la joie et le désir d'exister en habitant pleinement son corps, en virtuose, maître de ce "foyer ardent" dont traite son essai d'art chorégraphique.

## Bibliographie

- George Balanchine, *Histoire de mes ballets*, éd. Fayard, 1954.  
Maurice Béjart, *Un instant dans la vie d'autrui*, éd. Flammarion, 1979.  
Jacques Fontanille et Algirdas Julien Greimas, *Sémiotique des passions, Des états de choses aux états d'âme*, éd. Du Seuil, 1991.  
Doris Humphrey, *Construire la danse* (1959) éd. L'Harmattan, 1998.  
Roger Lannes, *La Revue Musicale*. "La solitude d'un danseur. D'Icare à David triomphant"  
Dix-huitième année. n° 173, 15 avril 1937.  
Philippe Le Moal, *Dictionnaire de la danse*, éd. Larousse, 1999.  
Serge Lifar, *La Danse. La Danse académique et l'Art chorégraphique*, éd. Gonthier, 1965.  
Stéphane Mallarmé, *Crayonné au théâtre*, éd. Gallimard, coll. La Pléiade, NRF, 1945.  
Paul Valéry, *L'Âme et la Danse*, éd. Gallimard, coll. La Pléiade, NRF, T. 2, 1960.