

Simona NICOLAE
(Universitatea din București/
Institutul de Studii Sud-Est
Europene, Academia Română)

***Μίμησις et Ανάμνησις. Les théories
d’Aristote et de Platon fondues dans
la musique de Ravel et dans la danse
de Béjart.***

Abstract: (The Theories of Aristotle and Plato Fused in the Music of Ravel and the Dance of Béjart) Starting from Ravel’s “Bolero”, choreographically transposed by Maurice Béjart and integrated in the movie “Les Uns et les Autres” (directed by Claude Lelouch), I intend to reveal how the Plato’s doctrine of *anamnesis* and the Aristotle’s theory of *mimesis* transcend the philosophical language and rebuild the concepts of space and time in relation to the human being, through music, dance, or scenography. This analysis follows, essentially, the rhythm, *melos* and gesture variation superposed over an ascendent linear progression that evolves in syncretic harmony, in different languages. I also look on to the symbolic accumulation of certain fundamental concepts of Plato’s gnoseology and Aristotle’s poetics, transposed in the auditive and visual arts language. The memory and the remembrance of birth, love, and death as attributes of existence, the knowledge as a mythical memory of the primordial elements (water, earth, fire and air), the rhythm imitation of the world, day, night, breath and love, and the meaning of the three principles (the unity of action, place, and time) are the landmarks followed by this analysis, until the abrupt end of the score, choreography and movie scene.

Keywords: *Bolero, Béjart (Maurice), Ravel (Maurice), Platonic theory of memory, Aristotelian poetics.*

Résumé : Le texte suivant propose une traduction du langage des sons, des gestes, de la danse, dans celui des idées et des mots. L’analyse cherche à saisir comment le schéma platonicien de la réminiscence, tout aussi que la théorie aristotélicienne de la *μίμησις* trouvent leur expression auditive et visuelle dans le *Boléro* de Ravel, chorégraphié par Maurice Béjart. En rapport avec l’être humain, avec son corps, son âme, ses émotions et ses perceptions, les artistes réécrivent les concepts de la philosophie grecque : la mémoire de la naissance de l’être, l’amour et la mort en tant qu’attributs de l’existence, la connaissance de soi-même, comme réminiscence mythique et symbiose avec les éléments primordiaux de l’univers (l’eau, la terre, le feu et l’air), l’imitation du rythme du jour et de la nuit, de la respiration et de l’amour. Au-delà du tableau émouvant perçu par les sens, on retrouve un canevas des thèmes classiques : l’unité de temps, de lieu et d’action, l’imitation d’une action grave et compétente, les personnages exemplaires, par l’intensité des passions qu’ils incarnent, dans un mot, l’humanité archétypale et la sphère des idées comprises dans une tragédie aristotélicienne.

Cuvinte-cheie: *Bolero, Béjart (Maurice), Ravel (Maurice), teoria platoniciană a memoriei, poetica aristotelică.*

Ἐν ἀρχῇ ἦν ὁ λόγος, dit Jean en instaurant, une fois pour toutes, l’hégémonie de la Parole. Dans le sillage des mots de l’Évangile, la pensée, la raison, l’expression de

soi-même ou de l'autre, parfois leur dialogue, en un mot, l'humanité dans sa dimension intime se rassemble, se relève et s'exprime dans et par des mots. Ceux-ci sont les briques d'un langage universel, malgré sa spécificité régionale et temporelle, qui, selon Eco (1985, 114), actualisent et véhiculent, pour chaque *lecteur*, le contenu d'une *fabula* qui se laisse toujours réinterpréter :

Dans cette perspective, le cercle de la sémiotique se ferme à chaque instant et ne se ferme jamais. Le système des systèmes sémiotiques, qui pourrait apparaître, de façon idéaliste, comme un univers culturel séparé de la réalité, amène en fait à agir sur le monde et à le modifier ; mais chaque action modificatrice se convertit à son tour en signe et donne naissance à un nouveau processus sémiotique. (*ibidem*, 44).

Justifiée par l'assertion d'Eco, la lecture suivante propose une transgression du langage des mots au langage des sons et des gestes et, ensuite, *vice versa*, pour sonder la manière dans laquelle Ravel et Béjart ont donné une expression surprenante, d'une essence si différente, aux théories platoniciennes de la réminiscence et de la *mimesis* des idées, autant qu'à celle aristotélicienne de la *mimesis* poétique. Si le dessein envisagé par le musicien et le chorégraphe légitime une telle interprétation¹ ou si c'est la poétique de « l'œuvre ouverte », selon Eco aussi, qui y ouvre la porte, la conclusion est la même : quand on saisit les premières notes du *Boléro* et l'image du danseur ou de la danseuse de Béjart se profile en filigrane dans une obscurité absolue, la découverte de soi-même commence, alors que le temps et l'espace récrivent leurs coordonnées. Et la magie se répète, chaque fois qu'on refait l'expérience, soit avec Maïa Plissetskaïa, Diana Vichneva, Elisabet Ros, Suzanne Farrell, dont Béjart dit qu'elle est son interprète préférée², Marcia Haydée, Sylvie Guillem, Aurélie Dupont, Marie-Agnès Gillot, Stéphanie Romberg, Amandine Albisson, Julien Favreau, Jorge Donn, Roberto Belle, Nicolas le Riche, Duška Sifnios, soit avec d'autres, avec des orchestres et chefs d'orchestres de partout, en contemplant, sur la scène ou sur la pellicule (rappelons-nous la scène mythique du film *Les uns et les autres* de Claude Lelouch), la même

¹ En ce qui concerne le dessein de Ravel à l'égard de son œuvre, voir l'affirmation de Claude Lévi-Strauss : « Même si Ravel définissait *Boléro* comme un crescendo instrumental et feignait de n'y voir qu'un exercice d'orchestration, il est clair que l'entreprise recouvre bien d'autres choses ; qu'il s'agisse de musique, de poésie ou de peinture, on n'irait pas bien loin dans l'analyse des œuvres d'art si l'on s'en tenait à ce que leurs auteurs ont dit ou même cru avoir fait », Claude Lévi-Strauss, « *Boléro* de Maurice Ravel », in *L'Homme*, 1971, tome 11 n°2, pp. 5-14; doi :<https://doi.org/10.3406/hom.1971.367175>, https://www.persee.fr/doc/hom_0439-4216_1971_num_11_2_367175, p. 6.

² Maurice Béjart, *La vie de qui ?*, Paris, Flammarion, 1996, p. 152. Voir aussi : Stéphanie Gonçalves, « Le Boléro comme 'lieu de mémoire' », *Recherches en danse* [En ligne], 7/2019, mis en ligne le 18 décembre 2019, URL : [<http://journals.openedition.org/danse/2432>] ; DOI : 10.4000/danse.2432.

chorégraphie et la même partition interprétées par maintes générations, pendant six décennies¹.

L'histoire commence en 1928, quand Ravel a créé le *Boléro* pour la danse, précisément pour la ballerine russe Ida Rubinstein, amie et mécène du compositeur, comme nous apprennent ses biographes, qui lui demanda « un ballet de caractère espagnol », pour le représenter avec son ensemble, à la fin de la même année. Envisageant tout d'abord d'orchestrer *Iberia*, la suite pour piano d'Isaac Albéniz, Ravel se vit déçu, car « le ballet comme le scénario et la musique étaient couverts et protégés par un formidable réseau de traités, de signatures et de *copyright* invulnérables »². Dans ce contexte, il imagina une œuvre atypique, étonnante, qu'il a nommée initialement *Fandango* et qui reste, après qu'un siècle s'écoula, la partition la plus célèbre et la plus populaire de Ravel.

« Le principe du *Boléro* – disait Ravel – existait dans mon esprit depuis de longues années. J'ai réellement voulu ce thème lancinant, obsédant, moitié arabe, moitié de mon cru, et qui aurait pu porter comme sous-titre : Enfoncez-vous bien ça dans la tête. »³ Les mots du compositeur ouvrent les portes de la virtualité, de l'imaginaire. Qu'est-ce qu'il faut qu'on enfonce dans la tête ? Quel est le sens, la suggestion, la valeur que la cellule rythmique de deux mesures, obsessionnellement répétée, transmet aux auditeurs ? On a parlé d'*anti musique*⁴, d'une danse de la mort et de l'amour, on a soupçonné un côté politique⁵, on a laissé planer les doutes d'une musique pathologique, anticipant la maladie évolutive de Ravel⁶. Au-delà de tous ces éclaircissements possibles, chacun d'eux actualisé dans une interprétation ou dans une

¹ On rappelle ici que l'an 2021 a marqué les 60 ans du *Boléro* de Ravel devenu *Boléro* de Béjart. Chorégraphié par Maurice Béjart, le *Boléro* est présenté pour la première fois en mai 1961, au Théâtre des Nations, dans l'interprétation de la ballerine grecque Duška Sifnios.

² Joaquin Nin, « Comment est né le *Boléro* de Ravel », in *Revue musicale*, décembre 1938, p. 212.

³ Interview accordée à Willy Goudek, *Le Rempart*, 4 juin 1933.

⁴ Ravel lui-même affirma : « Je n'ai écrit qu'un seul chef-d'œuvre, le *Boléro*, malheureusement il ne contient pas de musique », France Culture, *Ravel*, 22/04/2016 (mis à jour le 07/03/2018), par Hélène Combis URL : [<https://www.franceculture.fr/musique/ravel-je-nai-ecrit-quun-seul-chef-doeuvre-le-bolero-malheureusement-il-ne-contient-pas-de>], 20 septembre 2021.

⁵ Le musicologue Marcel Marnat parle de la dimension politique du *Boléro* : « On voyait bien que petit à petit, par le jeu des propagandes insidieuses, on allait droit vers des nationalismes qui allaient s'affronter et on courait vers une nouvelle guerre. Or, qu'est ce que c'est le Boléro ? C'est un thème extrêmement insinuant, qui petit à petit s'amplifie, vous pénètre, vous intoxique, vous accroche, fait que vous ne pouvez pas écouter autre chose. Et c'est tout le principe de la propagande politique. Et à la fin bien sûr, c'est la guerre. », URL : [<https://www.franceculture.fr/musique/ravel-je-nai-ecrit-quun-seul-chef-doeuvre-le-bolero-malheureusement-il-ne-contient-pas-de>], 20 septembre 2021.

⁶ « Ça se répète sans arrêt, sans avoir besoin d'y changer quoi que ce soit, sauf l'orchestre. On arrive à des prolongations psychiques, mentales, absolument terrifiantes », Marcel Marnat, URL : [<https://www.franceculture.fr/musique/ravel-je-nai-ecrit-quun-seul-chef-doeuvre-le-bolero-malheureusement-il-ne-contient-pas-de>], 20 septembre 2021.

autre, la musique relève pleinement ses ressources, son *pathos* frénétique, seulement entrelacée avec la danse pour laquelle elle a été créée.

Le spectacle *Boléro* a vu le jour le 22 novembre 1928, à l'Opéra Garnier, sous la direction de Walther Straram et dans l'interprétation de l'orchestre Straram et du corps de ballet d'Ida Rubinstein. La chorégraphie, signée par Bronislava Nijinska, sœur du célèbre danseur Vaslav Nijinski, et jouée par Ida Rubinstein, imaginait une danse lascive au fond d'une taverne espagnole. L'évocation de Henri de Curzon refait la magie de la première :



Il n'y a qu'une manière, à mon sens, de mettre en relief le vrai caractère du Boléro, d'en faire goûter l'obsédante saveur : c'est la première ; c'est celle qui nous l'a fait pour la première fois connaître : au cours des séances de ballets de Mme Ida Rubinstein, à l'Opéra, et pour elle-même. – Une *posada* [taverne], à peine éclairée ; le long des murs, dans l'ombre, des buveurs attablés, qui causent entre eux ; au centre, une grande table, sur laquelle une danseuse essaie un pas. Avec une certaine noblesse d'abord, ce pas s'affermi, répète un rythme... Les buveurs n'y prêtent aucune attention, mais peu à peu, leurs oreilles se dressent, leurs yeux s'animent. Peu à peu, l'obsession du rythme les gagne ; ils se lèvent, ils s'approchent, ils entourent la table, ils s'enfièvent autour de la danseuse... qui finit en apothéose. – Nous étions un peu comme les buveurs, ce soir de novembre 1928. Nous ne saisissons pas d'abord le sens de la chose ; puis nous en avons compris l'esprit. Plus tard, de nouvelles mises en scène ont compliqué un peu celle-ci, sans l'améliorer. N'importe ! Pour qui a vu le *Boléro*, toute exécution de concert paraît une simple curiosité, une gageure, une blague... Aussi bien

n'est-ce pas pour le concert que Ravel l'avait conçu, et il défiait en quelque sorte les concerts de s'en emparer. ... Était-ce une ironie de plus ?¹.

C'était un spectacle total, qui débordait de beauté, de liberté, de sensualité et d'amour charnel. Les couleurs et la vitalité remplissaient la scène et les âmes des spectateurs, tandis que l'émotion se transmettait sans équivoque, vidée de symboles, l'image visuelle complétant d'une manière narrative le discours mélodique. La pièce musicale, c'était elle la vedette.

Fermions maintenant les yeux pour un instant, durant presque un siècle, et imaginons : nous sommes en Japon, au Hyogo Performing Arts Center, où, le 29 novembre 2017, le Bêjart Ballet Lausanne présente, sous la direction artistique de Gil Romain, le *Boléro*. Tête d'affiche, la danse espagnole rompt les frontières des langues, des cultures et des religions, pour célébrer l'émotion : l'émotion profonde que Gil Romain et ses danseurs ont appris à vivre et à transmettre de celui qu'ils fêtaient en le commémorant, dans la joie et la tristesse, ce jour-là². Une émotion aussi forte que l'ivresse. Une émotion qui, pourtant, n'a pas une source saisissable. Elle ne coule pas des veines des musiciens et danseurs dans nos veines, mais elle est médiée par un registre symbolique d'une complexité abyssale qui ne se laisse pas dévoiler à fond. Il est d'autant plus difficile et, peut-être, même arbitraire, de tirer au clair les connotations du discours artistique, qu'on se propose d'analyser non pas un spectacle sur scène, mais le découpage visuel fait par la caméra³.

¹ Henri de Curzon, « Le Bolero. Souvenirs de sa première exécution », *La Revue musicale*, II/187, décembre 1938, p. 210, URL : [https://dezedo.org/media/files/REVUE_MUSICALE_1938_12_p210_CURZON.pdf]. Image : Marie-Aude Bonniel, « *Boléro* de Ravel : la première à l'Opéra de Paris il y a 90 ans », *Le Figaro*, 21 novembre 2018, URL : [https://www.lefigaro.fr/histoire/archives/2018/11/21/26010-20181121ARTFIG00243--bolero-de-ravel-la-premiere-a-l-opera-de-paris-il-y-a-90-ans.php].

² En 2017, le Bêjart Ballet Lausanne célébrait 30 ans de sa création et marquait 10 ans de la disparition de son créateur, Maurice Bêjart. Gil Romain et la compagnie qu'il avait héritée de son illustre prédécesseur ont présenté à cette occasion une série de représentations inédites, qui revisitaient les chefs d'œuvres du maître chorégraphe.

³ Étant plusieurs fois spectatrice du *Boléro*, j'ai préféré pourtant me rapporter à des versions enregistrées, pour mettre en lumière la syntaxe et non pas la pragmatique du spectacle, plus précisément, les constants et non pas les faits particuliers. De plus, comme je ne me suis pas proposé de faire la chronique d'une représentation, c'était plus difficile de gloser pour le lecteur sur un fait artistique qui ne lui était pas accessible. C'est la raison pour laquelle je ferais référence surtout à la version chorégraphique proposée par Gil Romain, pour un couple de ballerins (Elisabet Ros et Julien Favreau), présentée au public en 2017, URL : [https://www.youtube.com/watch?v=j9ry0cAQ73U], et à la version interprétée solo, par Julien Favreau, URL : [https://www.youtube.com/watch?v=ZEB4QogYjWk].

La représentation de 29 novembre 2017 s'ouvre avec l'affiche¹. D'une simplicité visuelle remarquable, dépouillé de tout artifice superflu, l'affiche propose l'image d'un corps marmoréen, presque nu, suspendu dans l'air, qui laisse paraître les muscles tendus, les bras nerveux esquissant le vol, la tête alourdie, abattue en arrière et



cachée entre les épaules. La lumière découpe la poitrine comme une cage en treillis qui enferme le cœur, l'âme invisible. À première vue, on pense à l'image d'un Phénix humain, mais en laissant le regard s'attarder sur ce portrait vidé d'expression faciale, fort expressif cependant, l'idéogramme se transforme, en prenant les traits du Christ crucifié. Un Christ qui s'envole déjà vers les Cieux, en confiant aux hommes son âme, tandis que ses yeux regardent tout droit vers Dieu le Père.

La danse commence. Créée pour une ballerine, la partition chorégraphique est, dans la version proposée par Gil Romain, androgyne² : un homme et une femme commencent par remuer à l'avenant leurs bras et finissent dans la même, sublime, apothéose. Romain met en miroir les éléments masculin et féminin comme expression parfaite du *κόσμος*, de l'univers complet et ordonné, beau et bon, gouverné par l'attraction que le grec païen nomme *ἔρος*, tandis que la langue chrétienne la définit comme *ἀγάπη*.

Le discours chorégraphique s'enrichit par les moyens cinématographiques. Les cadres au ralenti qui prolongent le mouvement des bras ou gardent les corps suspendus dans l'air font que les accents chorégraphiques soient avec une milliseconde postérieurs

¹ L'affiche est, depuis des années, une constante des spectacles de la compagnie Béjart, qui garde pour chaque représentation l'image centrale, en changeant seulement le répertoire.

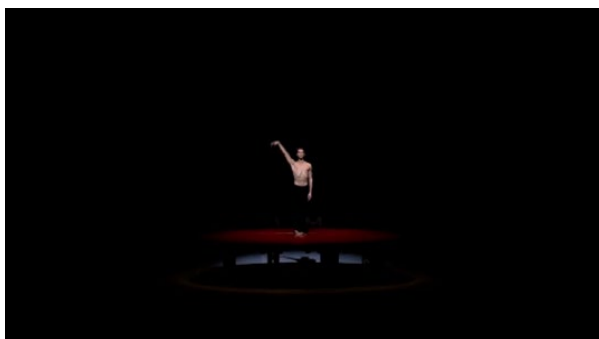
² La partition a été dansée pour la première fois simultanément par une danseuse et un danseur en 2004, dans le spectacle *Soirée Venise*, présenté à l'Espace Odyssée, Lausanne-Malley, le 16 mai 2004.



aux accents musicaux, en dissociant le plan visuel du plan sonore. Le découpage des séquences qui met en plein cadre, successivement, la danseuse et le danseur oblige le regard à percevoir les principes masculin et féminin dans leurs hypostases définitives : la virilité sculpturale qui émane une énergie céleste du ballerin et les bras d'ange de la ballerine, bien galbés, tantôt tendres, caressants, tantôt impétueux, explosifs.

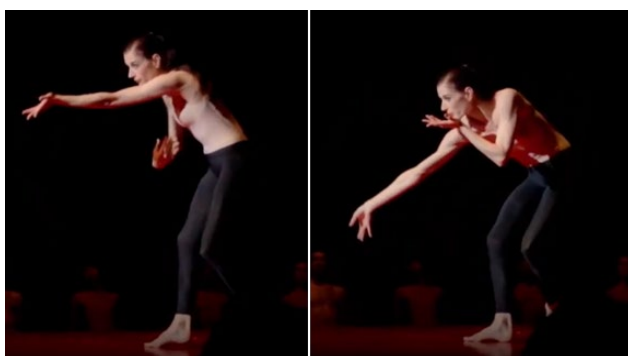
Le cadrage et la lumière réalisent des compositions picturales extrêmement vives, inattendues, soit qu'on se réfère au plan d'ensemble frontal, fixe, qui ouvre la narration cinématographique, d'une clarté abyssale, noir et blanc, soit qu'on pense au « tracking » de la caméra qui suit le bras du danseur en amplifiant son mouvement descendant. En même temps que le bras, le monde extérieur entier se fonde, s'immerge à l'intérieur de l'âme du danseur, tout autant que de la nôtre, dans une sorte d'appréhension, de prise en possession du monde et du corps. Accompagné par la flûte qui présente le thème principal en descendant de la tonique supérieure (do) vers la dominante, le mouvement du danseur et de la caméra décrit la vraie découverte de soi-même, par les gestes, par la touche des doigts, attentive, timide et contrôlée, comme le toucher des antennes d'escargot, comme le toucher des amants. Le regard de l'homme reste pour l'instant vide, fixe, aveugle, ainsi que celui d'un corps sur lequel Dieu n'avait pas encore soufflé le mystère de la vie. Avec la main qui atteint l'os du bassin, un érotisme primordial naît, envahissant l'image qui relève les hanches du danseur commençant à pulser, dans un geste spasmodique qui continuera tout au long de la danse. La respiration et l'amour se mêlent, se confondent, dans un tangage inné du corps, aussi naturel que les vagues de la mer. Juste après, quand les bras montent encore une fois vers le haut et la caméra les suit dans un mouvement à l'envers, de bas en haut, on voit un Icare, grisé par le vol, se levant avec des ailes crevées dès le début, comme l'aperçu du destin implacable. Les coudes sont tendus, la ligne de vol est parfaite, mais les paumes semblent brisées ou abandonnées dans un geste calme d'indifférence presque métaphysique. Avant que les bras ne soient complètement levés, la musique s'arrête, car l'élan du vol est un moment magique, suspendu dans l'éternité. Le silence s'entend : ce n'est pas une métaphore, c'est l'effet voulu par Gil Romain, le directeur artistique, qui n'a pas laissé l'arrière-plan sonore tout à fait vide, tout comme, dans une peinture, on ne voit jamais le canevas tout à fait cru. On devine une matrice sonore

ressemblant au bruit amorphe du disque de gramophone avant le commencement de la pièce musicale, un son qui, n'étant rien, peut devenir d'importe quoi. La tension s'accroît et, contre toute attente, ce n'est pas la musique de Ravel qui jaillit, mais le bruit de la mer, le tumulte des vagues se brisant sur les roches. Quand les bras du danseur s'arrêtent en haut de sa tête, fort tendus et prêts à descendre à nouveau pour s'enfoncer dans un soi-même encore inconnu, le basson prend la partition solo et sa voix fait naître un nouveau personnage. D'une position basse comme si elle émergeait de la terre, accompagnée par le mouvement de la caméra, une Ève refait l'adage adamique. Ce n'est pas pourtant la même quête de soi, mais plutôt la révélation, la manifestation de l'âme consciente d'elle-même. Les bras ballants dans des mouvements égyptiens, incitent, invitent, séduisent, organisent l'espace et le temps, en leur donnant du sens et du rythme. L'eurythmie syncopée créée par l'harmonie, de croches et triolets, lancinante déjà, dévoile les corps androgynes, une *elle* – Ève, adolescente, avec les doigts éparpillés, dépourvus à dessein de l'aisance de la danse classique, dans une sorte de naïveté juvénile, et un *lui* – Adam, gracieux dans sa robustesse, se contemplant soi-même, sans apercevoir la présence à côté. La découverte de soi est surprenante pour elle et pleine d'émotion et d'élans enthousiastes pour lui :





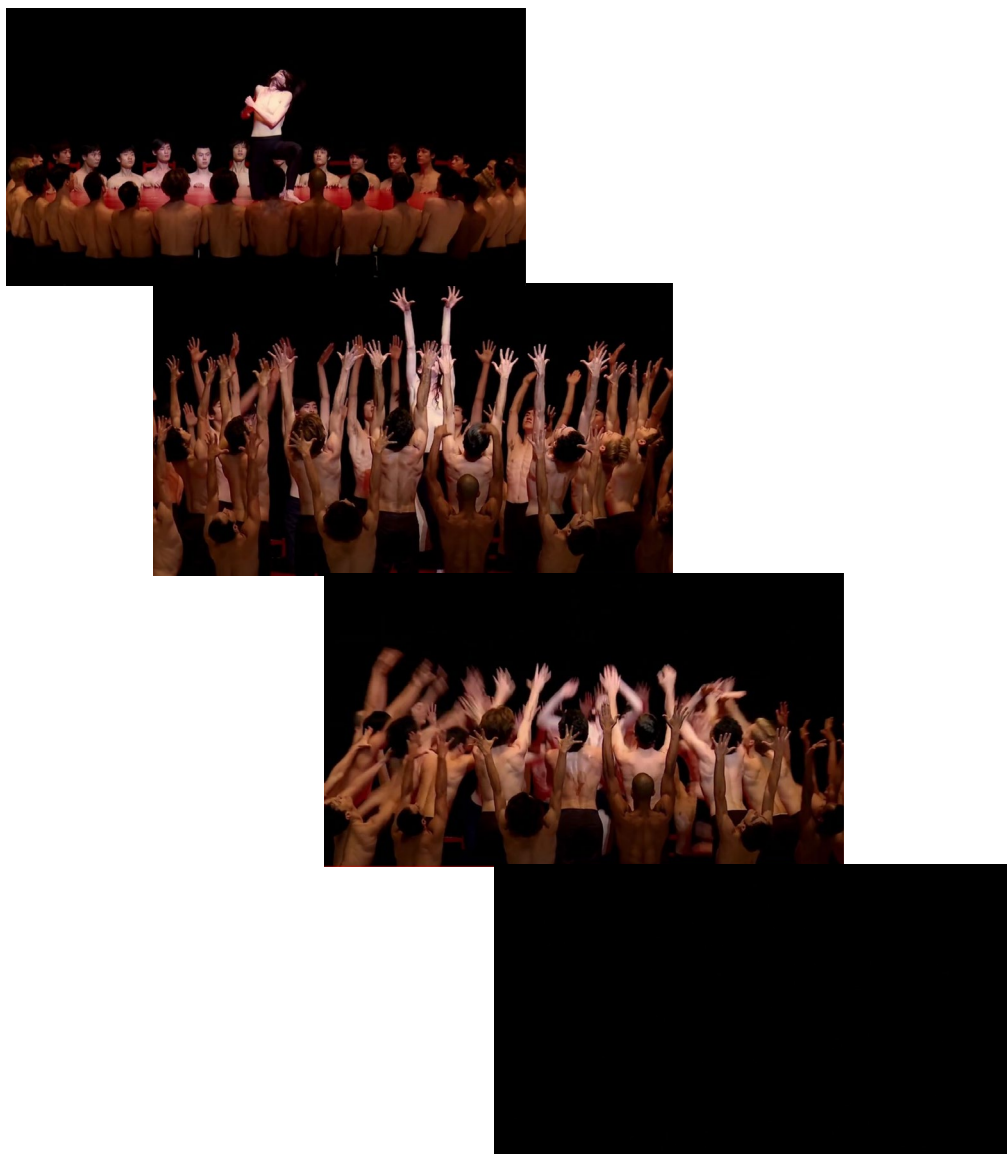
La musique s'éteint une fois encore pour faire place à la rumeur des vagues. Ondoyante, tranquille, féconde, c'est ainsi qu'est la mer qui envahit l'espace auditif dans ce deuxième interlude. Les bras de Favreau deviennent eux-mêmes des ailes et des vagues. Le contrepoint de l'instrument à vent qui descend l'octave accompagne le changement de la prise de vue. La caméra s'arrête sur *elle*, qui est de plus en plus féminine, de plus en plus séduisante :



Quand le son des cordes éclate, les deux se regardent face à face pour la première fois et leurs gestes se dédoublent fidèlement :



La percussion s'amplifie, soutenue par l'orchestre entier et la métamorphose de la danse laisse paraître le déchainement des corps et des passions. La douleur qui s'empare des leurs âmes et des leurs corps déborde de la scène qui, on dirait, leur appartenait. On les a vus seuls dans l'obscurité, mais, sous la lumière des réflecteurs, dans un crépuscule de commencement du monde, ils nous apparaissent entourés par de nombreux *alter ego* semblables et pourtant différents. Ce sont des figures masculines, asiatiques et européennes, androgynes et hâves ou, par contre, mûres, viriles, une forêt de bras adolescents ou bourrés de muscles. Le *crescendo* musical est amplifié par leurs mouvements, de plus en plus amples. Les corps, étendant à peine leurs ailes, s'envolent, les pieds décollent, on ressent l'impondérabilité née grâce à la force du danseur et non pas à l'absence de la gravité. Il fait la preuve de son pouvoir luciférien, tandis qu'elle déploie sa fragilité. La douleur devient désespoir existentiel : l'effort que la vie, la danse, la connaissance de soi-même et la présence de l'autre demandent est visible, même exhibé, assumé jusqu'au bout, jusqu'aux dernières conséquences. Sur la scène se ruent la vie et la mort.



La musique de Ravel et l'écho des vagues se fondent, les bras qui entourent l'homme et la femme finissent par les dominer peu à peu, par les soumettre, par les subjuguier. Ce sont les incarnations de leurs propres passions, leurs angoisses, leurs peurs infranchissables ou, peut-être, les tentations de la vie qui guettent de partout. Une forêt mouvante et émouvante des bras avale le danseur et la danseuse, ainsi que l'image

entière. Et puis, dans la frénésie de l'orchestre qui joue *fortissimo*, en revenant à la tonalité de Do majeur, après une très courte modulation en Mi majeur, s'installe le néant. C'est tout.

Une tragédie aristotélicienne en trois actes, et respectant l'unité de temps, de lieu et d'action :

La tragédie – dit le Stagirite – est l'imitation d'une action grave et complète, ayant une certaine étendue, présentée dans un langage rendu agréable et de telle sorte que chacune des parties qui la composent subsiste séparément, se développant avec des personnages qui agissent, et non au moyen d'une narration, et opérant par la pitié et la terreur la purgation des passions de la même nature. J'entends par « langage rendu agréable » celui qui réunit le rythme, l'harmonie et le chant, et par les mots « que chaque partie subsiste séparément » j'entends que quelques-unes d'entre elles sont réglées seulement au moyen des mètres, et d'autres, à leur tour, par la mélodie¹.

Si on change le mot « langage » par « danse » et si on n'oublie pas que Maurice Béjart, fils du philosophe Gaston Berger, était lui-même diplômé en philosophie (et cela veut dire seulement que le champ de la philosophie ne lui était pas inconnu), on peut aisément faire la translation et on obtient une définition appropriée du spectacle analysé ci-dessus. Alors, le moment artistique qu'on vient de présenter est, sans doute, « l'imitation d'une action grave et complète » qui commence avec la naissance *gnoséologique* d'un personnage masculin et une autre, *ontologique*, d'un personnage féminin. Il naît par la découverte de soi-même et pour se confronter avec son âme et ses désirs, elle est née en surgissant de la terre pour aimer, pour chercher son double ou sa moitié, pour séduire. Leurs chemins les mènent, parallèlement ou en les approchant quelquefois, vers un seul dénouement : ils se font écraser tous les deux par leurs propres fantasmes. Exemplaaires par l'intensité des passions qu'ils incarnent, images vives de la perfection corporelle, les personnages sont, évidemment, archétypaux : dépouillés de

¹ Aristote, *Poétique et Rhétorique*, traduction entièrement nouvelle d'après les dernières recensions du texte par Ch. Émile Ruelle, Bibliothécaire à la bibliothèque Sainte-Geneviève, Librairie Garnier Frères, collection « Chefs d'œuvres de la littérature grecque », 1922, texte numérisé par J.P. Murcia, URL : [<http://remacle.org/bloodwolf/philosophes/Aristote/poetique.htm>], 1449b.

tout accessoire, corps qui laissent paraître derrière les vêtements moulants les lignes de leur chair, pieds nus, sans parure, sans couleurs.

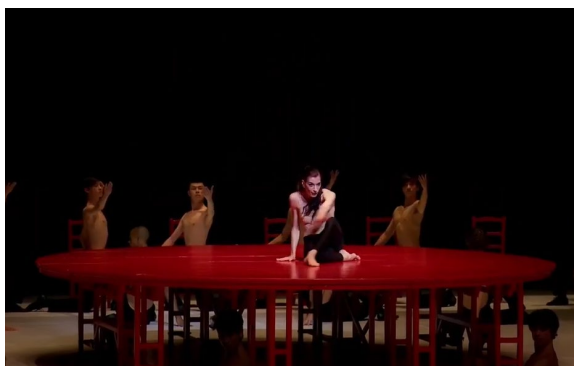


D'une manière équivoque, leurs yeux fixes et vides regardent soit à l'intérieur d'eux-mêmes, soit au-delà de l'horizon du monde visible. Toute l'humanité y est contenue : la naïveté et la pureté, la force vitale et la grâce, l'amour, la lutte contre les corps qui les attirent vers la terre et la noblesse du vol, le désespoir de l'impuissance et la joie de la découverte de soi et de l'autre. Ils dansent ensemble sur une scène unique, mais partagée entre eux, accompagnés par les accords et les rythmes de la même musique qui alterne un thème A pour lui avec un thème B pour elle, ils glosent rituellement les accords avec des gestes symboliques, mais évocateurs. Ils se complètent, se copient, se reflètent, se regardent une fois pour s'éloigner à nouveau. Ils vivent ensemble et séparément une tragédie qui appartient à chacun et à tous, qui est la leur et la nôtre.

Leur scène, qui est leur monde, est un cercle de feu, fermé dans ses propres limites (en assurant l'unité de lieu du théâtre classique¹), un volcan qui finit non pas en crachant de la lave, mais en attirant tout dans son abîme. Il faut remarquer ici la scénographie minimaliste qui propose un seul élément de décor : un podium rouge (deux, dans la chorégraphie pour le couple de ballerins), qui a pris la place de la table sur laquelle dansait autrefois Ida Rubinstein. Le lieu symbolique de la manifestation de la liberté des mœurs et du vice, mais aussi de la sensualité féminine et du désir masculin

¹ En fait, Aristote ne parle dans sa *Poétique* que de l'unité d'action, qu'il considère comme fondamentale, et de l'unité du temps qui limite la durée de l'action de la tragédie à une journée (*Poétique* VII, 1450b–1451a).

exacerbés dans le clair-obscur d'une taverne, la table de la *posada*, devient bûcher existentiel qui restreint le monde entre ses limites implacables, sans aucune possibilité d'y échapper, en vrais enfers ou échafaud qui étale les passions et les souffrances de la vie et qui avale les personnages dans un sacrifice absolu de soi-même.



Entre un lever et un coucher métaphoriques du soleil se passe l'action entière (conformément à l'unité du temps) : entre le noir absolu, le chaos primordial du cadre de début et le néant qui, à la fin, exige, impitoyablement, son butin. L'unité d'action ne peut pas être contestée, car c'est la narration de la vie, sublimée et réduite à l'essence : la naissance et la connaissance du corps, la découverte de soi-même, l'amour, la souffrance et la mort. Rien de plus. À son tour, dans une tonalité majestueuse de Do majeur, la partition se développe entre le *pianissimo* initial et le *fortissimo* assourdissant du final qui propose, après une modulation inattendue en Mi majeur, un climax dans une pénultième mesure dissonante avec l'orchestre jouant *tutti* et, en fin, sur le premier temps de la dernière mesure, le retour grave, ataraxique, à la tonalité initiale¹. La ritournelle qui marque les séquences bien définies du *Boléro* de Ravel étant sa clef de voûte, est remplacée trois fois, dans la colonne musicale du moment chorégraphique réalisé par Gil Romain, par des interludes sonores qui reproduisent le bruit des vagues. L'artifice, étonnant pour le classiciste, ainsi que pour le musicien, a cependant ses valences artistiques, en rappelant au spectateur qu'il regarde et écoute une *mimesis* de la vie, de la nature, de l'univers. Entre les conventions

¹ L'analyse de Claude Lévi-Strauss (*op. cit.*, pp. 12-13) explique la fonction et la signification de la modulation finale : « Or, cette modulation – en mi majeur – a pour relatif le ton de do dièse mineur, enharmonique de ré bémol lequel relève de la tonalité de fa mineur (sous-dominante mineure de do) vers quoi tendait vainement le contre-sujet. Une solution existait donc dans l'ordre de la tonalité ; en évinçant deux tonalités inaliées (du fait que l'une ne s'avouait pas) le ton de mi majeur triomphe, opérant une médiation tonale qui, par contrecoup, autorise la superposition et même la fusion temporaire des rythmes binaire et ternaire [...]. Enfin, la formidable dissonance occupant la seconde moitié de l'avant-dernière mesure, faite de notes stationnaires, de gammes ascendantes et descendantes, toutes jetées en paquet, signifie que désormais rien n'a plus d'importance, du timbre, du rythme, de la tonalité ou de la mélodie ».

symboliques, un élément concret refait la liaison avec une réalité contingente, pour ne pas laisser l'imagination du spectateur errer ailleurs.

La chorégraphie est le texte, la *fabula* des ballerins. Leurs mots sont les pas et les gestes, un « langage rendu agréable » (ἡδυσμένοϛ) qui « réunit le rythme, l'harmonie et le chant », car les mouvements sont ceux de la danse classique, bien maîtrisée après des années d'apprentissage, ainsi que la rhétorique polie à l'école d'un orateur célèbre. La technique, équivalant au langage soutenu, s'avère aussi importante que l'expression des sentiments nobles et profonds : les coups-de-pied sont expressifs comme la ligne attentivement calligraphiée avec le style, les doigts – des plumes au bout d'une aile d'ange, la précision du geste n'hésite pas du tout et la position des bras est toujours marquée, les pieds s'arrêtent dans des angles bien définis, les sauts sont hauts, équilibrés, soutenus, les pirouettes ne dépassent pas un seul degré la rotation complète. La rigidité classique reste pourtant le support, le chevalet de la danse qui laisse apparaître la passion au-delà de la technique : « Il faut travailler le style – disait Aristote – dans les parties inertes, mais non pas dans celles qui se distinguent au point de vue des mœurs ou de la pensée ; et par contre, un style trop brillant fait pâlir l'effet des mœurs et des pensées »¹.

Les mouvements s'accordent à tous les coups avec le rythme, en ponctuant le mètre musical. La mesure à trois temps (³/₄) choisie par Ravel, qu'on peut bien équivaloir au trimètre iambique de la tragédie grecque (composé, dans sa formule pure, de trois unités ayant chacune quatre syllabes), est fréquemment syncopée, par l'élosion du premier temps, en produisant l'effet d'un balancement entre une structure ternaire et une autre, binaire, effet recherché aussi au niveau du temps, par l'alternance des croches et des triolets². La variation rythmique est soulignée par le ralenti de la prise de vue qui, en détachant le discours sonore de celui visuel, nous fait apercevoir les deux lignes rythmiques : celle sur laquelle se dresse le pas obsessionnel du danseur, sur le même pied (trois temps pour trois pas dans chaque mesure, accompagnés de la percussion), et l'autre, de la mélodie syncopée (donc, binaire) qui constitue l'ossature de la danse dans

¹ *Poétique*, édition citée, ch. XXIV. XIV / 1460b [1]–[5].

² Une analyse nuancée du rythme du *Boléro* fait Claude Lévi-Strauss (*op. cit.*, p. 9) : « Considérons maintenant l'opposition horizontale, consubstantielle à l'ouvrage, entre la mélodie et le rythme. Elle manifeste pour son compte le même genre d'ambiguïté. À l'inverse de la mélodie, dont l'arabesque inégale viole la régularité du mètre ternaire par un recours fréquent à la syncope, la batterie, confiée d'abord au tambour, respecte cette régularité pour ce qui est de l'écriture. Mais en fait, elle recouvre plusieurs sortes de formules binaires : opposition entre deux motifs rythmiques qui se succèdent toujours dans le même ordre ; au sein de ces motifs rythmiques, opposition entre deux éléments isochrones, croche et triolet ; opposition, interne au premier motif, entre deux paires (croche + triolet) suivies de deux croches formant elles-mêmes une paire ; dans le second motif, même opposition de deux paires (croche + triolet) suivies cette fois de deux triolets formant paire, de sorte que d'une mesure à l'autre, la charge d'exprimer la dualité passe de l'élément croche à l'élément triolet, soit les deux unités constitutives du système rythmique tout entier. Si donc la mélodie tend vers l'asymétrie au-delà même de celle impliquée par le mètre ternaire, le rythme tend lui-même en deçà, vers des oppositions binaires symétriques entre elles et plusieurs fois démultipliées » *et sqq.*

son ensemble. Le va-et-vient entre les structures binaires et ternaires se tranche finalement d'un coup, comme le fameux nœud gordien, avec l'épée : « Après un suprême tumulte coupé net – finit son analyse Claude Lévi-Strauss –, la partition s'achève sur des silences consécuteurs d'un labeur bien rempli ». Aux yeux du chorégraphe, la solution est, dans l'ordre humain, fort différente : après l'agonie expiatoire vécue dans la solitude du cercle purificateur, les protagonistes s'effondrent sous la main du destin. En repensant la danse après l'accord final, une seule conclusion surgit : ils ont été des Sisyphes qui, cependant, n'ont pas reçu l'éternité du chagrin. Lumineux ou, plutôt, serein, immuable, l'ordre céleste s'impose dans le registre sonore, tandis que le plan visuel, envahi par le néant, reste à la portée et à la compréhension des mortels. Si on considère les plans séparément, le conflit trouve sa réponse ; si on les superpose, la tension augmente et le final du spectacle s'avère être, en fait, son climax. L'œuvre reste ouverte.

Imitation, dans les termes d'Aristote, d'une réalité possible qui rassemble l'imaginaire, l'utopie, le schéma existentiel terne et immuable, en un mot, le contingent qui a toutes les données pour exister, mais dont on ne sait pas s'il a jamais existé et on ne peut pas être sûr qu'il le sera un jour – telle est la définition aristotélique d'un bon sujet de tragédie et tel est le noyau de la partition musicale et chorégraphique sur laquelle nous nous sommes appuyés. Il y a toutefois une différence : cette *mimesis* ne propose pas une narration dénotative, comme le fait la tragédie grecque. Elle ne dresse pas un registre concret, une *fabula*, une succession d'évènements qui décrivent une évolution d'un conflit ou d'un personnage. La convention artistique de la musique et de la danse laisse beaucoup plus au spectateur, en lui demandant un effort hors pair. Le déchiffrement du geste, du son, de la composition de l'image est, pour chacun à son tour, pour l'interprète et pour le spectateur, à la fois, une *catharsis* et, en quelque sorte, un moyen, peut-être le seul permis, de toucher l'Idée. La *mimesis* aristotélicienne s'approche ainsi de la *mimesis* platonicienne, étant non seulement une imitation artistique de la réalité (un « jeu second » dans les termes de Ion Barbu), mais aussi l'imitation par laquelle l'Idée elle-même se matérialise pour être montrée et pour se donner au monde. Celui qui joue de la flûte ou celle qui danse donnent une substance à la Forme, mais, paradoxalement, une substance aussi évanescence que la Forme elle-même, car il n'y a pas un code précis pour l'interpréter, ni un organe pour la percevoir dans sa signification dénotative. Prenons l'exemple de l'amour. Le geste charnel, la dimension sensuelle et sexuelle de l'amour sont suggérés, sont présents tout au long de la danse, aussi naturels que la respiration, en restant pourtant une promesse, un rêve originaire de l'être. Sans avoir le support de l'action, de la narration explicite, les personnages n'aiment pas, ne vivent, n'incarnent pas eux-même une histoire d'amour. Encore moins, les protagonistes. Ils sont l'Amour, tout comme les voix de la flûte, de la clarinette, du basson, des violons, des trompettes, du hautbois, des saxophones ou des trombones qui reprennent le thème dans une déchirante et sans fin répétition, sont,

elles-mêmes, les voix de l'Amour. L'Amour absolu et inassouvi, poursuivi sans cesse par l'être lacéré de la douleur la plus terrible : celle de l'amour sans amour.

Platonicienne est aussi la découverte, l'*anamnesis*, la réminiscence. La partition commence avec le support rythmique, qui deviendra le leitmotiv, la pierre angulaire de l'ensemble. Ensuite, l'une après l'autre, les voix des instruments à vent sont mises en valeur par les solos qui les sont confiés, comme s'il s'agissait d'une étude d'orchestration. Ce propos, apparemment facile, qu'on peut interpréter en tant qu'une présentation de l'orchestre avant qu'elle chante à *tutti*¹, accepte, dans le sillage d'une lecture platonisante, un autre point de vue. L'alternance du thème A et du thème B, dans une suite des phrases questions/réponses, refait le schéma du dialogue platonicien, tout autant que la technique de la maïeutique de Socrate qui assiste l'accouchement de la vérité des abîmes de l'être. L'image auditive est d'autant plus puissante qu'elle est doublée visuellement par le reflet dans un miroir féminin et dans un autre, masculin. Placés au centre du cercle brûlant de leur destin, les ballerins jouent chacun son rôle. Lui, il est immobile au début, comme une cariatide masculine, mais, si on le regarde attentivement, on observe que son équilibre est fragile, qu'il s'appuie sur un seul pied comme dans une attente, dans une transition, comme dans une recherche. La tension virtuelle s'accroît pour qu'elle donne finalement naissance au mouvement, au mouvement primordial qui est, d'une manière tellement innocente, pour lui ainsi que pour elle, le bercement de l'amour sublimé, essentialisé, acte pur de tendresse sans objet. D'une manière répétitive, obsédante, cruelle, l'âme connaît son corps. Elle le touche, Elle le met à l'épreuve, le lance en vol et le jette au sol, l'admire et ressent le désespoir de l'emprisonnement. Elle est tentée par ses passions et par ses désirs, cède et supporte, tombe et se redresse. C'est un parcours existentiel exemplaire, sacré et mythique, sans pareil et, pour chacun de nous, incontournable, car la découverte, l'*anamnesis* de soi-même, c'est le propos du spectacle de la vie, tandis que, dans l'ordre physique qui se révèle à nos yeux, la mort est son comble.

La mémoire de la naissance de l'être, l'amour et la mort en tant qu'attributs de l'existence, la découverte de soi et de l'univers, la réminiscence comme relation entre l'existence réelle et celle mythique, l'imitation du rythme de la nature, du jour et de la nuit, de la respiration et de l'amour font du *Boléro* une œuvre paradigmatique qui permet à chaque spectateur d'être « *lector in sua fabula* ».

Références bibliographiques

Aristote. 1922. *Poétique et Rhétorique*. Librairie Garnier Frères, collection « Chefs d'œuvres de la littérature grecque », texte numérisé par J.P. Murcia, URL : [<http://remacle.org/bloodwolf/philosophes/Aristote/poetique.htm>].

Béjart, Maurice. 1996. *La vie de qui ?*. Paris: Flammarion.

¹ L'histoire de la musique nous apprend que Ravel a été l'un des pionniers d'un genre naissant au début du XX^e siècle : le *concerto pour orchestre* et que le *Boléro* a, en fait, un caractère expérimental.

- Eco, Umberto. 1985. *Lector in fabula. Le rôle du lecteur*. Paris : Éditions Grasset & Fasquelle, pour la traduction française.
- Henri de Curzon. 1938. « Le Bolero. Souvenirs de sa première exécution », *La Revue musicale*, II/187, décembre 1938 ; URL: [https://dezedo.org/media/files/REVUE_MUSICALE_1938_12_p210_CURZON.pdf].
- Lévi-Strauss, Claude. 1971. « Boléro de Maurice Ravel », in *L'Homme*, tome 11 n°2, pp. 5-14 ; doi : <https://doi.org/10.3406/hom.1971.367175>, https://www.persee.fr/doc/hom_0439-4216_1971_num_11_2_367175, p. 6.
- Nin, Joaquin. 1938. « Comment est né le Boléro de Ravel », in *Revue musicale*, décembre.