

<b>Zeitschrift:</b>	Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft. Serie 2 = Publications de la Société Suisse de Musicologie. Série 2
<b>Herausgeber:</b>	Schweizerische Musikforschende Gesellschaft
<b>Band:</b>	49 (2009)
<b>Artikel:</b>	Skating Rink : une musique cinétique fidèle à l'intention unanimiste et symbolique du poème de Ricciotto Canudo
<b>Autor:</b>	Mas, Josiane
<b>DOI:</b>	<a href="https://doi.org/10.5169/seals-858742">https://doi.org/10.5169/seals-858742</a>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 09.02.2026

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

Josiane Mas

## *Skating Rink*<sup>1</sup>

### Une musique cinétique fidèle à l'intention unanimiste et symbolique du poème de Ricciotto Canudo

Le ballet *Skating Rink* a été créé par les Ballets Suédois de Rolf de Maré au Théâtre des Champs Elysées le 20 janvier 1922 dans une chorégraphie du premier danseur et chorégraphe de la compagnie: Jean Börlin.

A l'origine de ce ballet se trouve un poème livret – *Skating Rink à Tabarin* – écrit par Ricciotto Canudo à Paris en 1918 et publié dans *Le Mercure de France* du 15 mai 1920<sup>2</sup>. C'est par l'entremise de Jacques Hébertot, alors directeur du Théâtre des Champs Elysées, que Canudo serait entré en contact avec Rolf de Maré<sup>3</sup>. Le peintre Fernand Léger fut chargé de faire les décors et les costumes ; Arthur Honegger se vit confier la composition de la musique. Les lettres adressées par le compositeur à ses parents à la fin du mois de septembre 1921 et au début du mois d'octobre de la même année, révèlent les circonstances qui l'ont amené à faire partie de l'équipe de cette nouvelle création des Ballets Suédois. De passage au Théâtre des Champs Elysées pour remettre sa partition de *David* à Jacques Hébertot, il y rencontre Rolf de Maré ; celui-ci veut « un ballet de lui à son répertoire » et lui parle d'un sujet « qui lui plairait »<sup>4</sup>. Quelques jours plus tard, Jacques Hébertot le met en relation avec Ricciotto Canudo ; ce dernier avait déjà proposé l'écriture de la partition à un compositeur italien ami, mais Arthur Honegger, dans sa lettre du 4 octobre [1921], précise : « on lui

1 *Skating Rink* ou *Skating Rink* ; Rink serait un mot écossais importé en Europe par les américains ; les documents des années 1880 (affiches, articles, livres) utilisent le mot Rink ; on parle même à l'époque de « rinkomanie » : Henri Mouhot, *La Rinkomanie*, Paris, Amyot, 1876.

2 pp. 74–81.

3 Giovanni Lista, « Canudo e il teatro », *Atti del congresso internazionale nel centenario della nascita*, Bari, Grafischna ed., 1978, p. 256.

4 Arthur Honegger, *Lettres à ses parents 1914–1922*, préfacées et annotées par Harry Halbreich, Drize, Lausanne, éd. Papillon, 2005, p. 299 : Lettre du mardi [27 septembre 1921] « J'ai reçu aujourd'hui une autre lettre du théâtre des champs Elysées où Hébertot me disait n'avoir toujours pas reçu la partition de *David*. J'ai été le voir et [la] lui apporter. [...]. J'ai vu aussi Rolf de Maré le directeur des Suédois qui voudrait avoir un ballet de moi à son répertoire. Il m'a parlé d'un sujet qui lui plairait et je vais voir si ça peut se faire. Ce serait pour le mois de mai. [...] ».

offre de monter le ballet si la musique est de moi [...] J'ai vu de Maré le directeur des suédois et Börlin, [...] c'est maintenant une affaire décidée »<sup>5</sup>.

Honegger termine la « Partition schématique », simplifiée pour piano à Zurich en décembre 1921<sup>6</sup> et le conducteur pour orchestre à Paris en janvier 1922<sup>7</sup>.

L'action de ce « Ballet aux patins », sous-titre donné par Canudo à son poème livret, se déroule à Paris dans la salle du bal populaire Tabarin<sup>8</sup> transformé en piste de patinage ou Skating Rink pour patin à roulette. Le Skating qui se pratiquait dans de grandes patinoires comme le Skating Palais de l'avenue du Bois de Boulogne<sup>9</sup> avait conquis les bals populaires et les caf'conc' dès 1875<sup>10</sup> mais il y revint en force dans les années 1910 après la révolution du roulement à billes<sup>11</sup>.

Le Paris nocturne, celui de la fête, des cabarets, des dancings et des bals était alors un thème moderne, cher notamment aux futuristes qui préconisaient un art du dynamisme, ancré dans le monde contemporain, et inspiré par l'environnement urbain et ses modes de vie. Le peintre futuriste Severini qui écrivit en 1913 un manifeste intitulé « Les analogies plastiques du dynamisme » s'intéressait tout particulièrement à la danse, aux danses populaires modernes et aux lieux de plaisirs qui virent leur épanouissement ;

5 *Ibid.*, p. 302 : « Hébertot [...] m'a mis en relation avec Canudo qui avait donné un livret de ballet aux Suédois qui leur plaisait beaucoup. Canudo m'a montré les lettres échangées entre le théâtre et lui. On lui offre de monter son ballet si la musique est de moi. Le malheur était qu'il en avait déjà parlé à un compositeur Italien, Davico, mais il a pu s'arranger et c'est moi qui fait la musique . J'ai vu de Maré, le directeur des Suédois et Börlin le principal danseur et c'est maintenant une affaire décidée. Je dois livrer la musique pour la fin de février et le ballet sera monté pendant la saison de printemps [...] ».

6 Cette partition autographe signée et datée est conservée au Dansmuseet de Stockholm.

7 Date inscrite à la dernière mesure de la partition pour orchestre conservée au Dansmuseet de Stockholm.

8 Le Bal Tabarin avait ouvert le 20 février 1904 rue Victor Massé, près du Tréteau de Tabarin. « Tabarin voulait continuer les traditions du Moulin Rouge avec ses quadrilles et ses défilés, en évoluant avec la mode et les habitudes nouvelles [...]. Le bal fut en même temps un spectacle où la danse n'était qu'un prétexte » : André Warnod, *Les Bals de Paris*, Paris, éd. Georges Crès, 1922, p. 54.

9 « Le skating est à la mode...on skatine partout ; c'est de la frénésie. On démolit des maisons pour en faire des skatings rinks » : propos d'un journaliste du *Figaro* rapporté par Henry Mouhot, *La Rinkomanie*, Paris, Amyot, 1876, p. 29.

10 Le Bal Bullier, le Bal du vert galant, Le Bal Mabille. Édouard Jouve composa la musique du *Pas des Patineurs (Skating)* ; dédiée à Melle Alexandrine de Petrovitz, la partition pour piano porte l'indication : *nouvelle danse de salon, théorie réglée par M. Willemot professeur* ; elle a été éditée en [1894] à Paris, Colombier, Emile Gallet successeur ; la pièce sera orchestrée en 1908 (Paris, E. Jouve) et transcrise pour piano à 4 mains en 1912 (Paris, Gallet).

11 En 1875, l'anglais Polbrow équipa les patins de roulements à billes ; cette amélioration relança la mode du skating aux Etats-Unis puis en France.

il peint ainsi *La danse du Pan Pan à Monico* en 1911 et *Hiéroglyphe dynamique du bal Tabarin* en 1912.

Canudo, dès les premiers vers de son poème livret, pose d'emblée la nature exemplaire, symbolique et universelle à ses yeux du tournoiement des danseurs : « ils tournent, ils tournent, ils tournent [...] ils tournent le sens éperdu de toute la vie ». Ces mots clôturent le poème, fermant ainsi la boucle de la vie ; ils sont aussi présents périodiquement tout au long des vers venant rythmer et relancer le flot ininterrompu du récit, avec des variantes qui soulignent le caractère irraisonné de cette énergie vitale : « ils tournent, ils tournent, ils tournent leur signification frénétique de la vie<sup>12</sup> [...] (strophe 10) ... le sens éperdu de l'Amour, le sens éperdu de la vie<sup>13</sup> [...] (strophe 15) ils tournent le sens fou de la vie<sup>14</sup> » (strophe 18).

L'agitation vive, confuse des corps et la fermentation collective des passions sont accentuées par l'enfermement qu'éprouvent les danseurs ; ceux-ci évoluent dans une salle close, « sous la voûte sans air »<sup>15</sup> (strophe 2), un lieu où, selon Canudo, « l'atmosphère enfiévrée, moderne, se révèle le plus »<sup>16</sup>. A l'ébullition des esprits, répond celle des sens : « étouffement d'odeurs charnelles »<sup>17</sup>, « vagues senteurs de folies »<sup>18</sup>, « odeurs mêlées de plâtre et de peau »<sup>19</sup>.

Cette arène dansante du Bal Tabarin va être le théâtre d'un « drame simple, collectif, sexuel, d'amour et de haine [...] Au milieu du cercle des patineurs enfiévrés, un homme se dresse, c'est le poète. C'est le fou. Une femme est attirée par la force qu'il dégage. Et c'est un couple merveilleux ; un homme, l'amant de la femme, tente de rejoindre sa maîtresse. Mais le couple merveilleux est insaisissable. Peu à peu, malgré lui, l'homme est repris par le tournoiement général, cependant que le fou triomphant, emmène la femme »<sup>20</sup>.

Comme le remarque Giovanni Lista<sup>21</sup>, on trouve ici l'illustration de ce que représentait la danse pour Canudo selon la définition qu'il donnait dans *Le livre de l'évolution* : « la souffrance d'amour d'un couple qui se rapproche, s'éloigne, se cherche dans les mouvements de la musique »<sup>22</sup>.

12 Poème *Skating Rink*, strophe 10.

13 *Ibid.*, strophe 15.

14 *Ibid.*, strophe 18.

15 *Ibid.*, strophe 2.

16 *Bonsoir Figaro* du 21 janvier 1922.

17 Poème *Skating Rink*, strophe 2.

18 *Ibid.*, strophe 4.

19 *Id.*

20 *Bonsoir Figaro* du 21 janvier 1922.

21 Giovanni Lista, « Canudo e il teatro », *op. cit.* pp. 256–256.

22 Ricciotto Canudo, *Le livre de l'évolution*, Bibliothèque Internationale d'édition, 1907, pp. 148–149.

Quels rapports justement, Arthur Honegger a-t-il établi entre sa musique et le poème livret long de vingt et une strophes d'inégale dimension mais totalisant deux cent quarante huit lignes ?

L'élément originel, on le sait, est le tournoiement des danseurs provoqué par l'impulsion donnée au patin à roulette ; celui-ci est l'élément moteur, la force qui imprime le mouvement. Dans un interview donné le lendemain de la création, Canudo met en avant cette intention première : « j'avais remarqué un *champ d'expérience* comme disent les savants, encore inutilisé. C'est la leçon plastique admirable du patinage et en particulier du Skating [...] Ondoiement fabuleux où le corps n'a plus rien de saccadé et de précis comme la marche, la course ou les bonds ; volutes larges et précis de sveltesse et d'élégance, telles qu'aucun autre rythme plastique ne saurait les donner »<sup>23</sup>.

Comme le souhaitait Fernand Léger<sup>24</sup>, l'être humain est ici « un mécanisme ». En effet, dans son poème livret, Canudo précise : « Point de gestes. Surtout point de paroles » (strophe 2), « Tous les corps ne sont plus qu'un mouvement fluide » (strophe 3), « Ils n'ont pas de visage » (strophe 5). Les corps ne sont que le prolongement de l'objet acteur, source de force motrice : le patin à roulettes. La roue, le tournoiement des formes dansantes, symboles du temps, des cycles et des recommencements sans fin, vont conduire Arthur Honegger à effectuer une recherche cinétique et rythmique pure du temps musical qui n'est pas sans rapport avec les pré-occupations futuristes d'avant guerre.

Le compositeur consacre les cent quatorze premières mesures, soit près du quart de la partition qui en compte cinq cent vingt et une, à la mise en place et au développement de ce rythme plastique. Elles correspondent aux cinq premières strophes du poème ; ces 5 strophes ne concernent encore que la masse d'hommes et de femmes, acteurs anonymes « qui tournent, tournent et tournent le sens éperdu de toute la vie ».

L'ampleur de cette première période, la pérennité, la réitération en continu au-delà de ses propres limites et ce, jusqu'à la dernière mesure de l'œuvre, de ses éléments mélodico-rythmiques constitutifs, prouvent qu'Arthur Honegger voulait donner, dans cette œuvre, une place importante à la substance plastique et dynamique<sup>25</sup>.

23 *Bonsoir Figaro* du 21 janvier 1922.

24 Fernand Léger, *Fonction de la peinture*, Paris, Gallimard, 1997, p. 70 (article « Le Ballet – spectacle, l'objet spectacle » publié dans *La Vie des Lettres et des Arts*, IX, n°15, 1923, pp. 50–52).

25 Lors de ses « Galas de danse » du 30 novembre et du 24 décembre 1929, donc après la disparition de la compagnie des Ballets Suédois, Jean Börlin reprit *Skating Rink*, mais il dansa sans doute sur une musique raccourcie ; le conducteur pour orchestre conservé au Dansmuseet de Stockholm porte l'inscription manuscrite d'une coupure allant du chiffre

Celle-ci anime souverainement sans aucune diversion les trente sept premières mesures, c'est-à-dire jusqu'au lever du rideau<sup>26</sup>. Les deux principes de base qui l'animent dans le cadre d'une mesure à 6/4 immuable<sup>27</sup>, sont la motricité – effet d'impression dynamique du déplacement, et la circularité – retour systématique au point de départ.

Au premier, appartiennent les battements réguliers entre deux notes conjointes, sorte de trilles, et les motifs « impulsion », glissements brefs et rapides en mouvement ascendant puis descendant vers une note accentuée et lâchée rapidement ; ces motifs évoquent l'impulsion qui propulse chaque patin en avant :

Exemple musical 1 : Mes. 1–4, motifs « impulsion »

The musical score consists of two staves of three measures each. The top staff is for Vi. II (Violin II) in G major, 6/4 time. The bottom staff is for Va. (Violin I) and Cb. (Cello) in B major, 3/4 time. Measure 1: Vi. II is silent. Va. and Cb. play eighth-note patterns. Measure 2: Vi. II starts with a sixteenth-note trill. Va. and Cb. play eighth-note patterns. Measure 3: Vi. II starts with a sixteenth-note trill. Va. and Cb. play eighth-note patterns. Measure 4: Vi. II starts with a sixteenth-note trill. Va. and Cb. play eighth-note patterns. The score uses dynamic markings like *f* (fortissimo) and *sf* (sforzando).

Au deuxième principe, se rapportent les glissades de traits réguliers plus ou moins conjoints, ascendants puis descendants, dont l'amplitude et le rayon d'action varient ; elles se déploient en plusieurs vagues successives ou simultanées avec, parfois, des effets de spirale comme aux mesures 22–24 (v. ex. mus. 2) : les « volutes de la mer » évoquées à la strophe 3 du poème livret.

Ces figures cinétiques et plastiques animent presque sans interruption toute la partition dans un tempo *Animé* invariable, sans à coups, avec une parfaite régularité de successions de croches ou de doubles croches : il

15 – correspondant aux cent quatorze premières mesures – au chiffre 33 [coda] ; cette coupure pourrait être celle de la version dansée lors de ces galas.

26 Indiqué sur la partition autographe schématique pour piano conservé au Dansmuseet de Stockholm.

27 Mesure binaire à division ternaire ; la division de la brève en 3 semibrèves, « temps parfait », était à la Renaissance figurée par le cercle.

## Exemple musical 2 : mes. 22–24, motifs « glissade »

C. a.

Cl.

Cl. b.

B.

C.B.

Cors

I

VI.

II

Va.

Vc.

Cb.

C. a.

Cl.

Cl. b.

B.

C.B.

Cors

I

VI.

II

Va.

Vc.

Cb.

s'agit de mouvements tournants, fluides, au flux constant, métaphores « par le signe éternel des recommencements » du « sens éperdu de toute la vie » (derniers mots de la dernière strophe). Une seule exception à l'exigence de légèreté, beaucoup plus loin dans la partition, au chiffre 23 : l'épisode du groupe des *Hommes*, « giron de masculinité en proie à la fureur » (strophe 17) ; pas de changement de tempo mais la recommandation d'un jeu « un peu plus lourd », marcato ; des successions de noires remplacent les croches et les doubles croches ; il s'agit d'un passage qui, par son caractère répétitif et obsessionnel rappelle le *Sacre du Printemps*, et semble annoncer certaines mesures de *Pacific 231*.

Mais revenons aux cent quatorze premières mesures de *Skating Rink* ; la construction, l'architecture même de cette première période de la partition, avant que ne commence l'épisode narratif du drame qui va se jouer entre trois des danseurs, souligne la priorité donnée par Arthur Honegger à la « leçon plastique » du patinage.

Les premières phrases mélodiques que l'on peut qualifier de thèmes (ex. mus. 3) interviennent après le lever de rideau situé au premier tiers de la séquence.

Exemple musical 3 : thèmes de la partie *Animé* (mes. 1–114)

mes. 42, thème moteur A

Vc. Cb. Vc. Cb.

mes. 49, thème « des patineurs »

Cor II solo

Cor II

mes. 65, thème moteur B

Vc. expressif

Vc.

mes. 74, thème moteur C

VI. I

– Le premier thème mesure 42, joué par les violoncelles et les contrebasses, est le développement mélodique et rythmique du motif « *impulsion* » : ligne brodant autour de la note d’arrivée *Ré*, et élans rythmiques renouvelés par les tenues sur le deuxième temps de chaque mesure.

– Le deuxième thème mesure 49, joué la première fois par le cor solo, a un contour mélodique général qui rappelle les figures de glissade, mais il contraste toutefois par son caractère chantant et son allure décidée, sautillante presque : appuis sur les temps forts, rythme pointé. Il apparaît un peu comme un élément extérieur, étranger au matériau des forces motrices mises en œuvre jusque là. Pour Harry Halbreich, il symbolise « *la Foule* »<sup>28</sup>, nous pourrions l’appeler « *thème des patineurs* »

– Le troisième thème mesure 65, donné par les bassons et les violoncelles, bien qu’ « *expressif* », a, lui, comme le premier, une fonction clairement dynamique par sa facture : syncopes, tenues sur les deuxièmes temps de la mesure, contour mélodique en va et vient. Il prépare l’avènement du quatrième thème à la mesure 74; celui-ci, joué *Forte* par les violons, est une longue phrase sinuose de treize mesures, marquée par les mêmes tenues sur les deuxièmes temps que les thèmes 1 et 3. S’il a, lui aussi, un rôle essentiellement moteur, il apporte une dimension nouvelle, expressive et lyrique au tournoiement, ou plutôt, à la « *sensation dynamique* »<sup>29</sup> du tournoiement et de la vitesse. Ce thème se situe exactement trente-sept mesures après le lever de rideau, approximativement au deuxième tiers de la séquence ; il en est en quelque sorte le point culminant, le moment le plus intense; les mesures suivantes ne feront que reprendre les thèmes précédents dans une instrumentation différente allant vers une plus grande densification sonore.

Les thèmes « *moteurs* » ont ici la première place ; ils sont maîtres, à la fois, du jeu cinématique, de l’espace formel et de l’intention symbolique.

28 Harry Halbreich, *L’œuvre d’Arthur Honegger*, Paris, Champion, 1994, p. 647.

29 Giovanni Lista, *Le futurisme, création et avant-garde*, Paris, éd. De l’Amateur, 2001, p. 86.

\*\*\*\*\*

Ricciotto Canudo avait remarqué à quel point Arthur Honegger avait eu une compréhension intime de son poème livret ; « sa musique « en épouse tous les détails » dit-il au journaliste de *Bonsoir Figaro*<sup>30</sup>. Elle en saisit aussi le ressort dramatique. En effet, si le plan général de cette « Symphonie chorégraphique »<sup>31</sup> semble épouser le schéma d'une ample forme sonate mettant en œuvre des thèmes caractérisés, référence au genre de la symphonie et à la musique pure, une autre logique semble la gouverner.

Les deux partitions conservées à Stockholm, partition schématique autographe pour piano et conducteur pour orchestre, en donnent la clé. Ces partitions sont certainement celles qui ont été utilisées par les chefs d'orchestre Inghelbrecht et Golschmann pour les répétitions, la création et les reprises du ballet.

En dehors des titres des épisodes qui se succèdent : *Le Fou*, *La Femme*, *L'homme* etc.... repris par les Editions Universal, deux inscriptions manuscrites inédites figurent respectivement sur la partition schématique et sur le conducteur : « Le destin frappe », et « La femme tombe ». Ces deux phrases à l'allure de sentence, sont empruntées au poème livret de Canudo<sup>32</sup>. Elles marquent avec netteté les deux tournants de la lutte inégale qui oppose « l'insaisissable couple de la Femme et du Fou »<sup>33</sup>, et l'Homme, amant de la Femme, « tremblant d'ardeur angoissé »<sup>34</sup>.

Le destin a dévié la lame du couteau que l'Homme brandissait, « le Fou était trop beau d'insouciante légèreté »<sup>35</sup>. Plus tard, « l'amoureuse » tombera évanouie au pied du Fou, « dans la plus mortelle volupté »<sup>36</sup> et le Fou l'emportera hors de la piste.

La position de ces deux phrases « le destin frappe », « la femme tombe » sur la partition et leur évidente corrélation avec le fait musical des mesures concernées font apparaître de nouveaux équilibres entre différentes parties de l'œuvre ; des équilibres de proportion qui s'appuient cette fois sur le sens du poème livret. « Le destin frappe » au point d'orgue de la mesure 290, suivi de l'énoncé triomphant du thème du Fou ; « La femme tombe », elle, aux mesures 406-408 animées par des cascades descendantes de traits en doubles croches ou en triolets de croches simultanément avec les premières notes du thème de la Femme ; soit, 291 mesures après l'entrée du

30 Du 21 janvier 1922.

31 Sous titre de la partition pour orchestre, édition Universal.

32 Respectivement strophe 14 et strophe 20.

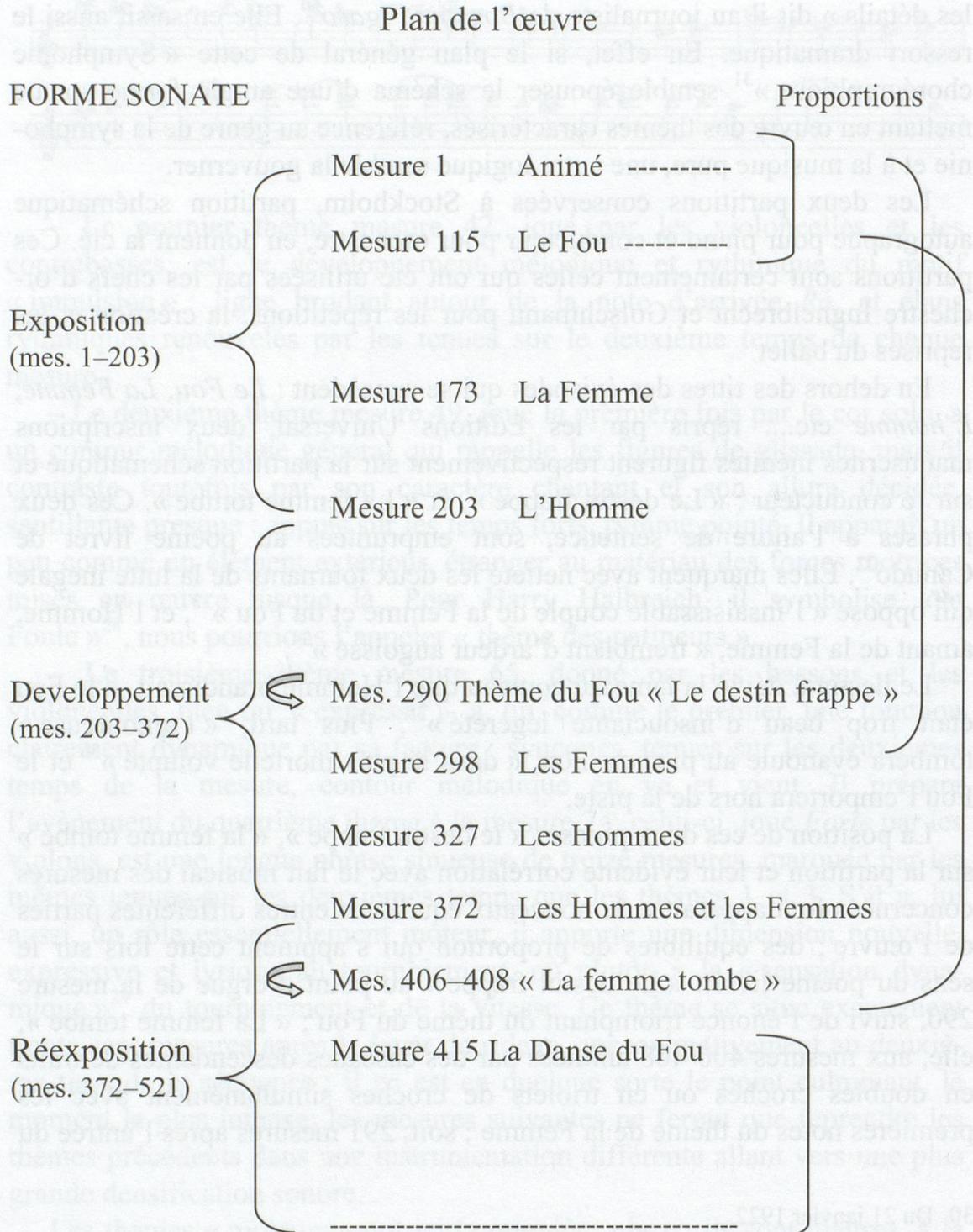
33 Strophe 11.

34 *Id.*

35 Strophe 15.

36 Strophe 20.

Fou ; c'est un nouveau schéma qui apparaît ainsi ; il révèle des liens de symétrie et une sorte de tuilage :



\* un parallèle entre, d'une part, la foule des patineurs anonymes / le destin, d'autre part, Le Fou / La Femme

Le destin règle la vie de tous les hommes et l'enchaînement des événements ; ici, tous les patineurs ont entendu l'arrêt du destin à la strophe 15 : « le destin s'est prononcé » ; mais la Femme, elle, détachée du groupe seulement à l'apparition du Fou, ne le percevra que plus tard, à la même distance, mais en temps décalé.

\* autre parallèle : la présence d'une séquence de cent quatorze mesures pour clore l'œuvre, faisant le pendant des cent quatorze premières mesures ; cette dernière séquence suit l'abandon de la Femme : tout est alors définitivement joué, la boucle peut être bouclée.

Sans renoncer à son exigence habituelle d'équilibre formel et de logique intérieure pure, Arthur Honegger pourrait ainsi avoir voulu signifier par un parallélisme décalé et un effet de retour, l'esprit unanimiste et symbolique du poème livret affirmé par Canudo lui-même dans le journal *Comœdia* du 20 janvier 1922 : « un drame d'individus [...] noyé dans le drame collectif. Une masse d'hommes et de femmes évoquant les deux grands ondoyements de la vie ».

Une autre observation parmi d'autres qui seraient tout aussi pertinentes, confirme l'attention extrême qu'Arthur Honegger a portée au poème livret et à son accompagnement musical ; elle concerne le thème du Fou exposé la première fois par le saxophone et le cor anglais au chiffre 9. Alors que tous les autres éléments thématiques de la partition respectent la division ternaire de l'unité de temps de la mesure unique à 6/4, seul le thème du Fou introduit la division binaire et ce, en alternance avec la division ternaire (v. ex. mus. 4).

Un désordre, une licence que lui seul pouvait se permettre ; personification du poète, de celui qui ose faire fi des réalités, il est bien celui qui, comme il est dit dans la dernière strophe du poème, finalement, « disparaît hors la piste, hors toute chose, hors toutes choses »<sup>37</sup>.

Cet exemple d'adéquation étroite entre l'expression musicale d'un thème et la représentation symbolique de l'individu auquel il se rapporte, vaut également pour les autres protagonistes : la Femme, l'Homme, pour la première fois respectivement aux chiffres 13 et 15 de la partition :

- un grand élan lyrique non abouti des cordes pour La femme « ivre de son tournoiement » (strophe 9)
- de brefs motifs obstinés et « marcato » des cuivres pour l'homme « enflammé d'une colère de jalousie mâle » (strophe 11)

37 Strophe 21.

## Exemple musical 4 : mes. 115, thème du Fou

C. a.

1 Cl. 2

1 Bn. 2

Sax.

C. a.

1 Cl. 2

1 Bn. 2

Sax.

C. a.

1 Cl. 2

1 Bn. 2

Sax.

C. a.

1 Cl. 2

1 Bn. 2

Sax.

A cela s'ajoute l'omniprésence de ces thèmes tout au long de l'œuvre en parfaite synchronisation avec le déroulement de la trame dramatique du poème livret de Ricciotto Canudo.

A la création du ballet, si la critique dans son ensemble<sup>38</sup>, a été assez indifférente à la contribution musicale d'Arthur Honegger, c'est en grande partie parce que son attention a surtout retenu la nouveauté du montage scénique de Fernand Léger ; le peintre avait imaginé et installé un décor abstrait fixe auquel se juxtaposait un décor mobile constitué par plusieurs groupes de danseurs ; la gestuelle mécanique, désarticulée voulue par Fernand Léger accentuait leur déni en tant que « représentation d'éléments humains »<sup>39</sup> ; s'ajoutait à cela l'effet kaléidoscopique produit au cours de leurs évolutions par les dessins géométriques des costumes qui renvoyaient à ceux du fond de scène ; les danseurs faisaient donc partie du décor.

Fernand Léger était alors préoccupé par une idée nouvelle, celle de « l'objet spectacle » dont il exposera le principe quelques mois plus tard dans un article intitulé *Le Ballet spectacle – l'objet spectacle* et selon lequel « tout peut bouger...la dimension humaine qui dominait jusque là disparaît et l'être humain devient une mécanique comme le reste, de but qu'il était devient un moyen »<sup>40</sup>.

Il semble par ailleurs, selon les déclarations faites par Fernand Léger à Maurice Raynal à propos de *Skating Rink*, qu'un orchestre proche des bals musettes avec « accordéon, tambours et grelots » était pour lui la formation

38 Les quelques commentaires pertinents sur la musique d'Arthur Honegger ont été ceux de musiciens comme Vuillermoz ou Roland Manuel.

39 Maurice Raynal, « Skating Rink, ballet de Fernand Léger », *L'esprit nouveau*, n°17, juin 1922, n.p.

40 Fernand Léger, « Le Ballet – spectacle, l'objet spectacle », *La Vie des Lettres et des Arts*, IX, n°15, 1923, pp.50–52.

appropriée permettant d'éviter « toute idée sensuelle » et de ne faire ressortir « que les raisons purement chorégraphiques »<sup>41</sup>

Cette conception du ballet était dans son esprit, assez éloignée de l'allégorie métaphysique de Ricciotto Canudo. Arthur Honegger, au contraire, par une musique animée, à la fois « d'une fièvre de mouvement », « d'une ivresse de glissade »<sup>42</sup>, et d'un lyrisme parfois passionné lié à l'humanité intime des protagonistes, réussit à concilier l'expérience cinématique et le caractère dramatique du poème livret. Comme le remarquait avec justesse Roland Manuel, « la musique [...] mène le jeu sans qu'il y paraisse, entraînant tout dans sa grande giration jamais lasse »<sup>43</sup>.

### Resümee

*Skating Rink*<sup>44</sup> – eine kinetische Musik im Sinne der unanimistisch-symbolischen Dichtung von Riccioto Canudo

Das Ballett *Skating Rink* wurde von Rolf de Marés „Schwedischer Balletttruppe“ im „Théâtre des Champs-Elysées“ am 20. Januar 1922 in einer Choreographie des ersten Tänzers und Choreographen der Truppe Jean Börlin uraufgeführt. Die Textvorlage dazu, *Skating Rink à Tabarin*, schrieb Riccioto Canudo 1918 in Paris und veröffentlichte sie in *Le Mercure de France* vom 15. Mai 1930. Mit der Dekoration und den Kostümen wurde der Maler Fernand Léger, mit der Musik Arthur Honegger beauftragt. Dieser beendete seine „schematische Partitur“, eine erleichterte Fassung für Klavier, in Zürich im Dezember 1921, die Direktionspartitur in Paris im Januar 1922. Die Handlung dieses „Rollschuhballetts“ spielt in Paris im zu einer Rollschuhbahn („Skating Rink“) umfunktionierten populären Ballsaal „Tabarin“<sup>45</sup>. „Inmitten der begeisterten Rollschuhläufer richtet sich ein Mann auf, es ist der ‚Dichter‘, der ‚Verrückte‘. Eine Frau wird von der Kraft, die von ihm ausgeht, angezogen. Sie bilden ein wunderschönes Paar; ein Mann, der Geliebte der Frau, versucht seine Gespielin zurückzugewinnen, aber das Paar bleibt ungreifbar. Nach und nach wird der Mann gegen seinen Willen von der Bewegung

41 Maurice Raynal, *op. cit.*

42 *Excelsior*, 22 janvier 1922.

43 *L'Eclair*, 23 janvier 1922.

44 *Skating Rink* oder auch *Skating Ring*; „Rink“ (= Bahn für Eis- oder Rollschuhläufer) ist ein von den Amerikanern in Europa re-importiertes schottisches Wort, das in Dokumenten (Plakate, Artikel, Bücher) in den Jahren um 1880 auftaucht; damals sprach man sogar von „Rinkomanie“ (vgl. Henri Mouhot, *La Rinkomanie*, Paris 1876).

45 Der „Bal Tabarin“ wurde am 20. Februar 1904 in der rue Victor Massé eröffnet. „Tabarin wollte die Traditionen von Moulin rouge mit seinen Quadrillen und Défilés auf neue, moderne Art fortsetzen. Der Ball selbst war eine Veranstaltung, bei der der Tanz nur als Vorwand diente“ (André Warnod, *Les Bals de Paris*, Paris 1922, S. 54).

der Läufer um ihn herum mitgerissen, während der ‚Verrückte‘ die Frau triumphierend wegführt.“ (*Bonsoir Figaro*, 21. Januar 1922). Rad und Drehbewegung der Tänzer im Kreis, Symbole der Zeit, des Zyklus und des endlosen Wiederbeginns, führten Honegger dazu, eine rein kinetische und rhythmische Studie der musikalischen Zeit auszuführen, die durchaus Beziehungen zum Futurismus der Vorkriegszeit aufweist. Der Komponist widmete die 114 ersten Takte, ein Viertel der insgesamt 521 Takte umfassenden Partitur, der Präsentation und Entwicklung dieses plastischen Rhythmus. Die zwei belebenden Grundelemente dieses Rhythmus im Rahmen eines unverändert bleibenden 6/4-Metrum sind die Motorik sowie die Zirkularität. Zum ersten gehören die regelmäßigen Schläge zwischen zwei verbundenen Noten und die „Impuls“-Motive (ab T. 1–2), zum zweiten regelmäßige Gleitbewegungen, zunächst steigend, dann fallend (ab T. 10). Diese plastischen kinetischen Figuren beleben die ganze Komposition nahezu ohne Unterbrechung im konstanten Tempo „Animé“ mit bruchloser, perfekter Regelmäßigkeit von Achtel- oder Sechzehntelfolgen. Die flüssigen Drehbewegungen werden zu Metaphern durch das „ewige Zeichen des Wiederbeginns“ des „ganzen Lebens in seinem leidenschaftlichsten Sinne“ (Schlußworte der Textvorlage).

Der Aufbau dieses ersten Teils der Partitur, bevor die eigentliche Erzählhandlung beginnt, die sich zwischen drei der Tänzer abspielt, unterstreicht, daß Honegger dem Plastischen des Rollschuhlaufens den Vorrang einräumte. Ohne auf seinen notorischen Anspruch auf formelles Gleichgewicht und interner Logik zu verzichten, könnte es Honeggers Intention gewesen sein, mit seiner Gestaltung den unanimistisch-symbolischen Geist der Textdichtung zum Ausdruck zu bringen, den Canudo selbst bestätigte: „ein Drama von Individuen [...], das im kollektiven Drama untergeht; eine Masse von Männern und Frauen, die die beiden großen Bewegungen des Lebens auslösen“ (*Comœdia*, 20. Januar 1922). Durch eine belebte Musik, die „heftig bewegt“ bzw. „in rauschhaftem Gleiten“ (*Excelsior*, 22. Januar 1922) und zugleich von leidenschaftlicher Lyrik durch die intimmenschlichen Beziehungen der Protagonisten ist, gelingt es Honegger, das kinetische Experiment mit der Dramatik der Textdichtung in Einklang zu bringen. Zu Recht bemerkte daher Roland-Manuel: „Die Musik [...] führt das Spiel unmerklich und reißt alles durch ihre unaufhörliche Rotation mit“ (*L'Eclair*, 23. Januar 1922).

Das Gefühl der musikalischen Gestalt und der versteckten Orientierung, das die verschleierten Figuren durch einen geistig-künstlerischen und moralischen Raum fliegen und entwenden, die durch einen der vorhandenen Orientierungshinweise erkannt werden können [...] Die neu entstehenden allgemeinen Bedürfnisse treten in den verschiedensten Bereichen des Ästhetischen in Erscheinung. Wenige Beispiele mögen genügen:

„In Bezug auf das Gefügeläßige: das Präzise, Geschliffene, Übersichtliche wird dem Schummrigen, Innanderdrücken, Dachungshaften vorgezogen.“

„In Bezug auf das Geheimnis vom Mythischen wendet man sich ab, man zieht auch den logisch Erkennbaren, wobei man sich allerdings von dem gewöhnlichen Aufklärerischen dadurch unterscheidet, daß man die Existenz von unerklärbaren Geheimnissen“

