



## Avenir du ballet ?



Il ne faut plus se contenter de comparer les mérites relatifs de tel ou tel ballet ; revenir aux vues de l'esthétique ; voilà pour le critique de danse une tâche utile. Les chorégraphes eux-mêmes nous y invitent, avec quelque imprudence parfois. Car ils agissent, en pleine bataille ; ils doivent créer ; à travers les « contingences » de leur métier, ils cherchent les instruments les plus efficaces de leurs créations ; ils sont portés à considérer des moyens de réalisation nouveaux comme de nouvelles lois de l'art. Ainsi les poètes célébraient par leurs manifestes des trouvailles de « trucs » prosodiques. Le critique, sur sa chaise, est plus à l'aise, pour considérer *sub specie æterni*, s'il en garde le goût, les tentatives successives des chercheurs. Or, le ballet cherche beaucoup.

Inventons un sujet de ballet : le personnage principal est un condamné

à mort à qui quelque géôlier satanique a remis les clés de son domaine. Le malheureux, à la découverte de la bonne porte, erre de la salle du pal à celle de la chaise électrique, de celle du garrot à celle de la guillotine, de celle de la roue à celle du lit de Procuste, de celle de la coupe de poison à celle des fagots, de celle des gaz toxiques à celle de la pendaison.

Chaque fois, il attend de sa nouvelle trouvaille une conquête libératrice. Chaque fois, il ne découvre qu'un nouveau genre de mort.

Ses tentatives se font de plus en plus désespérées. En vain.

Pour que cette donnée devienne allégorique, il suffira de faire comprendre au public — simple affaire de costumier — que le condamné à mort personnifie le Ballet Contemporain. Si l'on craignait que le public ne comprît pas, on ferait comme à l'ordinaire ; on insérerait une explication dans le programme.

Cette petite histoire de condamné à mort a besoin d'être justifiée, de son point de départ.

Le ballet, aujourd'hui, prête à polémique. Pourquoi ? Parce qu'il se montre plus inquiet, ou plus vivant ? Surtout parce que chacun emploie ce mot « ballet » en pensant à une chose différente. Ainsi le mot « théâtre » s'applique à Eschyle et à Feydeau. Polémique nouvelle ? Certes, Noverre, pour tirer de leur royale ornière les ballets de son temps, a dépensé beaucoup d'encre — et finalement il a dû s'exiler. Vaincu par les conservateurs du XVIII<sup>e</sup> siècle, il est invoqué par ceux du XX<sup>e</sup>. Certes, encore, le ballet romantique a été passionnément prôné et combattu. Mais aujourd'hui, c'est sur l'essence même du ballet que porte (qu'on s'en aperçoive ou non) la querelle.

*Il s'agit avant tout de savoir si le ballet doit être un divertissement ou un art.*

Quand nous l'avons connu, il était un simple divertissement. Il n'en avait pas honte. Sa nudité artistique était innocente.

La révolution isadorienne a été pour lui la révélation de sa misère. Il a su qu'il était nu. Il a su que, le petit tour de la chorégraphie académique accompli, on pouvait encore découvrir la Danse. Il a voulu se déclarer l'ennemi de la Danse. Et il continue. Mais il a caché peu à peu ses tutus, dans les armoires. Et ses poupées. Il a eu honte de n'être que divertissement. Il s'est baptisé Art. Il a sué sang et feu pour devenir un art.

Et pourtant, tandis que désespérément il cherchait à s'évader de lui-même, c'était parce que, sous les oripeaux étincelants et les inventions artistiques, il restait un divertissement que ses partisans continuaient à le goûter.

**Voilà où git son drame.**

Le ballet proposait aux applaudissements une chorégraphie, un livret, des costumes et des décors, une musique. Pour devenir art, il s'est le plus souvent, jusqu'à ces dernières années, efforcé de compliquer chacun de ces éléments — sans songer à modifier son essence même, sa « complexion » de divertissement.

1° LA CHORÉGRAPHIE. La chorégraphie académique, qui n'a cessé de se transformer depuis le peu de temps qu'elle existe, qui n'était pas en 1830 ce qu'elle était en 1860, avait cru avoir atteint au stade classique. Elle avait réglé des positions, des tours, des pas. Elle était satisfaite. Une parfaite danseuse, Mlle Zambelli, me disait (c'était avant la guerre) : « Le maître de ballet règle les pas ; avec les bras on fait ce qu'on veut. » La préoccupation inhumaine des pointes et des fouettés suffisait à occuper l'esprit.

Or, déjà, en 1905, Isadora Duncan était allée en Russie. Je cite à nouveau cette femme de génie, et la citerai encore puisque ceux qui étaient trop jeunes ou trop éloignés pour connaître ses diverses apogées parlent encore de « l'erreur » isadorienne. Sans cette « erreur », qui fut la splendide proclamation de la vérité du corps humain, du rythme humain, de l'expression des sentiments humains par la Danse, le ballet en serait peut-être resté à *Sylvia* ; il ne se serait peut-être pas tant agité pour échapper à l'anathème isadorienne. En 1905, donc, Isadora Duncan était en Russie. Alors, le regretté André Levinson voulait se battre en duel pour sa défense. Isadora montra aux Russes que l'on pouvait « faire quelque chose avec les bras ». Ce fut une révélation.

Quand Diaghilef vint à Paris, il n'apportait guère d'autre découverte chorégraphique. C'était l'époque des *Sylphides* et de l'*Oiseau de feu*, celle des grandes exécutantes de la danse d'école : Pavlova, Karsavina, et les autres.

Diaghilef comprit vite par où ses ballets sonnaient le creux. Allait-il renoncer à la chorégraphie pour venir à la Danse ? Il préféra torturer la chorégraphie. Fokine lui avait donné le viril divertissement du *Prince Igor*. Nijinski lui donna une œuvre grandiose, de laquelle la chorégraphie académique avait disparu, *Le Sacre du Printemps*, *Le Sacre* remplaçait la danse à son origine. Le reste eût pu suivre. A cette composition, la plus belle qu'ait jamais produite Diaghilef (et celle qui fut vraiment art), le musicien Stravinsky ne comprit goutte. Il l'a écrit avec la plus ingrate ingénuité. Diaghilef lui-même comprit-il ? Le fait est qu'il fit refaire le *Sacre* par Miassine. Miassine s'était jeté tête baissée dans l'erreur du geste anti-naturel, conséquence, logique au fond, de la chorégraphie anti-naturelle.

Il apporta à la mécanisation, au « désossement » anguleux des gestes, une audace intellectuelle qui n'a pas été dépassée, ni rejointe, même par Balanchine. Le ballet avait fui en avant. Il n'avait pas réussi à se fuir. Miassine ne put créer qu'une mode, intelligente et stérile.

D'autres efforts cependant étaient menés sous l'égide de Diaghilef. Bronislava Nijinska, avec *Noces*, commença à créer des harmonies de groupes, avec individualisation des danseurs dans les groupes. Trouvaille qu'elle a portée à plus d'art encore dans ses « concertos » chorégraphiques. J'emploie cette fois le mot art ; s'il vient sous ma plume, c'est sans doute que Nijinska ne craint pas de rechercher la Danse.

A l'Opéra, Serge Lifar, devenu maître de ballet, a dépensé, pour renouveler le ballet, la plus ductile intelligence. On peut dire qu'il a inventé ou adapté plusieurs formes de chorégraphie — jusqu'à celle que j'ai appelée chorégraphie à deux étages (*Alexandre le Grand*) et où les protagonistes sont souvent élevés sur les épaules de porteurs. Il a voulu s'enrichir de pas empruntés même au folklore africain ou à celui de la race rouge. Il est parvenu, notamment dans *Icare* et *David Triomphant*, à des réalisations de premier ordre. Jusqu'à présent, il a mené loin la conciliation entre l'académie, Diaghilef, les pas populaires et sa propre invention. Il a magnifiquement traîné avec lui le boulet du ballet. Il ne s'en est pas délivré.

L'étranger, pendant ce temps, n'apportait qu'assez peu de contributions au renouvellement de la chorégraphie. La *Table verte* est un spectacle de haute valeur, point un ballet. La plupart des autres productions de Jooss retombent soit dans la danse « classique », soit dans la mimique.

En Allemagne, on se soucie plus d'inventions de danse que de composition de ballets. En Pologne, malgré de fort estimables trouvailles, on n'oublie guère la chorégraphie. En Angleterre, le préraphaélisme de certaines écoles de danse n'a amené sur la scène ni révolution, ni révélation. L'Amérique est saisie par le rythme nègre et l'esthétique du ciné-music-hall ; et ce que nous savons de la Russie soviétique nous y montre, toujours cultivé, le traditionalisme des ballets impériaux.

Somme toute, en vingt-cinq ou trente ans, mille efforts ; trois ou quatre grandes réussites demeurées exceptionnelles ; la science nouvelle (et féconde, nous le verrons) de créer des groupes vivants et harmonieux. Mais visiblement, livrée à elle-même, la chorégraphie reste dans une impasse.

2<sup>e</sup> LE LIVRET. Autrefois, il était simplet : Colombine, Pierrot, Arlequin. Les ballets russes ont nommé Pierrot *Petrouchka*. Dans *Shéhérazade*, le nègre Arlequin est mis à mort. Mais Arlequin, Pierrot, Colombine sont

toujours là. Ils peuvent se nommer Sâul, Bethsabée, David ou — avec de plus vastes significations — Salomon, la Sulamite, le Berger. Le charmant divertissement de Fokine présenté en 1937 par René Blum. *L'épreuve d'amour*, était encore l'aventure d'une Colombine chinoise, d'un marquis Arlequin malheureux et d'un berger Pierrot finalement heureux.

D'autres sujets nous mènent vite (comme le *Don Juan* de Fokine) au ballet à grand spectacle, au ballet féerie, mais nous ne voyons guère encore les livrets de ballets être autre chose que des livrets de ballets — souvent obscurs dès qu'ils veulent sortir des données-types.

3<sup>o</sup> COSTUMES ET DÉCORS. Des exercices en tutu blanc devant un rideau noir auraient de la grandeur. Une sorte de grandeur mécanique qui pourrait plaire à l'esprit. Les ballettomanes ont fui depuis toujours cette sévérité. La fuite, ces dernières années, s'est accélérée. Couleurs, costumes et décors ont constitué la grande nouveauté des premiers ballets russes. Bakst et Benois ont ainsi été de plus vrais novateurs que les premières chorégraphes de Diaghilef. Mais peindre une maison en rouge, en vert et en jaune, ce n'est point en changer l'architecture. Ce n'est point ce que nos contemporains appellent « réforme de structure ». Le divertissement s'était merveilleusement déguisé ; la mascarade devenait brutale ou charmante, russe ou vénitienne ou « cubiste » ; mais l'Art, c'étaient les peintres qui l'apportaient.

La caractéristique des ballets suédois fut leur aspect pictural. Ainsi, *El Greco* reste un des plus beaux *tableaux* qui aient été présentés à la scène.

Certains, en Allemagne surtout, ont tenté la déformation du corps humain par le costume (boules de cuivre et tire-bouchon d'Oscar Schlemann)...

Toujours la fuite en avant — toujours le condamné à la recherche de la bonne porte.

4<sup>o</sup> MUSIQUE. Diaghilef a sans cesse renouvelé ses musiciens comme ses peintres. Tandis que Larionof, Picasso, Marie Laurencin déguisaient les danseurs, que Miassine, Balanchine déguisaient la chorégraphie, tous les musiciens nouveaux apportaient à ce camouflage leur part d'art. Ils apportaient au ballet une béquille de plus.

Mais le ballet restait le ballet. Ne peut-on pas craindre que, toutes les ficelles usées, le trésor des adaptations et des souvenirs épuisé, *Le Sacre du printemps* oublié, *Icare* sans lendemains infinis, la trame du vieux ballet n'apparaisse à nouveau sous l'ingéniosité.

Le ballet est-il donc sans avenir ?

Je ne le crois pas. Je vois même pour lui deux bonnes portes qui le délivreraient de ses angoisses — qu'il ne peut nier.

La première est LA DANSE, la Danse qui ferait du ballet une fête, une source de joie. La joie de Beethoven, pas celle du Carnaval. On voit poindre cette danse et cette joie à la fin du *Cantique des Cantiques*, de Serge Lifar. Mais, si l'on veut s'abandonner à la Danse, il faut d'abord reconnaître que la chorégraphie d'école ne peut créer de la Joie, et avouer que l'« isadorisme » n'est pas une « erreur ».

Quelle forme de danse ? Tout ce qui est Danse et non déformation imposée par le cérébralisme. Si l'on persiste à se défendre contre la Danse, on abandonnera bientôt la chorégraphie pour la pantomime. Cette involution a commencé.

La seconde bonne porte est celle pour laquelle luttait la prophétique Isadora : la renaissance de la tragédie.

Alors, le ballet ne serait plus le ballet ? Sans doute. Il subirait le sort du Phénix. Mais il reprendrait sa place, avec la Danse, dans la symphonie — la symbiose, plutôt — des Arts.

Paroles, danse, évolutions des personnages, musique, action, rendraient aux hommes les vastes spectacles émouvants des hautes époques.

Pour cela, il suffit que l'auteur, le chorégraphe et le musicien *collaborent*. Point besoin de prééminence (défensive, n'est-ce pas ?) de l'un des trois — ou bien, évidemment, de l'auteur, ce qui réglerait la querelle danse-musique.

Une esquisse de cet art nouveau est apparue dans le *Cantique des Cantiques*, mais les paroles de Gabriel Boissy y étaient coupées ou couvertes par le musicien ; ainsi l'œuvre se présentait comme un mascaret d'efforts.

Je suis certain que pour cette grande renaissance du spectacle tragique, les hommes existent. Peut-être même les bonnes volontés. Et l'enthousiasme.

J'entends des objections : les difficultés, les moyens, l'organisation... Certes... Alors, il faut se résigner au « divertissement », et le laisser dans son impasse. Mais qu'il sache qu'il en a touché le bout. Qu'il sache que l'ingéniosité est stérile et que la Beauté demeure le seul salut de tout art.

FERNAND DIVOIRE.