

# Ballets

On eût probablement scandalisé les esthètes wagnériens d'il y a trente ans en leur prédisant que la danse prendrait la première place parmi les occupations de leurs arrière-neveux. Est-il besoin de rappeler que la plupart des œuvres marquantes de la musique contemporaine sont nées sous le signe de Terpsichore ? Tant et si bien que nos grands concerts, avides de nouveautés que les symphonistes leur refusent, se remettent à peu près uniquement aux Ballets russes du soin d'enrichir leur répertoire ; trop heureux, à l'occasion, de recueillir les laissés pour compte de M. Serge de Diaghilew. *La Péri* de M. Paul Dukas et *la Valse* fameuse que Ravel destinait pour Massine sont au nombre de ces chapes chutes.

De fait, les commencements des Ballets russes marquent exactement les débuts de la décadence du théâtre lyrique. Coïncidence si l'on veut, la coïncidence est singulière. Les seules nouveautés qui s'installent aujourd'hui au répertoire de l'Opéra (*Siang Sin*, *Impressions de Music-Hall*, *la Nuit Ensorcelée*, *Soir de Fête*), sont des ballets, et n'est-il pas étrangement significatif de voir l'Opéra Comique interrompre ses séances au fort de la saison pour quitter la place à la danseuse Argentina ?

A quel besoin nouveau répond ce regain de balletomanie ? Pourquoi d'excellents esprits, parmi les plus hardis, vont-ils jusqu'à souhaiter la restauration du ballet romantique ? Il est de fait qu'ils retrouvent un charme là même où les pèlerins de Bayreuth dénonçaient un ridicule. Persuadés par leur prophète que la danse n'est rien que « l'expression vivante » du drame musical par la mimique, les Wagnériens réussirent à imposer une espèce de subjectivisme chorégraphique qui, certes, n'était pas neuf, mais qui devait susciter l'hérésie d'Isadora Duncan et précipiter partout, sauf peut être en Russie, la déconfiture de la danse d'école. Une espèce de rousseauisme gagna bientôt les chorégraphes du monde entier. On délivra la danseuse de ses robes de tarlatane, de ses chaussons roses et de son maillot ; on dénuda la fée pour retrouver la femme. On lui fit oublier les positions traditionnelles. Bref la pesanteur reprit ses droits sur la matière.

Bien engagée sur cette pente, toujours aisée à suivre dans le sens de la descente, la danse s'en fût allée au néant si elle n'eût rencontré, à mi-chemin de l'abîme, Serge de Diaghilew, Michel Fokine et Léon Bakst, riches d'une tradition française entretenue à Moscou ; assez prudents — du moins au début — pour la respecter ; assez habiles pour l'assouplir ; assez hardis pour maintenir la danse en équilibre au milieu d'un ensemble décoratif où les couleurs et les symphonies se souciaient moins de la servir que de lui disputer la première place. A la fusion wagnérienne des arts succéda donc leur conflit, soigneusement entretenu sur le théâtre le plus brillant du monde. Auprès d'une réussite admirable : *Pétrouchka*,

il suffit de rapprocher les *Sylphides* du *Sacre* et des plus récents ballets russes pour se persuader que la danse, d'abord victorieuse en ces tournois, a fini par se laisser submerger par la musique quand elle ne s'est pas fait écraser par le décor.

Pour diverses et parfois légitimes que soient leurs tendances, les chorégraphes qui ont tour à tour remplacé Michel Fokine dans la faveur de M. de Diaghilew ont cherché dans le grotesque ou dans la parodie le moyen d'échapper à l'académie. La discipline classique fait logiquement primer la danse sur tous les éléments qui concourent à l'œuvre du ballet. Elle obtient et justifie cette primauté dans la mesure où elle allège les corps en spiritualisant les formes. Massine, Nijinska et plus récemment Balanchine, ont des visées assez différentes : tout ce qui pèse, tout ce qui pose, tout ce qui alourdit les sollicite et bientôt les conquiert. Trop avisés pour faire fi de la danse d'école, ils l'utilisent sans cesse ; mais ils l'utilisent à rebours. Ils déshumanisent le danseur, non pour exalter l'ange, mais pour glorifier l'animal. La danse classique ne leur est point une rhétorique, pas même une syntaxe, mais un alphabet dont ils brouillent les lettres avec une frénésie diabolique. Massine, en particulier, a fait des Ballets russes une étrange succursale de l'île du Docteur Moreau. On ne cesse, sous ses ordres, d'y tailler dans l'humain qu'on ne l'ait modelé à l'image de la bête.

Mme Nijinska, qui l'emporte de loin sur ses confrères russes, a plus de délicatesse, partant plus de décence. Si elle a moins de style que d'ingéniosité, elle a composé pour Mme Rubinstein d'heureuses chorégraphies, parmi lesquelles nous avons surtout retenu *les Noces de Psyché et de l'Amour*. On ne saurait dire que les *Enchantements d'Alcine* l'aient aussi bien inspirée cette année, en dépit d'un argument simplement excellent de M. Louis Laloy et d'une partition de Georges Auric, toute chorégraphique, et qui contient en son début les meilleures pages, et les plus alertes, que ce musicien ait peut être écrites.

M. Balanchine, chorégraphe freudien, a trouvé aux Ballets russes un champ tout préparé pour ses expériences. On dirait que l'art de Marius Petipa, opiniâtrément épuré, au cours des âges, de toute signification sensuelle immédiate par une série d'autres transpositions, remonte, de par la volonté d'un psychanalyste complaisant, jusqu'à ses sources les plus troubles. Un tel art, qui se fonde sur les gestes les moins équivoques de la parade amoureuse, trouve-t-il au moins sa justification dans le ton des arguments ou l'esprit des musiques qu'on lui propose ? Ce serait mal connaître Igor Strawinsky et Vittorio Rieti que de l'affirmer. (Nous réservons le cas de Serge Prokofieff dont nous n'avons pas entendu *le Fils Prodigue*). Le *Bal* de Rieti, qui est une des œuvres les plus agréables que les Russes nous aient fait connaître depuis longtemps, doit le meilleur de son charme aux prestiges unis d'une musique légère, svelte et sémillante et d'une décoration pleine d'attraits surprenants due à G. de Chirico. La danse n'y brille guère que par la virtuosité personnelle de Doline, car toutes les imaginations de M. Balanchine s'empêtrent dans leur lourdeur et se résolvent à la fin en figures ternes et plates. Le chemin que suit cet étrange chercheur ne rencontrera nulle part l'élégance ni la force. Il en ira toujours ainsi des tentatives où l'intelligence, pour vive qu'elle soit, choisira de travailler à la ruine de l'esprit.

Ces réflexions se sont imposées à nous après une représentation de *Soir de*

*Fête*, à l'Opéra. Il est douteux que les habitués des Ballets russes aient cherché l'occasion de voir ce petit ouvrage, monté naguère pour une seule représentation et qui a fini par s'inscrire au répertoire de notre Académie nationale de danse. Académie, académisme : le rapprochement est tentant. Il est irrésistible pour les tenants de la modernité. Nous pensons avec eux que l'académisme est la mort d'un art, et que ce qui est bien fait n'est plus à faire ; mais la danse classique n'est pas une langue morte. On peut l'assouplir sans la trahir, à condition de la connaître parfaitement. On sait la passion qu'un Fokine conçut pour le corps de ballet de l'Opéra, à l'occasion des représentations de *Daphnis et Chloé*. Il y reconnut un instrument unique au monde. Il n'est aujourd'hui que de l'utiliser. Le *Soir de Fête* réglé par M. Staats proclame l'éternelle jeunesse de la danse d'école et nous offre un exemple frappant des merveilles dont elle est toujours capable. La nouveauté de ce divertissement ne réside point dans l'extraordinaire, mais dans une ordonnance plus légère et plus libre des figures et des pas traditionnels. Elle éclate enfin et surtout dans la fraîche juvénilité de l'interprétation. L'élégance et la force que nous réclamions tout à l'heure habitent M. Ricaux, danseur de grand style et la *prima ballerina*, la fouguese et splendide Suzanne Lorcia. Elles animent l'essaim des premiers sujets, c'est-à-dire la classe de l'incomparable Mlle Zambelli, c'est-à-dire l'ensemble de virtuoses le plus exactement parfait qui se puisse voir en France ou ailleurs. La beauté d'un tel spectacle, où l'allégresse la plus fine se mêle à la plus chaste mélancolie, se laisse moins aisément définir par un musicien qu'elle ne se fait admirer par lui.

Singulière nouveauté, dira-t-on, qui puise les éléments de sa réussite à la *Source* de Léo Delibes ! L'objection ne vaut point contre l'Opéra : elle fait seulement honte aux compositeurs modernes qui n'en savent pas si long sur la technique du ballet que le maître charmant de *Sylvia* et qui auraient beaucoup à apprendre de lui sur ce point. Car le regain de faveur dont profite actuellement le ballet ne les autorise plus à dominer la danse au point d'en faire partout et toujours l'esclave de leurs symphonies soi-disant chorégraphiques. C'est à eux de se soumettre — ou de se démettre — si la vanité leur interdit de se contenter des lauriers d'un Léo Delibes. C'est à eux de comprendre que le retour à la danse est né chez leurs contemporains de l'excès de redondance et des inévitables lenteurs de la musique expressive et du « théâtre d'extase », selon l'excellente expression de M. Paul Dukas. Leur temps a obtenu trop de satisfactions de la vitesse pour ne pas demander aux arts de justifier, de légitimer à tous les yeux ce qu'elle offre malgré tout d'inquiétant à toutes les âmes. Elle exigera de la danse qu'elle concilie l'inconciliable — qu'elle satisfasse le besoin de rapidité qui est la marque du siècle en retrouvant, au sein même de cette rapidité, un ordre, un équilibre harmonique que notre impatience perd trop souvent à courir après son ombre. « Vérification de l'équilibre par le mouvement », écrit M. Paul Claudel. Telle est précisément la devise de la danse *classique*, qui entend devenir maîtresse chez soi.

ROLAND-MANUEL.