

LE MENESTREL

Réflexions sur les Ballets

LA Direction de l'Opéra a annoncé et inauguré pour la présente saison une importante série de ballets. Elle nous convie ainsi à jeter un regard sur la période écoulée pour en dégager quelques faits saillants et nous interroger sur les causes du succès qui accueille avec constance les spectacles de chorégraphie aussi bien que sur les motifs qui pourraient accroître cette faveur ou au contraire raréfier le public et diminuer son engouement.

* *

Le décor, les costumes, l'intelligence de la réalisation scénique, la technique des saltateurs, l'excellence de la musique sont autant de facteurs qui concourent à l'attrait d'une soirée de ballets ; l'action, réduite à une extrême simplicité, laisse à l'élément spectaculaire le champ libre et confère un caractère de luxueux galas à ces manifestations dans lesquelles, au surplus, nous trouvons en ces temps troublés une heureuse détente et un encouragement à poursuivre la vie sur un plan qui ne témoigne d'aucune déchéance ; car il est réconfortant de vérifier qu'un peuple soumis au régime de la grande pénitence sauvegarde cependant le temps, les hommes et les institutions nécessaires à l'élaboration de ses plaisirs les plus aristocratiques en même temps que les plus traditionnels.

On objectera, comme toujours en pareil cas, qu'il s'agit de quelques milliers d'habitues — certains prétendent même d'attardés — sans considérer qu'ils symbolisent plutôt l'aboutissement d'une des trajectoires entre lesquelles se divisent, après une formation à peu près standardisée, les activités, les goûts, les tendances de notre société moyenne ; au départ, la foule est dense, mais elle s'éclaircit progressivement : les uns s'arrêtent au bal-musette, les autres vont jusqu'au ciné, un groupe atteint le music-hall, les suivants s'obstinent jusqu'au lyrique et le dernier peloton, prolongeant son effort, occupe l'Opéra.

Sans doute ne sommes-nous pas à une limite transcendente, mais du moins dans son voisinage et dans celui d'autres îlots constitués par les fervents de la Comédie, la faune des salons de peinture, les dilettantes de l'amphithéâtre Liard, les rats de bibliothèques et de musées, en un mot, tous ceux qui ont su conserver un ressort et un degré de liberté suffisants pour s'évader quelques instants de l'emprise des nécessités quotidiennes et les consacrer à un exercice intellectuel.

Il y a donc lieu d'envisager le public de l'Opéra non pas tant sous l'angle de son attitude un peu conventionnelle et guindée que sous celui d'un organisme préparé aux manifestations artistiques les plus complexes et parfois les plus avancées dans la voie du renouvellement esthétique.

* *

La souplesse de la forme qui va d'un élégant bibelot comme *le Spectre de la Rose* à la complexité de l'opéra-ballet tel que le concevaient Lully et Rameau, de la mimique suggérée par *l'Après-Midi d'un Faune* à la déclamation de *Sémiramis*, cette souplesse autorise une diversité de sujets, de schèmes et de réalisations particulièrement sensible lorsque la succession de plusieurs ballets au cours d'une même soirée nous fait saisir d'une part le fond commun de leurs moyens et de leur technique, et de l'autre la grande variété de leurs aspects.

Le spectateur reçoit l'impression que le ballet n'a jamais dit son dernier mot et qu'on en peut tirer, au gré d'une inventive fantaisie, des effets toujours nouveaux, inattendus, et cependant agréables ; ce doit être l'opinion des compositeurs qui confient à la chorégraphie des architectures musicales aussi nombreuses qu'imprévues ; celle aussi, peut-être, des maîtres saltateurs dont certains tentent d'échapper aux procédés classiques en y mêlant ou substituant des éléments exotiques, ou même en supprimant un atome de la synthèse, la musique par exemple, au profit du rythme.

Ces possibilités du ballet, où s'ébrouent nos jeunes écoles, ne se prêtent pas toujours cependant à des états d'équilibre qui soient pleinement satisfaisants pour des esprits préparés, par hérédité plus encore que par éducation, à l'ordonnance cartésienne, puisqu'il est convenu que la formule de Descartes exprime l'équation la plus générale de notre logique ; et il semble ressortir de l'examen comparatif de ces tentatives déferées au jugement public que l'individualisme s'y oppose à l'harmonie plutôt qu'il ne parfait son homogénéité. Nous avons en vue ici certaines interprétations dans lesquelles M. Serge Lifar accapare à lui seul l'attention de la salle en écartant au besoin tout autre concours — comme dans *l'Après-Midi*, ou même en supprimant la musique d'*Icare* — et prétend suppléer, par son unique personne, des partenaires et des collectivités chorégraphiques ou orchestrales dont il se prive et dont il nous prive. Sans doute cet artiste remporte-t-il de fréquents applaudissements ; mais en présence de ces essais qui sont comme la démonstration de doctrines aprioristiques, il convient de se méfier aussi bien de nos habitudes routinières que de tout snobisme, et de nous demander si la curiosité que nous éprouvons compense le plaisir visuel et auditif qu'on nous a refusé ; un virtuose n'est pas forcément un charmeur, et son style, qui n'exclut ni le singulier ni l'exubérance, qui heurte parfois nos conceptions artistiques occidentales, a tout à gagner au contact du classicisme dont la mesure harmonieuse atténue les angles d'un art volontairement tourné vers des âges moins évolués. Au surplus, et dans le cas particulier d'*Icare*, dont on ne peut nier ni l'originalité, ni la hardiesse, non plus que l'adroite sonorisation rythmique de M. Szyfer, était-il vraiment opportun d'escamoter la musique de Markevitch, dont la barbarie savante et

l'impulsivité s'apparentent par plus d'un point aux tendances de M. Lifar ?

L'exclusivité du soliste en matière de saltation, abstraction faite de l'accueil du public et des réactions individuelles qui ont ici toute leur valeur, soulève des objections que nous ne saurions évoquer dans un bref article; il faut toutefois considérer que le morceau de bravoure auquel conduit méthodiquement une élimination ascendante et progressive, qui part des ensembles pour atteindre « l'étoile », répond à un processus artistique d'une rigoureuse logique et justifie pleinement le virtuose, qui apparaît alors comme l'émanation supérieure d'un groupe auquel il sert de modèle, de stimulant et d'entraîneur. Par contre, la grande scène pour soliste — *l'Après-Midi, Panthéa*, etc., qu'un artiste prétend animer de ses seules évolutions; fait bientôt ressortir le conventionnel de la mimique, la répétition des attitudes, l'effort de la recherche, inévitable, car le catalogue du danseur, bien loin d'être inépuisable, exclut la trivialité du batelage, le risque de la voltige, aussi bien que la cadence du sport. Les expériences de la saison passée sont donc instructives : elles confirment que le soliste ne prend toute sa valeur qu'en demeurant dans la dépendance, dans l'atmosphère, dans l'esprit de la collectivité qui finit par lui servir de fond et le délègue, quand il le faut, au premier plan où il acquiert sa pleine signification. La contre-expérience a été matérialisée au cours du printemps dernier par les ballets de *Castor et Pollux*, dont le rigoureux agencement et la technique impeccable valurent le triomphe à une œuvre que sa date, son allure générale et l'élément musical pouvaient rendre peu sympathique au public, et un franc succès à des artistes incorporés aux évolutions de groupes fortement disciplinés par le classicisme.

* *

Or donc, un chorégraphe imprégné de la danse peut songer à supprimer les décors, les ensembles et la musique au profit de la seule saltation. Il est à craindre cependant que rien ne puisse compenser la perte de la musique. Celle des ballets modernes présente souvent de l'attrait, et toujours de l'intérêt, ne serait-ce que celui de la curiosité; la partition de *Music-Hall*, celle d'*Images* conservent leur saveur, leur individualité, même en dehors de la scène; celle de *Panthéa*, d'un modernisme assez poussé, gagne à être entendue deux ou trois fois et peut-être en dehors de la scène; les pages de *Salade*, d'une naïveté voulue, respirent la jeunesse un tantinet mystificatrice d'il y a douze ans; dans *la Péri*, c'est la fanfare du début, aux accords splendidement cuivrés, qui reste un chef-d'œuvre; *Diane de Poitiers* se déroule sur une véritable symphonie, à l'orchestration légère, raffinée qui crée une ambiance de charme et de luxe; on peut remonter plus haut, atteindre *Sémiramis* et *Perséphone*; ou *Daphnis et Chloé*, avec la belle montée du troisième tableau; ou *Bacchus et Ariane*, aux subtils reliefs sonores, revenir à la *Vie de Polichinelle*, ou bien à la *Valse* et au *Boléro*; partout la même constatation s'impose : la musique nous intéresse, elle nous attire et nous retient au spectacle.

Les compositeurs y apportent leurs dons et leur science de symphonistes : sans négliger l'impérieuse rythmique, ils l'habillent d'harmonies et de timbres qui font plus que s'assortir aux situations, mais suggèrent, par delà les attitudes, des ambiances et presque des éclairages appropriés; ainsi se constitue un répertoire

qui tient le milieu entre la musique scénique et la musique pure, un répertoire dans lequel l'amateur trouve un plaisir auditif et le musicien, par surcroît, des leçons ou des indications qui favoriseront sans doute le développement normal de la musique de ballet; un répertoire enfin qui fait saillir et rappelle sans cesse la parenté de la symphonie et de la danse, de l'esprit et du corps. Cela ne veut pas dire que toute musique de danse conserve sa valeur sans la scène, ni que toute œuvre de musique pure se prête à la saltation; les admirables *Variations* de Fauré, malencontreusement orchestrées et dansées, y ont perdu toute leur grandeur sans y gagner le moindre agrément; nous voulons seulement préciser que les partitions des ballets modernes influent pour une large part sur la vie d'un genre et que si, théoriquement, elles ne sont pas indispensables à l'exécution chorégraphique, elles le paraissent du moins à la naissance de notre joie artistique, et cette considération, sans valeur peut-être devant un raisonnement doctrinaire, dominera longtemps, croyons-nous, tout effort d'adaptation pratique.

* *

Si l'oreille est accaparée par l'élément musical, l'esprit par la géométrie mobile, vivante des danseurs et éventuellement par l'intrigue et le texte (*Salade, Perséphone*, etc.), l'œil est appelé à se complaire aux coloris mouvants des costumes et des lumières, ou fixes des décors. On ne conçoit rien de plus désolant qu'un décor pauvre et terne, sous un éclairage morose, tel qu'on put l'observer dans *Panthéa*. On invoquera la situation de l'héroïne et on justifiera la mise en scène par un souci de vraisemblance; il n'en reste pas moins une impression qui n'est ni dramatique, ni grave, mais déprimante et qui, jointe à la monotonie d'un long solo de danse, semble se refuser à l'action vivifiante d'une musique pleine de sève.

De tels exemples ont été rares au cours de la dernière saison; on pourrait cependant souhaiter pour la réalisation de *Daphnis et Chloé*, que la musique domine singulièrement, plus d'imagination dans la décoration et même les costumes des premier et troisième tableaux; j'ajouterai aussi dans l'interprétation de certains passages où la naïveté de cette pastorale est traduite par de la puérilité.

Par contre, la somptuosité du premier tableau de *Sémiramis*, la lumière italienne de *Salade* et de certains fragments de la *Vie de Polichinelle*, l'équilibre surprenant des nuances de *la Péri*, le luxe sans tapage de *Diane de Poitiers* sont éminemment favorables à la conquête d'un public qui s'est installé dans les fauteuils avec l'intention bien arrêtée de se laisser aller au charme total d'un spectacle, par ailleurs émondé de tout ce qui peut être pénible, vulgaire ou déplaisant.

* *

Le comique n'est exclu ni de la mimique, ni de la mise en scène, ni des costumes; on en trouve des traces dans *Impressions de Music-Hall*, dans le premier tableau de *la Grisi* qui fait revivre, sous réserve des conventions, le pittoresque divertissant d'une époque encore proche de nous; quelques touchés dans *Salade* et *Polichinelle*. A la vérité, le comique est rare en chorégraphie; il exige non seulement costumes et décors idoines, mais souvent des dérogations au code des belles attitudes qui côtoient

de trop près la clownerie pour ne pas donner dans la plus médiocre fadeur ; car l'Auguste du cirque doit sa gloire à la perfection, à l'outrance de son grotesque systématique et cohérent, et non au simulacre de trivialité ou de ridicule à l'eau de rose qu'un bon danseur esquissera par hasard.

Pourtant, il y a peut-être là une catégorie chorégraphique à exploiter, et si le « Ballet comique de la Reine » ne nous paraît plus très drôle, il n'est pas interdit de croire à la possibilité d'une solution qui concilierait les exigences habituelles du public d'opéra avec notre tendance naturelle au rire, sans pour cela faire concurrence à Grock.

* * *

Si l'on analyse les éléments qui agissent sur nous, d'une part dans les ballets, de l'autre dans le drame lyrique, on comprend vite que le premier conduise plus facilement au succès que le second ; la considération de l'intrigue, rudimentaire dans l'un, compliquée dans l'autre, suffirait à elle seule à expliquer pourquoi l'auteur conquiert le public par le moyen du *spectacle* plutôt que par celui du *théâtre musical*, celui-ci étant au surplus presque toujours desservi, ainsi que nous l'avons déjà écrit, par la faiblesse du livret.

L'initiative des soirées de ballets est donc à la fois heureuse et opportune ; elle correspond à un état de l'esprit contemporain qui cherche sa satisfaction dans la brièveté, la diversité, le mouvement, le luxe, la synthèse de plus en plus étroite de ce qu'il peut percevoir simultanément, et le besoin de détente facile qui lui est imposé par les préoccupations du temps présent.

L'aboutissement d'une entreprise nouvelle n'est jamais le fait du hasard ; il a fallu qu'elle réponde à une tendance parfois peu discernable encore, et dont seuls peuvent avoir l'intuition ceux qui sont en contact permanent avec le public et prennent soin de le scruter.

Félicitons-nous donc de ce dérivatif plaisant que M. Jacques Rouché propose à nos inquiétudes, nos observations et même nos critiques, mais dont les échantillons les plus inattendus conserveront du moins le mérite d'être inoffensifs, parce que sans profondeur.

A. MACHABEY.

LA SEMAINE MUSICALE

Théâtre des Bouffes-Parisiens. — *Trente et Quarante*, comédie musicale en trois actes de M. Jean de LETRAZ, musique de M. Richard HEYMANN.

Trente, c'est Pierre ; Quarante, c'est Gérard. Entre ces deux âges, Jacline hésite. C'est en fin de compte la boule qui décide. Nous l'entendons rouler au loin, dans le silence des croupiers et des pontes, et se prononcer en faveur de Gérard. Jacline (*sic*) abandonne à son vice le joueur impénitent qu'elle a épousé la veille et qui a passé sa nuit de noces à la roulette. Elle trouvera dans les bras de Gérard l'amour attentif et averti dont la vulgaire sagesse réserve le mérite à la maturité.

Telle est cette pièce, qui ne contient rigoureusement pas davantage. Il y a bien trois actes, mais les deux derniers n'ajoutent strictement rien au premier. Ils se bornent à remplir, avec agrément et brio, la durée

normale de ces sortes d'ouvrages par un dialogue rapide, net, souvent savoureux, souvent aussi pénétré d'une vérité désenchantée. Ce qui convient, en somme, à un public parisien traditionnel, c'est-à-dire revenu de bien des choses et volontiers friand, sous une forme légère, de ce que Claudel nomme : « la dépréciation cynique et cruelle des commérages mondains ».

Si le dialogue est loin d'être dénué de vivacité et de sel, la musique, qui intervient toujours judicieusement et sans insister, est fine, spirituelle, malicieuse et, ainsi qu'il sied, tendre à l'occasion. Deux pianos alertes, logés dans les avant-scènes, encadrent un petit orchestre, discret et chantant, comportant cordes en sourdine, cuivres adoucis, saxo et vibraphone, le tout fondu, exact, charmant. Chaque acte est précédé d'un prélude enlevé, concis, efficace, qui annonce, résume, se souvient. C'est un modèle du genre, qui fait honneur à l'auteur, M. Heymann, à M. Cariven aussi, qui tient la baguette, ou plutôt ne s'en embarrasse pas.

Une brillante distribution achève un succès que musique et répliques se sont déjà acquis. Mais quelle gageure de faire chanter tous ces enrrouements et rautés ! Grâce à l'intelligence d'adroits acteurs, c'est d'ailleurs beaucoup mieux ainsi que s'il y avait plus de voix, mais acheté par de la lourdeur et de la solennité ; il y a des exemples. M^{lle} Alice Cocea, l'organe de la soirée, murmure avec une grâce capiteuse cet appel voluptueux en forme de valse ascendante qui est une des plus jolies pages de l'aimable partition. Mais, pour ce qui est du dialogue, cette artiste gagnerait à parler d'une manière beaucoup moins conforme aux imitations qui sont faites d'elle. M. Pierre Brasseur, à la voix « mélécasse », campe avec une juvénile truculence son personnage de joueur. Il en met et en remet, mais il faut ça. M. Pierre Mingaud est un quadragénaire élégant et d'une persuasive douceur. Je ne surprendrai personne en disant que Koval et Suzanné Dehelly font largement éclore sur nos lèvres le rire divin, l'un sous l'habit svelte d'un maître d'hôtel monégasque, amoureux comme Ruy Blas, l'autre dans les frusques de l'hétaïre qui fait quotidiennement son bout de trottoir entre deux émotions à la roulette :

Un p'tit tour
Tous les jours,
Voilà pour moi l'amour...

Roger VINTEUIL.

LA SEMAINE DRAMATIQUE

Théâtre Sarah-Bernhardt. — *Indiana*, pièce en seize tableaux de M. Charles MÉRÉ, d'après George SAND.

M. Charles Méré a su tirer du roman de George Sand une comédie tour à tour aimable, orageuse et passionnée...

Indiana, jeune créole d'une nature inquiète et rêveuse, est mariée à un vieux colonel bougon et maussade. Lasse de cette existence monotone, elle s'éprend d'un jeune et beau voisin, Raymond. Rappelé par ses affaires, le colonel doit partir pour l'île Bourbon. Indiana veut rester auprès de Raymond, mais celui-ci, redoutant le scandale, lui conseille d'accompagner son mari.

Au bout de quelques mois, rompant brutalement avec toutes les lois de la morale — si sévère — de son