

L'ESTHÉTIQUE DU BALLET

LE RÔLE DES PLANS ET DES LIGNES DANS LE BALLET

Le ballet contemporain repose sur des règles établies au XVIII^e siècle et au commencement du XIX^e.

L'impétueux développement de la technique italienne dans la seconde moitié du XIX^e siècle, ainsi que dans les années novatrices du XX^e, ne changèrent rien aux lois fondamentales de cet art.

Les Lettres sur la danse du célèbre maître de ballet Noverre, rédigées à la fin du XVIII^e siècle, restent jusqu'à présent la source vive des inspirations et sont considérées non comme le monument d'une époque passée, mais comme étant les lois effectives du ballet contemporain. Les indications de Noverre ont, encore maintenant, un sens pratique, comme elles l'ont eu pour les ancêtres des danseurs modernes.

Beaucoup de changements ont eu lieu depuis, mais ils se sont effectués dans les arts annexes du ballet et non dans la danse elle-même.

C'est la façon d'envisager le libretto qui changea. La *Henriade* de Voltaire, dont la mise en scène était le rêve de Noverre, ne captiverait pas un maître de ballet contemporain. Le classicisme littéraire a disparu après avoir influencé les thèmes ainsi que l'interprétation des livrets de ballet, et les sujets antiques, qui continuent d'inspirer les compositeurs de scénarios, sont traités de façon plus libre.

Cependant il y a, même sous ce rapport, une coïncidence curieuse avec les ballets du XVIII^e siècle : à l'époque de Noverre, les héros antiques étaient conçus dans le style du temps. Il suffit de jeter un coup d'œil sur les dessins

de costumes de Bocquet, sur les luxueux paniers des « bacchantes », sur ces masques sinistres et magnifiques des passions, — masque de la Colère, de la Jalousie et autres, — sur l'Apollon tendre et brillant ; il suffit de lire les commentaires destinés à la mise en scène et les indications détaillées au costumier, ajoutées par Noverre, pour comprendre de quelle façon les sujets antiques étaient représentés dans l'esprit d'alors.

Le même enjouement pour ces sujets s'est conservé dans le ballet moderne d'avant-garde : le goût du jour a inspiré à Nijinsky la tristesse poignante de sa *Matinée d'un faune*, représentée par les Ballets de Diaghilev ; le Faune et les Nymphes, créés par Bakst pour ce ballet, resteront un témoignage de l'esprit de notre temps, comme les dessins de Bocquet l'ont été pour celui de Noverre.

Un certain réalisme a remplacé le conventionnel, mais, au fond, on continue à se servir des thèmes antiques pour exprimer les idées et les mœurs de notre époque.

Le costume lui-même dans le ballet a peu changé ; les dessins pompeux et tendres de Bocquet conviendraient à la mise en scène du ballet le plus moderne, alors que dans le domaine du drame et de l'opéra une transposition analogue serait évidemment impossible.

Le sentiment touchant du passé, qui se dégage à la lecture des données de Noverre pour la mise en scène, est produit par un changement notable dans les arts annexes de la danse — le scénario littéraire et la décoration — et par une modification du caractère émotif de la pantomime.

La conception de la danse et de la mise en scène du ballet s'est conservée presque intacte depuis l'époque où elle fut définitivement formulée par Noverre.

Ce dernier fut un nouvel Aristote en exprimant exactement dans ses *Lettres* ce qui fut construit par la nouvelle civilisation avec les éléments sauvés par miracle de la vieille pantomime romaine : ce ballet classique, qui insuffla aux nouvelles générations la même folie d'amour et d'adoration

que faisaient naître jadis, dans la Rome d'Auguste, les danseurs divins Bathylle et Pylade.

Noverre précisa les lois esthétiques du ballet au moment où cet art atteignit son apogée.

Depuis lors, le ballet a développé sa technique, étendu ses procédés, mais il ne s'est éloigné en aucune façon des principes sur lesquels repose toute la science de Noverre et des maîtres de ballet qui l'ont suivi.

En comparaison avec toutes les écoles en lutte contre le ballet classique, celui-ci reste une construction claire et irréfutable, pleine d'un calme créateur, comme l'édifice transparent de la géométrie d'Euclide en face de la géométrie échevelée de Lobatchevsky, basée sur le postulat de la rencontre des lignes parallèles.

Là nécessité d'observer une certaine retenue créatrice dans les élans les plus violents du sentiment, l'obligation de soumettre le particulier au général, l'émotion individuelle aux lignes générales de la composition, continuent d'être les lois fondamentales de la danse classique.

Dans la vieille formule de la pantomime romaine, adoptée par le ballet, — « représentation des événements, des mœurs et des passions », — les deux premiers facteurs de la formule adoucissent le dernier, car les passions, considérées dans le courant des événements et placées sur le fond du mouvement ininterrompu de la vie, perdent de leur âpreté, et ce n'est qu'isolées de leur ambiance qu'elles deviennent tragiques.

Voilà pourquoi le ballet, même le plus dramatique, suscite un sentiment de calme, de sérénité philosophique. Dans le ballet, la mort n'inspire pas l'horreur comme dans la tragédie ou le drame, mais une tristesse tranquille, telle la vue d'une fleur qui se fane. Sur toutes les passions humaines, sur toutes les souffrances du réel, il jette le voile de paix des grands sages. Seul de tous les arts contemporains, le ballet a gardé intacte l'essence même de l'art classique : son calme créateur et son haut détache-

ment à l'égard du monde. C'est là que réside sa puissance sur les âmes de ceux qui le comprennent et la raison de la froide incertitude qu'il provoque chez ceux qui lui demeurent étrangers.

Le ballet n'est pas pour nous un témoignage, comme la sculpture antique, comme les fresques pompéiennes, de ce qui a été et a disparu sans retour. Le ballet est né parmi nous des traditions antiques, comme il naquit en Grèce et à Rome.

Sous la forme nouvelle de la culture contemporaine, il nous présente l'âme de l'art antique et ses lois internes. C'est ce qui lui confère son charme secret, son intangible irréalité parmi toutes les autres formes scéniques avec lesquelles il n'a jamais pu se confondre.

Le ballet entre comme élément dans l'opéra et le drame, mais jamais leurs sorts ne furent semblables. En Russie, pendant presque un siècle, les écoles de drame et de ballet étaient fondues en une seule, les danseurs passaient par le drame et les tragédiens par le ballet ; cependant les deux théâtres n'influèrent jamais l'un sur l'autre. La peinture, la musique et la littérature étaient les collaborateurs indispensables du ballet, comme elles l'étaient pour le drame. Mais tandis que leur influence sur le drame était profonde, les changements des tendances littéraires, des formes musicales, des écoles de peinture ne se reflétèrent jamais sur le développement toujours égal du ballet, soumis uniquement à ses propres lois.

La peinture, tout en jouant un rôle important dans le ballet, ne lui sert que de vêtement et n'influe pas sur l'essence même de la danse. Le vieil esprit du ballet, l'esprit de la danse pure, reste libre et solitaire.

Les éléments fondamentaux de la danse classique ont été dissociés et étudiés au XIX^e siècle. Des dessins avec textes explicatifs nous présentent les mouvements et les poses dont se compose la danse classique. Pendant presque trois quarts de siècle après l'apparition de ces « Manuels de la

danse », rien d'essentiel n'a été ajouté. L'arabesque elle-même, qui est la plus sujette aux changements, est restée dans ses grandes lignes ce qu'elle était au temps de Fanny Elsler. Les deux genres de danseuses, — celles dont la technique est fondée sur leur don d'élévation et celles chez qui dominant les éléments de la danse « par terre », — ont conservé toute leur valeur dans le ballet moderne : en lisant ce qu'on a écrit sur Taglioni et Grisi, on pense involontairement à la Pavlova, à Spessirtzeva et à Zambelli, échappant à la pesanteur, et à Karsavina, rivée au sol.

Les schèmes tracés dans la deuxième moitié du XIX^e siècle par Charles Blasius dans son *Manuel de la danse* sont également valables à l'heure actuelle. Les danseuses de la fin du XIX^e siècle ont développé la technique jusqu'à friser l'acrobatie, poussant au raffinement et à la force expressive des mouvements, mais les données initiales sont restées presque sans changement. La danse classique d'aujourd'hui est contenue tout entière dans les schèmes graphiques du XIX^e siècle.

Les mouvements de la danse classique se composent de lignes précises qui forment les figures avec une clarté presque géométrique. Chaque élément de la danse est déterminé par une ligne d'une netteté mathématique ; plus grand est l'art de la danseuse ou du danseur, plus net et plus transparent est le dessin de sa danse. La plus petite confusion dans le développé des mouvements, le plus petit trouble dans la succession des poses détruisent tout le charme. Certains mouvements comme, par exemple, le fouetté, reposent uniquement sur la pureté des lignes. La beauté des arabesques consiste dans la netteté du dessin.

Tout comme en géométrie, la ligne idéale de la danse doit être d'une seule dimension et la « pointe » — point du contact de la danseuse avec le sol — ne doit presque pas avoir d'étendue.

Les variations de la danseuse et du danseur sont basées sur la réunion des lignes, tantôt larges et rapides, comme

les vols de la ballerine, tantôt se développant en spirale vers le haut, comme les tours du danseur, tantôt dessinant de délicates figures dans un espace restreint, comme dans les mouvements « par terre ». Tout ce que la danse a de léger, d'aérien, d'immatériel provient en grande partie de ce qu'à l'origine on trouve la ligne géométrique pure.

Le dessin formé par la danse du soliste est inscrit dans celui formé par les évolutions du corps de ballet qui lui servent pour ainsi dire de coordonnées dans l'espace. C'est pourquoi l'entrée en scène des solistes a lieu après celle du corps de ballet qui, en divisant la scène par ses évolutions, la leur prépare. Le rôle du corps de ballet apparaîtra clairement si l'on compare l'impression produite par une variation dans l'ordre classique de succession avec celle tout à fait frappante par sa dureté, produite par l'entrée en scène du soliste sans annonce préalable par le corps de ballet.

Le corps de ballet détermine les rapports spatiaux et établit pour ainsi dire la mise en page du soliste. Remplissant la scène, le corps de ballet y dessine par ses évolutions un schéma graphique et l'anime tout entière, de telle sorte qu'après sa sortie le spectateur ne peut plus considérer la scène comme espace vide.

Le soliste fait son entrée dans cet espace animé dont les mesures et les proportions ont été fixées par le corps de ballet. Les lignes des variations du soliste se combinent dans la conscience du spectateur avec les larges figures de la danse qui l'a précédé.

Lorsque le soliste doit faire son entrée immédiatement après le lever du rideau, il entre dans le froid d'un vide et ses mouvements tracent leur dessin sur la glace. C'est ce qui constitue quelquefois l'expressivité tragique de la danse.

Le sentiment de la mort inévitable qui étreint le spectateur à la première apparition d'Anna Pavlova dans la *Mort du Cygne* est provoqué justement par le déplacement de la petite silhouette blanche dans le vide d'un espace qui n'a pas été animé et paraît dès lors illimité. Si le cygne était

annoncé par des évolutions générales, ce sentiment ne serait incontestablement pas produit.

Cet effet était connu des danseurs de tous les temps et, lorsqu'il fallait provoquer une impression d'irréalité, de rupture du courant de la vie, l'artiste commençait seul.

La Sylphide — Taglioni, — qui détruit par son apparition la vie réelle du héros, sort du mur, comme une vision, après le lever du rideau ; ses mouvements sont les premiers qui apparaissent sur l'espace encore vide de la scène, de sorte que le spectateur est tout de suite introduit dans un cercle de visions dont il prévoit le tragique.

Au contraire, là où il faut mesurer la violence de l'impression, adoucir les collisions tragiques, le corps de ballet précède la ballerine.

Aussi Giselle ne sort-elle de sa tombe, au dernier acte du ballet, qu'après la danse générale des Willis, ce qui donne à toute la scène un caractère de tristesse mesurée, dépourvue de la souffrance aiguë de la Sylphide et de l'angoisse glaciale du Cygne.

La danse de la Esméralda, après la question, sans tenir compte de son contenu dramatique, n'évoque qu'un sentiment de touchante pitié, car Esméralda se trouve au centre d'un groupement de larges lignes.

Une impression poignante et pénible ne peut être provoquée que par l'entrée du soliste dans un milieu inutilisé avant lui.

Le saut de Nijinski dans le *Spectre de la rose* semblait vraiment un saut hors d'espaces illimités, car il apparaissait le premier sur la scène et y découpait la première ligne de son vol.

Dans *la Matinée d'un Faune*, le faune, par son apparition sur la scène encore vide, donne l'impression de l'ennui, de la solitude, du tragique de sa vie. S'il entrait après les évolutions des nymphes, ce sentiment d'abandon total, caractéristique dans tout le ballet, ne serait pas obtenu.

Voilà pourquoi un des moyens destinés à créer une impression de dureté et de brûlure consiste dans la suppression du corps de ballet.

Le caractère du ballet est fixé par la corrélation des deux éléments qui le composent : solistes et corps de ballet.

Les mouvements du corps de ballet ont conservé les lignes de la vieille danse chorale. La pyrrhique, décrite par Homère parmi les tableaux représentés par Hipheste sur le bouclier d'Achille, était constituée par l'union des deux mouvements fondamentaux de la file des danseurs : un mouvement de rangs parallèles se réunissant et se séparant, et un mouvement en spirale tantôt s'enroulant, tantôt se déroulant semblablement à un disque lancé.

La description qu'en fait Apulée dans l'*Ane d'or* comprend, en plus des figures de la pyrrhique restées sans changement, un mouvement en diagonale.

Ces mêmes figures de danse ont existé de tout temps dans la danse populaire de tous les peuples. Les évolutions de la pyrrhique se sont conservées à travers les siècles et les peuples. Elles ont formé la base de celles du corps de ballet contemporain. Celui-ci, comme le chœur de la tragédie grecque, est exempt de la tension émotionnelle, et c'est pourquoi on y aperçoit mieux l'ancien canon. Les tentatives que l'on a faites pour le répudier ont abouti à son renforcement dans une forme nouvelle.

Le maître de ballet des Théâtres Impériaux à Saint-Petersbourg, Fokine, voulut rompre avec la tradition et donner un nouveau sens au corps de ballet dans les *Danses Poloutsiennes* de l'opéra *le Prince Igor*, représentées à Paris par la troupe de ballet de Diaghilev. Il introduisit un contenu émotionnel dans la danse chorale, mais en confia l'expression au premier guerrier qui mène la file des danseurs. De cette façon, il ressuscitait la vieille tradition, lorsque le premier mime sortait du chœur. Dans la mise en scène de Fokine, le corps de ballet n'était pas un promo-

teur d'émotion, mais se bornait, comme autrefois, à suivre le héros, en conservant son rôle de principe adoucissant, d'ami idéal du héros.

Les *Danses Polovtsiennes* produisirent à Saint-Pétersbourg comme à Paris la même impression d'enivrante nouveauté. Il sembla que l'on avait ouvert une nouvelle voie au corps de ballet et que la conception même du ballet devait changer. Peu de temps après cependant, le classicisme véritable des mises en scène de Fokine apparaissait clairement. Le protagoniste ne se séparait pas du chœur, mais entraînait le chœur derrière lui, se mêlant à lui et reflétant en lui ses sentiments comme dans une série de miroirs. La succession de la danse violente des hommes, — faite d'une série de sauts en longueur, — et du lento des odalisques, qui se termine par une fusion des deux motifs et par un groupe final, est entièrement dans les traditions des « danses de caractère » du ballet classique. L'introduction du principe de la pantomime, principe qui commençait à mourir dans la danse chorale de la fin du XIX^e siècle, et qui était ainsi ressuscité par Fokine, créa une violente impression de nouveauté. Fokine renouvelait sous une forme claire et pure l'ordre classique des ensembles qui avait commencé à se troubler et à se décomposer. Il est curieux de voir à quel point le dessin des *Danses Polovtsiennes* est en accord avec l'ancienne tradition. Les femmes se déplacent suivant une diagonale ; leur file s'enroule peu à peu en cercle et se trouve brisée par une série de guerriers. A l'apparition des guerriers, la danse des femmes recule et constitue le fond immobile traditionnel. Dès que le premier danseur se détache du groupe des guerriers, le chœur des femmes disparaît, remplacé par ce groupe, qui devient le deuxième plan du tableau général. Dans tous les épisodes des *Danses Polovtsiennes*, qui paraissent de prime abord chaotiques, les relations traditionnelles entre les deux plans sont strictement observées. Les mouvements se développent tantôt suivant les lignes croisées comme lors de l'interruption des

guerriers, tantôt suivant des parallèles qui s'enroulent ensuite en une spirale commune.

Dans la conception de la danse, le développement de ses lignes apparaît d'importance décisive. Si l'on ne tient pas compte de toutes les nouveautés introduites, on peut dire que le ballet a conservé ses traditions, étant donné que ses grandes lignes n'ont pas changé.

En fixant pour les générations suivantes les bases de l'art du ballet et les formes de son expression, aucun des maîtres de ballet n'a retenu en considération le principe des deux plans. Ce principe semblait incontestable à un tel degré qu'on ne le remarquait même pas, — pas plus que notre conscience ne note spécialement la forme de notre espace à trois dimensions. Le ballet était fondé sur les rapports de deux plans et on ne l'imaginait point autrement.

Pendant le pas de deux, le corps de ballet s'arrête ou quitte la scène, car il ne peut y avoir trois mouvements séparés dans le champ de vision. Il est impossible de concevoir les évolutions compliquées du pas de deux sur le fond d'un corps de ballet en mouvement. Le corps de ballet n'entre en jeu que lorsque le danseur et la danseuse s'unissent en un couple inséparable agissant d'un seul accord; c'est alors que le corps de ballet peut introduire son mouvement, formant le deuxième plan.

Le manque de liaison qui se remarque lorsque les solistes alternent sur la scène tient en partie à ce que le corps de ballet, qui pourrait servir d'élément coordonnateur, doit disparaître pour ne pas troubler les lignes des variations des danseurs.

Le principe de l'immobilité du fond pendant les solos est observé même dans les mises en scène les plus compliquées et les plus riches en chorégraphie. Il suffit de rappeler la finale de *la Belle au bois dormant*. Le corps de ballet et la cour du roi se transforment en une décoration immobile pendant les pas de deux de l'Oiseau bleu et de son cavalier,

du Petit Chaperon rouge et du Loup. C'est seulement lorsque ces couples sont fondus dans une marche générale que le corps de ballet entre à nouveau en action.

Le principe des deux plans s'est conservé dans toutes les tentatives de lutte contre la tradition. Les novateurs les plus hardis se sont arrêtés devant l'essai le plus timide de briser le second plan.

Il est curieux de remarquer que les écoles de « danse naturelle », en lutte avec le ballet, ont conservé également la dualité classique des plans et les lignes fondamentales des évolutions. Duncan les a empruntées à une source ancienne, celle même d'où est issu le ballet classique. À sa suite, toutes les écoles naturelles ont adopté le développement de l'action sur deux plans et les mouvements suivant les lignes parallèles, diagonales et tournantes, comme les trois seules formes d'évolution.

On peut donc assurer qu'aucune mise en scène de danses, que ce soit celle du ballet classique, de la danse réaliste des écoles nouvelles, de la pantomime ou encore de la danse d'un soliste, ne s'est développée en dehors de la loi non écrite des deux plans et des trois lignes fondamentales.

Plus le chercheur de nouvelles formes s'éloigne de la tradition, plus visible devient cette loi de base dans ses mises en scène.

Sous ce rapport, le ballet de Diaghilev est très significatif. Rompant avec la tradition classique, Diaghilev a voulu présenter dans la série de ses nouvelles mises en scène des tableaux de la vie moderne.

De l'ancienne formule de pantomime, — représentation des événements, des mœurs et des passions, — il n'a conservé, dans cette série de mises en scène, que la deuxième partie, — la représentation des mœurs. Dans une suite de petits ballets, Diaghilev s'est efforcé de fixer le dessin rythmique de la vie moderne. Le bain sur la plage à la mode, la prise des films, la débauche de la garnison dans un village, la garde des matelots au port, la leçon à

l'école de danse, la visite d'une maison de plaisir, — tout a été représenté dans de courts ballets, privés de thème dramatique. C'est à ce propos qu'ont été introduits des mouvements nouveaux, inadmissibles jusqu'alors sur la scène de ballet : la chevauchée sur des chaises, tête en bas, pieds en l'air, la danse sur le tonneau, la course des femmes courbées et habillées par Utrillo de façon à ce que leurs lignes soient grotesquement exagérées, la danse du jeu de tennis, la danse des mouvements dévissés (l'étonnante ragmazurka de la Nijinska dans *les Biches*) et enfin les mouvements des travaux d'usine dans l'une de ses dernières créations, *Pas d'acier*.

Toutefois, malgré le rejet apparent de toutes les formes du ballet, le spectateur a l'impression que le ballet de Diaghilev peut revenir au plus pur classicisme, que le lien interne avec la tradition n'est pas brisé et que toutes ces nouveautés incroyables sont recouvertes de la notion de « danse comique » et de « danse de caractère », qui a toujours existé dans le ballet et qui a acquis chez Diaghilev une ardeur et une force nouvelles.

Une des raisons expliquant l'impression que l'on a de la subsistance de ce lien avec la tradition classique consiste dans le maintien par Diaghilev des lignes fondamentales du ballet. Il a rejeté ou changé presque tout, mais il a conservé le rapport des plans et l'alternance des lignes.

Dans aucun de ses ballets le principe des deux plans n'est détruit.

Dans *le Train bleu*, composé d'après le livret de J. Cocteau, et représentant une plage animée, le corps de ballet a conservé son rôle d'arrière-fond et il ne s'immisce jamais dans le dessin des solistes. Pendant les sauts du premier danseur, pendant la danse avec la raquette de la Nijinska, le corps de ballet devient un décor de figures à demi couchées, immobiles sur le sol. Les danses elles-mêmes ont changé, mais leur relation est restée immuable : il y a toujours les variations des solistes, la parti-

cupation du corps de ballet seulement lorsque ceux-ci sont réunis en un couple, la sévère répartition des entrées sans groupements complémentaires. De plus, le ballet commence d'une façon classique par les évolutions du corps des baigneuses. Dans le décor du *Train bleu* se trouve une plate-forme à l'arrière-fond qui rappelle celle des ballets à grand spectacle, comme, par exemple, dans *la Belle au bois dormant*. Cet emplacement, comme dans le ballet classique, ne sert à Diaghilev que d'élément décoratif. Le corps de ballet n'y exécute que des mouvements rythmiques d'ensemble, qui ne se transforment jamais en danse indépendante et cessent dès que l'avant-scène est divisée en deux plans par une variation des solistes. A aucun instant cette plate-forme de l'arrière-fond ne devient troisième plan ; la véritable danse ne s'y transporte jamais, mais reste à l'avant-scène traditionnelle. Il en est de même de la plate-forme placée au centre de la scène dans le *Pas d'Acier*, qui n'est utilisée que pour les mouvements rythmiques et décoratifs d'ensemble. Le fait que Diaghilev, après avoir construit la plate-forme, ne l'utilise pas est significatif.

Le principe fondamental de la répartition classique des plans peut par conséquent être retrouvé dans toutes les mises en scène de Diaghilev, jusqu'aux plus hardies. Il rejette la forme classique pour la danse des solistes, mais conserve le sévère schéma graphique sur lequel il dispose ses taches vives. Dans le ballet *Roméo et Juliette*, représentant une leçon à l'école de danse, les élèves placées à l'avant-scène devant le rideau s'immobilisent dès que Roméo et Juliette commencent leur action. Si les élèves exécutaient certains gestes pour exprimer leurs sentiments pendant la scène mimique jouée par Roméo et Juliette, ils constitueraient un troisième plan vivant, ce qui détruirait le principe classique. Toutes les surprises de cette mise en scène passeraient alors inaperçues en comparaison de cette innovation. Mais les personnages de l'avant-scène se pétrifient, se transformant en partie décorative, et le ballet continue selon la

tradition classique des mises en scène que souligne le modernisme des mouvements.

Cela se manifeste encore plus dans la mise en scène de *Barabau*, représentant la beuverie des soldats et des paysans. Les mouvements les plus imprévus sont disposés dans un schéma strictement classique. Conformément à la tradition, le ballet commence par une danse générale. Lorsque l'officier paraît suivi des soldats, le groupe des paysans s'arrête pour éviter la réunion de trois groupes indépendants. La danse de l'officier a lieu devant la ronde générale des soldats. Quand le paysan Barabau entre en scène, les soldats et l'officier disparaissent, laissant la place libre à Barabau et au corps de ballet des paysans. A aucun instant il n'y a réunion de trois mouvements indépendants, l'action ne se poursuit jamais dans plus de deux plans. Le maître de ballet s'est efforcé de donner l'impression du mouvement le plus désordonné ; pour y arriver, il a augmenté les sauts de Barabau, souligné l'inconvenance des gestes des femmes, transformé l'officier en jouet mécanique au milieu de la grossièreté, inconnue jusqu'alors au ballet, de cette orgie générale ; il a introduit de nouveaux procédés, mais sans toucher au principe des deux plans. Lorsqu'on amène Barabau qui feint le mort, les femmes se sauvent et le cortège, portant le corps du faux mort, s'arrête sur place dès qu'elles passent leurs têtes par la porte. De cette façon, la loi de la succession des mouvements est observée. Le chœur des chanteurs reste immobile au fond de la scène pendant tout le temps de l'action. S'il ne l'était pas, il constituerait un troisième plan par rapport au mouvement général qui se déroule en deux plans. Il faudrait alors ou bien réunir tous les mouvements de la scène sur un seul plan, ou bien détruire le principe des deux plans. Diaghilev a trouvé une autre solution ; il habille le chœur en noir et le place au fond de la scène, derrière une palissade, le transformant ainsi en partie immobile de la décoration que le spectateur peut oublier.

Cet exemple montre d'une façon évidente combien scrupuleusement Diaghilev, un des innovateurs les plus hardis, a conservé la loi classique des ensembles dans ses ballets.

De tout l'héritage traditionnel il n'a conservé intact que le cadre de lignes et la loi des deux plans. Ceci a suffi pour fixer le lien qui l'unit à la tradition de telle façon que tout ce qu'il a introduit ne paraît qu'un voile pouvant être rejeté au gré de la fantaisie du maître de ballet. Ce lien a été rendu évident par la dernière création de Diaghilev, le merveilleux *Apollon* de Stravinsky, qui est entièrement conçu dans le goût classique et provoque une rare émotion de beauté et de perfection.

Par contre, dans une mise en scène isolée de la courte saison organisée par le comte de Beaumont en 1924 à la Cigale, le maître de ballet Miassine a présenté un ballet qui détruisait le principe classique des deux plans. Cette expérience a montré ce que peut donner dans le ballet l'action sur trois plans, admise depuis longtemps dans le drame. La sensation de vive nouveauté s'y est trouvée presque pénible. La conception séculaire des cadres du ballet étant détruite, le spectateur éprouvait un sentiment d'abandon comme si on l'avait précipité la tête la première dans le vide. Les spectateurs les moins versés dans l'art du ballet ressentirent un vertige comme vraisemblablement le ressentiraient des gens jetés dans un espace à quatre dimensions, et cela fit dire que cette mise en scène rappelait celles du Grand Guignol. Au fond, elle était incomparablement plus calme que celles de Diaghilev, qui n'avaient cependant pas produit une impression si aiguë. Les danses avaient lieu dans le cadre sévère de la technique classique, mais tout l'ensemble se répartissait sur trois plans. C'est ce qui provoquait cette violence qui passait les bornes de l'art, étourdissait le spectateur et lui faisait tourner la tête.

Ce fut une véritable découverte dans l'art du ballet, peut-être une des plus grandes de ces derniers temps.

Si elle était acceptée, le ballet se trouverait lancé sur

une nouvelle voie et qui sait comment il se transformerait, car cette innovation atteignait l'armature, le squelette même soutenant tout l'organisme artistique.

Cette expérience n'a pourtant pas été renouvelée par l'auteur. Dans ses autres ballets, le mouvement se répartit sur deux plans, et il n'est fait que rarement recours au troisième plan pour l'expression des souffrances. Au moment dramatique du ballet sentimental composé sur des thèmes émotionnels de Chopin, les mouvements de l'héroïne, qui se trouve au milieu de la scène, sont accompagnés par ceux de l'avant-scène et du fond, ce qui constitue ainsi trois plans se complétant réciproquement. Cet instant blesse le spectateur, provoquant chez lui une compassion violente pour le chagrin de l'héroïne ; mais les mouvements reprennent sur deux plans avec le départ de la danseuse.

Ainsi la destruction des deux plans n'a lieu qu'un instant et n'apparaît que comme un moyen de provoquer la pitié du spectateur.

De même dans le *Pas d'Acier*, — dernière création de Miassine aux Ballets Russes de Diaghilev, ayant pour motif la vie dans l'U. R. S. S., — la répartition du mouvement sur trois plans n'apparaît qu'aux moments de lutte et de souffrance.

L'*Arlequinade* de Miassine a été construite entièrement sur trois plans. L'instant le plus émouvant est celui de l'arrestation et de la punition d'Arlequin, au moment où il court au rendez-vous avec sa bien-aimée. Le spectateur a l'impression que l'artiste endure un véritable supplice, et c'est cette scène qui a fait parler du réalisme et du genre grand-guignolesque du talent de Miassine. Mais que se passait-il en vérité et comment était produite cette impression de souffrance intolérable ?

Les tourmenteurs se jetaient Arlequin l'un à l'autre, mais non suivant la diagonale habituelle, — ce serait un soulagement pour le spectateur de voir l'artiste traverser

la scène suivant une direction traditionnelle ; — ils se le renvoyaient suivant de petites lignes brisées depuis le fond jusqu'à l'avant-scène et trois groupes de torsionnaires étaient disposés l'un derrière l'autre, suivant une ligne perpendiculaire à la rampe. Un groupe du fond, légèrement masqué au spectateur, soulevait Arlequin sur place pour le courber dans une série de petits mouvements ; — le spectateur pensait alors assister à une lente vivisection, vu l'absence des grandes lignes habituelles. Après l'avoir bien retourné sur place, le premier groupe l'envoyait, complètement désarticulé, au groupe du milieu, qui le renvoyait au groupe du devant, suivant une ligne brisée sous un angle droit.

Immédiatement derrière la rampe entre elle et le troisième groupe, un petit bonhomme penché en avant exécutait avec les bras un mouvement toujours pareil, comme s'il sortait un filet de l'eau. C'est ce mouvement insignifiant qui provoquait un sentiment de souffrance insupportable, comme si l'on tirait les veines d'un homme aux yeux du public. Ce mouvement uniforme, produit au premier plan de la scène du châtiment et semblant n'avoir aucun lien avec le reste, introduisait une troisième ligne complémentaire qui brisait les plans des autres mouvements. C'est justement ce qui, — en relation avec la brièveté des lignes de vol d'Arlequin, — donnait cette impression de torture, bien qu'aucun geste réaliste ne fût exécuté et que toute la mimique restât conventionnelle.

Le bonhomme du premier plan, avec son mouvement obsédant, sortait le spectateur des impressions habituelles et le tourmentait par la nouveauté de l'union des trois plans.

Miassine n'a pas répété son procédé dans d'autres ballets et son *Arlequinade* reste le seul exemple de mise en scène d'un ballet en dehors de la tradition séculaire des deux plans.

Est ce parce qu'il l'a abandonné ou, comme il arrive

souvent, parce que, cherchant un moyen de montrer au spectateur les souffrances d'Arlequin, il a trouvé cette méthode intuitivement et ne l'a pas enregistrée dans sa conscience ? Dans tous les cas, l'expérience de Miassine a montré l'importance des plans dans le ballet. Le développement de l'action sur deux plans et le rapport des lignes qui en découle a une importance capitale, car le solide édifice, construit par Noverre et ses successeurs, repose sur le principe de la répartition des lignes sur deux plans.

Les constructions de Miassine sur trois plans ont montré, en apparaissant et en disparaissant ainsi qu'un mirage, combien l'inobservation de cette loi peut être destructive, bien qu'elle produise par instants de magnifiques effets.

JULIE SAZONOVA.