



La Danse de demain et le goût du Théâtre



LA saison écoulée a prouvé l'intérêt de plus en plus vif que le monde entier porte à la danse. Et la place que le ballet tient maintenant dans le domaine des arts est peut-être bien la première : aujourd'hui comme à la période brillante de Diaghilew, c'est dans le domaine chorégraphique que l'on voit se dessiner les tentatives les plus passionnantes, qu'il s'agisse de musique ou de peinture : Hindemith et Honegger viennent tous deux de donner à la danse leurs essais les plus nouveaux.

Bermann confie au ballet ses dernières trouvailles de formes et de couleurs. Il est, d'ailleurs, infiniment curieux d'observer que beaucoup, parmi les peintres et les musiciens qui ne sont pas encore venus au ballet et font des recherches exclusivement dans le sens de leur art propre, produisent cependant des œuvres dont l'atmosphère est tellement théâtrale que l'on

ne peut se défendre de l'impression qu'elles eussent certainement gagné à être créées à la scène.

C'est ainsi que des compositeurs ayant un incontestable pouvoir créateur tels que Markevitch ou Claude Delvincourt donnent actuellement au concert des œuvres qui, manifestement, seraient beaucoup plus à leur place et auraient un rayonnement plus vaste si elles étaient faites pour le théâtre. Car il s'agit, là encore, de musique essentiellement *théâtrale*.

Le Nouvel Age, la dernière œuvre d'Igor Markevitch, qui a déjà été donnée à Florence, à Bruxelles et à Londres, mais que nous venons d'entendre pour la première fois à Paris, est peut-être l'illustration la plus frappante de ce fait que le « lieu normal », la patrie des arts qui cherchent en ce moment une voie nouvelle, semble être le théâtre.

Cette partition — dont il faut bien dire qu'elle est une déception puisque les émouvants accents de la phrase initiale de l'orchestre font naître un espoir immédiatement déçu par suite d'une totale absence de thème musical et d'une essoufflante recherche de puissance s'appuyant sur des « trucs » — laisse un immense regret. Ceci parce que l'on perçoit nettement qu'un compositeur ayant les dons magnifiques d'Igor Markevitch et un aussi ardent besoin de s'exprimer, aurait pu faire mille fois mieux si, par exemple, il avait composé pour le théâtre, puisque l'on sent bien nettement, dans son évolution actuelle, le goût théâtral.

Il est d'ailleurs clair que le ballet est un pôle d'attraction dont la force est en train de croître rapidement : peu à peu chaque artiste qui cherche un mode nouveau d'expression s'adresse à lui.

Tout ceci fait que, sans prétendre être un devin, l'on peut facilement prévoir que la danse va être la première à profiter de ce charme irrésistible que le théâtre exerce aujourd'hui sur les arts. (A ce propos, il est amusant de rappeler que, l'année dernière encore, l'une des questions les plus âprement discutées dans les colonnes de journaux littéraires et de spectacles, était : « Le cinéma va-t-il tuer le théâtre ? »)



En un moment où le ballet connaît une telle faveur, à la fois à cause de l'amour du public et parce que les artistes de tous ordres se sentent

attirés vers lui, on pourrait croire qu'il est en pleine progression et ajoute, de mois en mois, d'importants chapitres à l'histoire de la danse.

Il n'en est pourtant rien.

Et cela s'explique par le fait que la danse de demain est en pleine période de gestation. Tous les apports nouveaux qui ont afflué vers elle s'affrontent, se cherchent, tâtonnent avant de se combiner et de donner naissance à un nouvel aspect du ballet.

Cette période de gestation ne va naturellement pas sans entraîner une certaine inquiétude. Les richesses et les possibilités neuves qui viennent s'offrir à la danse vont-elles être employées à refaire ce qui a déjà été fait ? Ne va-t-on pas trouver une solution satisfaisante au problème posé par l'apport de matériaux inconnus jusqu'alors, et qu'il est pitoyable d'utiliser à des fins analogues aux constructions d'hier ?

La situation du ballet est, en apparence, très paradoxale : il est aujourd'hui l'un des principaux points de mire de chaque artiste de valeur ; les compagnies de ballets se multiplient, les écoles de danse refusent des élèves ; le public porte aux nues les vedettes de la danse ; poètes, musiciens, peintres et décorateurs des cinq parties du monde pensent au ballet et lui offrent le meilleur d'eux-mêmes. Et cependant une lourde inquiétude plane sur son avenir. On a l'impression qu'il piétine, hésite, se trompe, recommence et, finalement, offre au public sensiblement les mêmes spectacles que par le passé.

Un semblable paradoxe et qui serait bien fait pour entraîner un découragement général, n'est heureusement qu'apparent et tout à fait superficiel. Par suite de l'abondance même des sollicitations dont le ballet est l'objet, ce n'est pas sans difficulté qu'une ligne nouvelle se dégagera. Les différentes esthétiques représentées par les artistes se contredisent souvent. L'influence incontestable des rythmes négro-américains, influence qui, dans certains cas, peut être hautement intéressante, s'exerce malheureusement n'importe comment et donne d'abominables résultats. Les tentatives de fusion aussi étroite que possible entre les différents arts constitutifs d'un spectacle de ballet sont souvent maladroites et, plus souvent encore, on a le tort de ne les point oser. L'influence exagérée de différentes écoles bien définies (classique, allemande, américaine, etc.) engendre de déplorables erreurs. Enfin, les découvertes de la science capables d'être mises au service du théâtre (phosphorescence, lumière noire, etc.) sont utilisées à tort et à travers. L'un des derniers ballets monté à l'Opéra, *Les Santons*, est, hélas ! une brillante illustration de l'affreux usage que l'on peut faire de ces procédés

lumineux : la vitrine de jouets des Galeries Lafayette a réussi à tirer de la lumière noire un effet plus artistique que l'Opéra national. Ce théâtre n'a, à mon sens, aucune excuse valable pour commettre des fautes aussi lourdes que ce « passage en lumière noire », fait pour donner le frisson du spectacle d'avant-garde à un public « vieil abonné » (dont il ne reste que de rares spécimens) au milieu d'un ballet aussi conformiste que navrant.

L'ensemble de ces diverses maladresses, à peu près inévitables en une période aussi riche en tendances dans le domaine de la danse, explique facilement le malaise qui plane sur cet art.

Je dois dire que ce malaise n'est pas fait pour m'effrayer. Bien au contraire : il n'existerait pas si un vaste problème ne se posait aujourd'hui s'agissant du ballet. Et si ce problème n'apparaissait point, je ne donnerais pas cher de son avenir. Car tout art devant lequel ne se présentent pas de nouvelles difficultés à vaincre, d'incessants obstacles à surmonter, est appelé à sombrer dans un insipide conformisme qui, peu à peu mais à coup sûr, engendre l'indifférence et la désaffection. Aussi ne puis-je que me réjouir du grand point d'interrogation qui s'est maintenant dessiné devant l'avenir du ballet.

Bien entendu, c'est surtout à propos du ballet dit « classique » que ce point d'interrogation présente un intérêt. Ceci parce qu'il est le seul dont la pérennité soit indispensable. En effet, si nous envisageons les autres écoles, l'allemande par exemple, nous nous apercevons rapidement qu'elle a depuis longtemps déjà dit ce qu'elle avait à dire. Et sa disparition probablement proche ne pourra être considérée comme un malheur puisque, aussi bien, elle aura montré le fond de son sac. Il faut donc tenir les différentes écoles qui naissent et disparaissent ainsi pour ce qu'elles sont : à savoir la cristallisation, puis l'expression de tendances momentanées qui peuvent être des signes intéressants mais ne sauraient engendrer des constructions viables. S'il est, dans ces écoles, des inventions ou des trouvailles suffisamment essentielles pour mériter la postérité, il ne faut avoir aucune crainte de les voir vouées à l'oubli lorsque meurt l'école dont elles procèdent, car d'ores et déjà, le ballet classique les aura assimilées et s'en sera enrichi, exactement de la même manière qu'il s'approprie, au cours des siècles, certaines indications de la danse folklorique.

Il est bien évident qu'une école comme celle de M. Joss par exemple, peut, aujourd'hui, tranquillement disparaître, car elle ne vit plus que sur sa propre substance, se rééditant elle-même perpétuellement, ne pouvant

rien assimiler. Cela ne veut point dire qu'elle ait été inutile. Un ballet tel que la *Table Verte* fut, à l'époque, un événement. Mais tous ceux que Joss montre maintenant ne peuvent fatalement être que des succédanés de cette œuvre maîtresse par quoi il a exprimé tout ce qu'il avait à dire. Et l'enseignement apporté par la *Table Verte* se retrouvera aujourd'hui de façon infiniment plus intéressante, dans certains aspects dramatiques du ballet classique qui a su en faire son profit, que dans les danses nouvelles réglées d'après le style *Table Verte* par M. Joss lui-même, pâles reflets d'un modernisme étrangement archaïque.

Le ballet dit « classique » apparaît donc dans l'art de la danse comme le tronc autour duquel poussent un nombre indéterminé de branches, plus ou moins solides et saines, souvent capables de résister quelque temps au vent, mais dont aucune n'est indispensable à la croissance normale de l'arbre. Chacune doit, dans une certaine mesure, concourir à son développement, lui communiquer le meilleur de sa sève : lorsque cette transfusion est opérée, la branche peut disparaître sans que l'arbre en pâtisse le moins du monde.

Aussi l'avenir du ballet classique est-il seul à présenter un intérêt majeur. Et le nombre croissant des artistes qui sont attirés à lui est sans doute sa meilleure garantie de survie, puisque chaque idée nouvelle proposée au ballet pose un problème plus ou moins large, mais un problème tout de même, et qui peut le sauver de la seule maladie qui lui serait mortelle : le conformisme.

La danse, plus que n'importe quel art, doit aujourd'hui oser. La vie, seul mouvement perpétuel que l'on connaisse jusqu'à maintenant, n'admet pas la stagnation. Chaque jour des yeux neufs regardent des ballets qu'ils veulent neufs aussi.

De bonnes, — voire d'excellentes choses, sont présentées en ce moment sur les scènes de la danse et qui ne nous procurent cependant pas toute la joie que nous en attendions parce que nous avons le sentiment du déjà vu : « tel nouveau ballet de Fokine, de Massine, etc., ressemble étrangement, pensons-nous, à ce que ces mêmes chorégraphes nous montraient voici vingt ans ». Là réside le seul vrai danger. Mieux vaut, — mille fois mieux — des erreurs, des tâtonnements, vers la découverte d'une voie nouvelle que le stérile piétinement sur un chemin archiconnu.

Pour mon compte personnel, autant j'ai de plaisir à revoir *Giselle*, *La Belle au Bois dormant*, ou le *Lac des Cygnes*, autant j'assiste avec une

indifférence ennuyée à un ballet nouvellement conçu, construit et exécuté dans le même style que ces chefs-d'œuvre d'autrefois.

Au contraire, toute tentative de faire du vraiment neuf, quand bien même s'avérerait-elle malheureuse, éveille l'intérêt — voire la sympathie. J'ajoute qu'il est rare qu'un semblable essai ne serve exactement à rien. N'en avez-vous pas apprécié un seul instant, il vous aura au moins été utile à savoir qu'il faut désormais écarter ce qui lui ressemble.

Une erreur fondamentale, pétrie à la fois d'une tragique méconnaissance de la danse et du sens du terme *classique* habite, hélas ! ordinairement l'esprit des critiques. Cette erreur consiste précisément à croire que si un chorégraphe ne fait pas succéder « glissade — cabriole — assemblé — entrechat six — préparation — série de pirouettes », il n'a pas fait un ballet « classique ». Ces critiques crient alors au scandale, et que l'on veut tuer la danse académique. Car leur entendement est trop restreint pour imaginer qu'un ballet dont les pas, les figures, les attitudes et les groupes ne sont pas exactement à la ressemblance de ceux de l'époque dite « classique » (laquelle se situe d'ailleurs, pour la danse, en plein romantisme !) puisse cependant figurer dans la liste des ballets académiques. Se rendent-ils compte, ceux-là qui prétendent non seulement nous élever dans le culte des morts (que nous respectons beaucoup plus qu'eux puisque nous ne voulons admirer que leur œuvre propre et non de serviles imitations posthumes) mais encore nous astreindre à ne pas vivre par nous-mêmes, qu'ils tuent tout simplement l'art qu'ils croient défendre ?

Au nom de l'*académisme*, ne devrait-on pas alors, comme on prétend le faire pour le ballet, interdire l'entrée de l'Académie Française par exemple, à tous les écrivains qui ne se sont pas exactement conformés aux règles énoncées par Boileau, Corneille et Racine ?

Hindemith, Darius Milhaud ou Strawinsky doivent-ils être considérés comme des compositeurs de troisième zone parce que leur écriture musicale s'écarte par trop de celle de Beethoven ou de Mozart ?

Huxley devra-t-il être banni de l'histoire de la littérature pour le crime de n'avoir pas employé les mêmes termes que Shakespeare ?

La grossièreté de ces exemples est bien faite pour montrer l'absurdité de l'erreur dans laquelle certains désirent nous enfermer en matière de danse.

Je tiens pour évident que le plus grand événement du ballet *classique* depuis la disparition de Diaghilev a été la représentation d'*Icare*, car ce ballet a ouvert à la danse d'académie un horizon nouveau. Et les recherches incessantes d'un Serge Lifar sont manifestement plus utiles à la santé du

ballet classique, que toutes les « créations » qui se bornent à reproduire, accompagnées par une nouvelle partition, habillées d'étoffes d'autres couleurs et mettant en scène des lutins au lieu de gnomes ou des elfes au lieu de sylphides, une chorégraphie déjà mille fois ressassée.

D'aucuns veulent voir, dans les recherches du maître de ballet de l'Opéra National de Paris, la preuve combinée de son ignorance de la véritable danse académique et d'un orgueil qui n'accepte aucune loi. L'un de ceux-là n'a même pas craint d'écrire que Serge Lifar « s'était lui-même ajouté à son titre de premier danseur l'étonnant superlatif d'« étoile »... titre que le directeur de l'Opéra, M. Rouché, a lui-même tenu à décerner à Serge Lifar alors que jamais il n'avait été donné à un danseur.

Si j'évoque cette mesquine attaque d'un critique, c'est bien seulement pour indiquer que tous les moyens sont bons à ceux qui prétendent faire marcher l'art dans une ornière, tandis qu'ils mettent des œillères au public.

Grâce à Dieu, le ballet a, aujourd'hui, une vitalité trop intense pour qu'on l'empêche de poursuivre sa voie, de s'adjoindre, au fur et à mesure qu'il les rencontrera, les éléments frais et sains, capables, de rajeunir son sang.

Et ces éléments, nous l'avons vu, ne manquent pas aujourd'hui : nous sommes au seuil d'une époque où les artistes pensent, sentent et conçoivent leurs œuvres dans le goût du théâtre. Le ballet en sera le principal bénéficiaire.

Car jamais l'opinion des critiques les plus chagrins n'empêchera que cet art-ci, comme tous les autres, ait besoin de vivre une perpétuelle révolution.

Boulos RISTELHUEBER.

