



Ariane, ballet de M^{lle} de Meyenburg.

QUELQUES IDÉES SUR LE MODERNISME

LES maîtres de la période classique de chorégraphie, qui ont posé les bases et les fondements de la danse de ballet, sont morts depuis longtemps.

L'un d'eux, Marius Petipa, maître de ballet de la fin du XIX^e siècle, le plus éminent des artistes de la danse, a élevé le ballet classique au plus haut degré de la perfection et a mis, pour ainsi dire, un point définitif à son perfectionnement et à son évolution ultérieurs.

Une nouvelle époque a fait surgir un nouveau créateur. Jusqu'alors inconnu, un jeune danseur, Michel Fokine, ayant pris à cœur de réformer le ballet, sans renier les bases du classicisme, le mena, par les voies nouvelles de l'impressionnisme chorégraphique, qui correspondait, presque à la même époque, à l'impressionnisme dans la peinture. Ainsi fut fondée la nouvelle école, sur les bases successives de la tradition classique. De ses conceptions de mouvements plastiques et de couleurs chorégraphiques inédites, hasardeuses pour son temps, se constitua, à son tour, la tradition du ballet « fokinien », qui s'est maintenue près d'une vingtaine d'années.

En peinture, l'impressionnisme, au dessin vague ou dissimulé, aux jeux de couleurs, de lumières et d'ombres colorées, a fait bientôt surgir une protestation dérivée en cubisme. Dans leur lutte passionnée contre le jeu efféminé des couleurs, les novateurs cubistes ont apporté des principes de virilité et de sévérité, l'exactitude des lignes géométriques et une sobre gamme colorée. La lutte comporte toujours des excès, ce qui advint forcément aux cubistes et aux autres écoles, chapelles et sectes artistiques, de tendances encore plus avancées.

L'art chorégraphique eut une évolution semblable.

bataille, ses *Soirées de Paris* : une série de petits tableautins, de sketches et d'actes courts (il serait difficile de les qualifier de « ballets »), d'un caractère futuriste ou même dadaïste, dans lesquels la danse, à proprement parler, fut comme anéantie, en sa qualité d'élément indispensable et substantiel du ballet, transformé en un spectacle de gestes non coordonnés, de crampes, de tics et de mouvements antinaturels, tantôt en accord avec la musique, tantôt en opposition avec elle, et quelquefois sans accompagnement musical. Cette direction fut suivie par certains maîtres de ballet novateurs : Balanchine, Lifar et d'autres, qui se désintéressaient du ballet, en tant



Scène du Jugement dernier, pantomime de Margarete Wallmann.

Le célèbre danseur Nijinsky s'est révolté contre « l'impressionnisme efféminé » de Fokine, en cherchant à faire triompher un principe « sportif » des mouvements chorégraphiques, lequel se trouvait correspondre à la passion sportive de la jeunesse européenne de son temps. Ses « jeux » furent, en effet, construits sur les bases de ces mouvements, quelque peu modifiés dans le sens chorégraphique. Ils ont acquis dans *L'Après-midi d'un Faune* un caractère « cubiste » encore plus prononcé, avec des gestes cassés, des attitudes angulaires. *Le Sacre du Printemps*, imaginé sur une partition difficile et compliquée d'Igor Stravinsky, fut le chef-d'œuvre de Fokine. Les principes sacrés du cubisme y ont été réalisés intégralement.

Massine vint ensuite. Comme il arrive toujours dans les époques artistiques transitoires, les écoles surgissent et succombent dans des délais très courts, se remplaçant l'une l'autre. La brève période des principes sportifs fut remplacée par la période « massinienne » des mouvements cinématographiques. Le ballet *Les Femmes de bonne humeur* fut un échantillon bien caractéristique de cette esthétique.

Ce maître de ballet évolua vers la « gauche » et créa, dans le feu de la



La Concurrence, livret, décors et costumes de Derain, musique de G. Auric, chorégraphie de G. Balanchine.
(Photo Barba, Monte-Carlo)

qu'art chorégraphique, et cherchaient à transposer leur activité dans un autre domaine : féerie de music-hall, ou sketch pantomimé.

* * *

Il serait peut-être ingrat, et certainement inutile, de protester contre toutes ces tentatives, tantôt heureuses, et plus souvent malencontreuses. Tout dépend, en art, du talent et de la sincérité du réformateur. Un maître de ballet, en pleine possession — théorique et pratique — de la danse d'école, doué en même temps d'un talent individuel, n'est pas obligé de se cramponner à des canons immuables. On ne saurait l'empêcher de rechercher des formes nouvelles, d'étudier l'esprit de son époque, d'approfondir et rafraîchir les anciens éléments de son art et de marcher au pas avec son siècle, avec tous les autres arts, dans les voies inévitables de leur développement.

En créant de nouvelles écoles, des chapelles, des sectes même, chaque époque élabore, en fin de compte, son propre style, acquiert sa physionomie, que souvent ses contemporains ont peine à distinguer, faute de l'éloignement nécessaire. Les contemporains du Roi Soleil eussent été sans doute étonnés, si on leur avait dit qu'ils vivaient au milieu du style Louis XIV. Le style n'est compris par les gens qu'à distance, et avec une perspective assez éloignée, quand toute chose accidentelle, amassée par la polémique, introduite par la nécessité de la lutte, par la passion des fanatiques, par le déséquilibre des lutteurs, se détache, et qu'il ne reste en lui que les éléments éprouvés.

Ainsi se crée la succession des styles. Les éléments étrangers qui s'introduisent dans un vieux style ne forment de nouvelles couches qu'après avoir subi leur cristallisation, et ces nouvelles couches élaborent peu à peu les nouvelles formes, répondant au nouveau contenu. Dans cette lente succession consiste précisément le développement réel de l'art. Il ne peut exister un maître de ballet capable de créer hors des bases du classicisme et d'élaborer sans tradition ses nouvelles œuvres. A cette condition, il peut s'intéresser aux nouvelles idées et aux nouvelles formes, pour autant qu'elles répondent à ses inspirations ou à ses

données. Comment pourrait-il en être autrement dans le domaine de la chorégraphie et même dans tout autre domaine de l'art ? La danse classique n'est-elle pas la *syntaxe* de la chorégraphie, sa langue maternelle ? Et c'est en s'appropriant solidement la grammaire de la danse, tous les mystères et toutes les nuances de ce langage, que l'artiste peut être en état de créer librement, dans tous les genres de son art, comme un homme parlant couramment la langue qu'il connaît à fond peut créer des valeurs littéraires. Pareillement, les lois de la perspective restent immuables et aucun peintre, même novateur, ne saurait les ignorer.

D'autres principes immuables existent pour l'architecte et pour le musicien. Seul un génie exceptionnel pourrait

les violer et encore dans des proportions toujours fort limitées. Évidemment, entre la langue de Rabelais et la langue contemporaine, il existe un abîme rempli d'une lente, laborieuse et progressive évolution, ainsi qu'entre la musique d'un Rameau et celle d'un Debussy. Et le même abîme existe entre les danses cérémonieuses de la cour du ballet royal de Versailles et le tissu d'une partition extrêmement compliquée de *Shéhérazade* ou des *Danses poloviennes*.

* * *

Or cette évolution salutaire ne se fait pas d'un coup, spontanément, selon le caprice, le désir ou le snobisme de n'importe quel maître de ballet. Ce serait bien triste pour l'art, si l'artiste, qui prétend à la création des valeurs artistiques, s'enfermait dans les cadres étroits et serrés des traditions séculaires ou de la routine surannée et dédaignait l'esprit de son époque, qui a changé de fond en comble l'état de vie, les habitudes des gens et le rythme lui-même de l'existence contemporaine. Mais peut-être le snobisme artistique est-il encore plus dangereux. Je parle du snobisme qui renie aveuglément l'importance historique et artistique de la culture des temps anciens, et tout le travail des générations précédentes. J'ai toujours trouvé déplorable l'infiltration de cet esprit pernicieux du snobisme dans l'art pur. S'il n'a pas définitivement ruiné bien des talents, il les a sûrement défigurés ou même estropiés. Et, grâce à cette complaisance, à la mode, au modernisme, on nous a dotés, au lieu d'œuvres d'art, de productions ayant un caractère de publicité tapageuse.

La liberté absolue de l'art est une condition de sa vie. L'art n'est qu'une émanation des émotions de l'âme. Ne nous paraît-il pas évident que l'art du ballet, essentiellement aristocratique et abstrait par sa nature, devrait être, par cela même, étranger au snobisme du modernisme extrême ?

Chaque nouvelle école — quelquefois même une simple secte éphémère — laisse, après sa disparition, un petit lot de valeurs artistiques plus ou moins appréciables. Dans le « bric-à-brac » des bizarreries et des grimaces modernistes

se trouvent souvent quelques grains, quelques miettes de beauté qui peuvent être utilisés, avec profit, par l'école fondamentale, du classicisme. Une certaine quantité de ces graines, dûment débarrassées de la poussière du temps qui les couvre, sont volontairement assimilées par l'école fondamentale, et ces nouveaux éléments réalisent finalement une lente, mais véritable évolution de l'art, qu'on est habitué à dénommer « classique » et que quelques-uns sont enclins à traiter comme immobile et figé.

* * *

Il faut bien dire qu'un art immobile, stabilisé, n'existe point. L'art digne de ce nom se meut continuellement, tantôt diminuant, tantôt accélérant l'intensité de son mouvement, en raison des influences historiques, politiques et même économiques de l'époque dont il est l'émanation. Qu'est-ce au juste que ce modernisme, autour duquel on fait tant de tapage ? Ce n'est pas, à proprement parler, une école déterminée. Le « modernisme » signifie la « contemporanéité » : rien de plus, rien de moins. Le modernisme existait de tous temps. Camargo, pour son époque, était une « moderniste », puisqu'elle a raccourci ses jupes de quelques centimètres, ce qui a scandalisé les « anciens », mais ce qui a donné en même temps à la danse la possibilité de s'engager sur la voie de l'élévation, au lieu de la maintenir pour toujours au terre-à-terre. Taglioni fut également une « moderniste », puisqu'elle a créé le romantisme de la danse. Et ainsi de suite. Chaque époque eut sa période de modernisme, créateur des valeurs qui enrichissaient le capital du fonds artistique, et cédait le pas au modernisme suivant.

Par conséquent, le modernisme n'est qu'une étape nécessaire et inévitable du mouvement continu et permanent. Aussi bien, il serait essentiellement faux de transmuier notre modernisme contemporain en une école définie, stabilisée et ennemie du classicisme. L'art de la danse ne se trouve-t-il pas, à la fois, à la base du classicisme chorégraphique et à la base du modernisme ? Et quand cette dernière tendance tient compte de la grammaire de la danse, pour trouver de nouvelles expressions chorégraphiques, non seulement elle n'est pas hostile au classicisme, mais encore elle peut lui être très utile. Or, il y a modernisme et modernisme ! Modernisme rationnel et excès irrationnel du modernisme.

* * *

Combien existe-t-il de chercheurs d'inédit à tout prix, qui ne trouvent rien, ne possédant point cette indispensable connaissance de la chorégraphie, qui s'acquiert par des années de labeur obstiné ! Mais il est aussi des talents rares, qui trouvent cet inédit sans le chercher — l'inédit, c'est-à-dire l'important. C'est pour quoi,

dans la production du modernisme contemporain, il est de toute nécessité de faire un triage méticuleux et de distinguer les éléments importants et valeureux des fadaïses et absurdités passagères. Cette élimination n'est pas si facile que cela peut paraître, à première vue. Le public contemporain est enclin à reconnaître des manifestations d'un art nouveau dans les exagérations démesurées, où la danse, en tant que substance essentielle et nécessaire, fait absolument défaut. Il y a longtemps que Saint-Saëns a dit : « Il suffit vraiment de nous montrer des ballets sans la danse et des opéras sans les chants. » Le péché originel du modernisme chorégraphique, dans ses manifestations extrêmes, consiste justement dans la négligence ou même la pleine dénégation de l'élément fondamental de l'art chorégraphique, de la danse, avec sa technique séculaire, qui demande une étude approfondie et une pratique non moins longue et laborieuse. Le même raisonnement peut être appliqué à la musique « moderniste ». Eric Satie disait, par exemple, qu'il faut composer une musique que l'on n'éprouverait aucun besoin d'écouter : il serait suffisant d'inventer un petit motif simpliste et de le répéter infiniment, dans des espaces égaux de temps, sur le fond d'une harmonie primaire, exactement comme se répète à l'infini une petite fleur sur le fond décoloré des papiers peints. Mais qui donc se donne la peine de contempler les papiers peints aux murs de nos appartements ? Et cette « musique de papiers peints » serait destinée, selon Satie, aux enchantements des snobs du modernisme ! Dans cette même catégorie, il faudrait placer peut-être, dans le domaine de la peinture, ces portraits de femme possédant un œil sur le visage et un autre sur l'éventail, ainsi que les bustes sculptés, sans nez, ni yeux, n'ayant qu'une fente symbolisant la bouche....

Un autre péché du modernisme est la passion de modifier ou de transformer, sur un mode nouveau, des œuvres anciennes universellement connues. *Prométhée*, de Beethoven, transformé en style de mouvements contorsionnés, presque épileptiques, ou *Hamlet*, de Shakespeare, joué en smoking — n'est-ce point-là un persiflage conscient des valeurs artistiques, ou bien un témoignage inconscient



« Variations », chorégraphie de M^{me} Nijinska.

(Photo Manuel frères.)

d'impuissance ? Pourquoi les apôtres d'un tel modernisme sont-ils incapables d'imaginer leur propre sujet, la musique de leur propre cru, la danse de leur propre invention, et de créer ainsi une œuvre nouvelle, à tous les points de vue, dans le style qui leur est cher, si style il y a, et qui aurait la même valeur que l'ancien malheureux *Prométhée*, dénaturé par eux ?

L'œuvre magistrale de Jean Borlin — tant décriée à son début — *L'Homme et son Destin*, fut imaginée de toute pièce par le maître de ballet audacieux, téméraire, mais responsable de ses actes, ayant, par conséquent, les droits incontestables à l'existence. Le jazz band, avec ses rythmes syncopés et ses instruments tumultueux, qui déchirent douloureusement un tympan délicat, déjà fatigué et surmené par le bruit des rues, est quand même en son droit, lorsqu'il nous gratifie de la musique nègre ou similité ; mais il ne l'est plus, quand il se permet de transformer une mélodie de Wagner en un fox-trott. Dans ce dernier cas, il n'y a plus modernisme, mais un sadisme égal à l'acte blasphématoire d'un individu saisi par la malsaine fantaisie de coiffer, pour la moderniser, la tête de Mona Lisa d'un petit chapeau crânement posé de travers, à la mode du jour. C'est précisément contre de pareils excès que les gens épris d'art véritable devraient protester, avec une énergie d'artistes offensés dans leurs meilleurs sentiments de beauté. Tous ces excès, que le public contemporain est enclin de magnifier, comme étant le « dernier cri de l'art », ne sont, en réalité, que les grimaces affreuses, impardonnables, du modernisme, et qui le discréditent, sans excuse possible.

Les limites de la création artistique sont posées par la nature elle-même. Il n'y a pas d'issue, en dehors de ces limites, car l'être humain n'est en possession que de cinq sens. Il n'y a que cinq positions de la danse, desquelles dérivent toute la chorégraphie ; sept notes en musique et sept couleurs au spectre, voilà les frontières dans lesquelles il est permis à l'homme de créer et, dans ces limites-là, il peut inventer indéfiniment en créant des hautes valeurs artistiques. Le professeur Charles Richet affirme l'existence

d'un groupe de faits, qui nous donnent la possibilité de prétendre que la connaissance du monde réel nous est accessible par d'autres voies que par l'intermédiaire des cinq sens de notre organisme. Eh bien ! quand ce sixième sens, encore inconnu de nous, sera en possession des modernistes et leur donnera le moyen d'inventer une huitième note de la gamme, une huitième couleur du spectre, ou une sixième position de la danse, c'est alors seulement qu'on pourra dire qu'ils ont créé une chose véritablement inédite et tout à fait nouvelle. Jusqu'à ce jour problématique, sinon fantastique, la plus grande partie de la production « dernier bateau » n'est que « l'envers qui vaut l'endroit ».

Il existe pas mal d'artistes qui ont apporté leur obole à la trésorerie générale de l'art. Tels sont les noms célèbres de Duncan, Dalcroze, Loïe Fuller, Jean Borlin et quelques autres animateurs et novateurs. Mais il faut distinguer la monnaie saine de la fausse monnaie du snobisme ; et ceci n'est pas toujours facile, non seulement pour le public mal renseigné, mais encore pour les gens du métier, à cause de leur présence au centre même de cette production, qui ne leur permet pas de distinguer l'essentiel de l'accidentel.

Enfin, la troisième erreur du modernisme actuel est la hâte désordonnée, la course folle vers l'inédit, le saut, les yeux bandés, dans l'inconnu. On ne se donne pas la peine de réfléchir, à tête reposée, de travailler consciencieusement sur les éléments qui paraissent acquis, d'endiguer les différents courants qui submergent une fantaisie déchaînée. C'est pourquoi les soi-disant écoles modernistes se suivent... et se ressemblent comme des frères, sans profit pour l'art de la danse. Il est presque impossible de suivre leur succession et de discerner l'idée maîtresse qui les guide. Et c'est grand dommage, car un modernisme modéré, si l'on peut dire, un modernisme assagi, un modernisme réfléchi serait d'un grand secours à l'art classique, qui ne demande pas mieux que d'évoluer dans l'esprit de notre époque.

Valérien SVETLOFF.



Harald Kreutzberg et son groupe, dans *The Breughel Comedy*.