

TENDANCES ET ASPIRATIONS

DANS le ballet, — cet art si net, si bien établi sur ses propres lois, — il y a un élément qui pourrait être qualifié de « une fois pour toutes », et qui le rend réfractaire à toute tendance d'innovation. De fait, chaque fois qu'un vent nouveau a soufflé sur la danse, des voix indignées se sont élevées.

Isadora Duncan, lorsqu'elle jeta son chausson par-dessus les moulins, jetait aussi un germe de révolution dans le domaine de la danse.

Fokine, en joignant le pittoresque aux traditions classiques, apportait un compromis, qui semblait maintenir la chorégraphie sur un terrain singulièrement mouvant.

C'est que, par son essence même, la danse classique ne peut accepter des changements, sans déroger à elle-même. Ses éléments sont fixes, sa variété n'est que question de disposition et de rapports ; elle est comme un vocabulaire qui n'admet pas de néologismes. La « nouvelle parole » jure dans le texte classique. Mais les maîtres de ballet, se sont-ils jamais demandé s'il n'existait pas des moments où le classicisme lui-même pourrait jurer avec la situation ?



POSE AUTORISÉE
[conservatoire de danse moderne]

(Coll. A. I. D.).

J'eus, un jour, une confirmation très curieuse de ce propos. On montait *Tannhauser* sur la scène de l'Opéra Impérial de Pétersbourg. La mise en scène du ballet de la grotte de Vénus fut confiée ni plus ni moins qu'à Marius Petipa, le maître de ballet tout puissant, arbitre et législateur en matière de chorégraphie classique. Comme Directeur des Théâtres Impériaux à ce moment, j'allai voir une des dernières répétitions. Nous savons tous que l'introduction de ce ballet fut, de la part de Wagner, une concession aux goûts du public de Paris ; mais plus de trente années avaient passé, et l'on était en droit de supposer que les formules de ballet auraient trouvé, dans l'imagination du vieux maître, quelque tendance à s'adapter aux exigences de ce sujet.

Hélas ! Ce que je vis, fut déplorable. Aux sons de ce « tourbillon » magnifique, où s'enlaçaient les sifflements des flûtes de faunes avec les stridentes glissades des violons, c'était le règne désolant du tutu. C'étaient des poses, des groupes, des mièvreries plastiques, et c'étaient surtout — les pointes ! Au moment où les voix humaines suspendaient dans l'air le sublime accord de la septième avec la tierce, à ce moment-là, trois danseuses, représentant les trois Grâces, traversaient la scène sur les pointes !...

J'eus la naïveté de suggérer quelques changements. — « Oui, peut-être », fit le maître de ballet, et le metteur en scène russe déclara avec gravité : « Je vous comprends, je vous comprends bien... » J'ai demandé ceci : Au moment de l'accord suspendu, les danseuses s'arrêteront et feront semblant d'écouter. Combien fausse fut cette mimique, avec le creux de la main contre l'oreille, et cette autre main simulant un abandon sur le rebord du tutu, et cette jambe « libre » toujours tendue dans le ballet, et ce regard toujours distrait par la salle... Voilà des choses qui tuent l'art, parce qu'elles sont de la vie morte... Je compris que j'aurais mieux fait en ne suggérant rien.

Le personnel du ballet n'est pas fait pour subvenir à tous les besoins plastiques d'une mise en scène, et les théâtres lyriques devraient avoir un contingent de mimistes, espèce de « choristes plastiques » pour représenter l'action. Ce seraient des gens qui ne sauraient pas faire les pointes, mais qui sauraient marcher en mesure, qui agiraient avec leurs bras, selon les lois de la nature et sans le souci continu de la grâce, des gens qui sauraient exprimer le tragique de la vie selon la vie et non selon les règles du ballet. Car (ce n'est pas pour contester le charme de cet art exquis en soi) le ballet éloigne de la représentation de la vie réelle. La véritable mimique lui est inconnue. J'ai vu un danseur, de renommée universelle, qui devait, fatigué, se prosterner sur les marches d'un temple. Eh bien ! il a trouvé le moyen de « jouer » la fatigue et, dans la prostration, il a conservé ses membres tendus ; concevez-vous cela : — une fatigue... crispée ? Le jeu de la tension et de la détente, cette base primordiale de toute mimique, reste inconnu au ballet. Il faut croire que l'habitude de toujours se mirer dans la grande glace, qui fait le fond de tout studio de danse, est pour beaucoup dans ce souci constant qu'on prend de soi-même.

Pendant les années de révolution, je fus invité à donner des leçons de mimique aux élèves de l'ancienne école du ballet Impérial, là même où dix-huit ans auparavant j'avais été directeur... J'ai été frappé de l'obstination avec laquelle les élèves ne cessaient de fixer leur propre image dans le miroir du fond. Comment, après cela, s'attendre à les voir jamais s'absorber dans un rôle ?

A la fin, n'y tenant plus, j'indiquai : « Tournez le dos à la glace. »

Un jour, je montais une pantomime. Une des artistes du ballet représentait une figure allégorique. « Alors, — lui disais-je, — vous sortez et lentement vous vous dirigez



Caricature d'une scène de danse.

vers ces deux enfants ; vous arrêtez derrière eux et étendez vos bras comme pour les bénir. »

Elle partit, et, au départ de chaque pas, elle s'est mise à plier le genou. Cette démarche à plongeons me parut alors caractéristique de tout un système d'éducation.

Et puisque nous en parlons, disons en passant que rien n'est plus rare sur la scène que la *démarche lente*. Ce n'est pas l'opéra qui nous le donne, avec son habitude ridicule du petit pas supplémentaire de la jambe de derrière. Ce n'est pas non plus le ballet, avec sa tension chronique et son insouciance du rythme. Non, la vraie démarche lente, dénuée de tension, d'inquiétude, tombant sur les temps forts de la musique, seuls, les « rythmiciens » comme on les nomme, nous en donnent le spectacle.

Dans cette même pantomime, une grande artiste du ballet (un des plus grands noms dans l'art de la danse) devait s'approcher d'un groupe, pour demander qu'on voulût bien l'accueillir. Le personnage représentait le désespoir, la misère et l'humilité... La grande artiste s'approcha et, après s'être arrêtée, d'un mouvement de tête vertical de haut en bas, mesura les personnes auxquelles elle venait demander asile et protection.

— « Pardon, ce n'est pas ça, — dis-je, — ce n'est pas un mouvement vertical, mais un lent mouvement horizontal de la tête, et en même temps, les mains au bout des bras tombants retournent leurs paumes à l'extérieur, comme pour montrer le degré de misère auquel vous êtes réduite... »

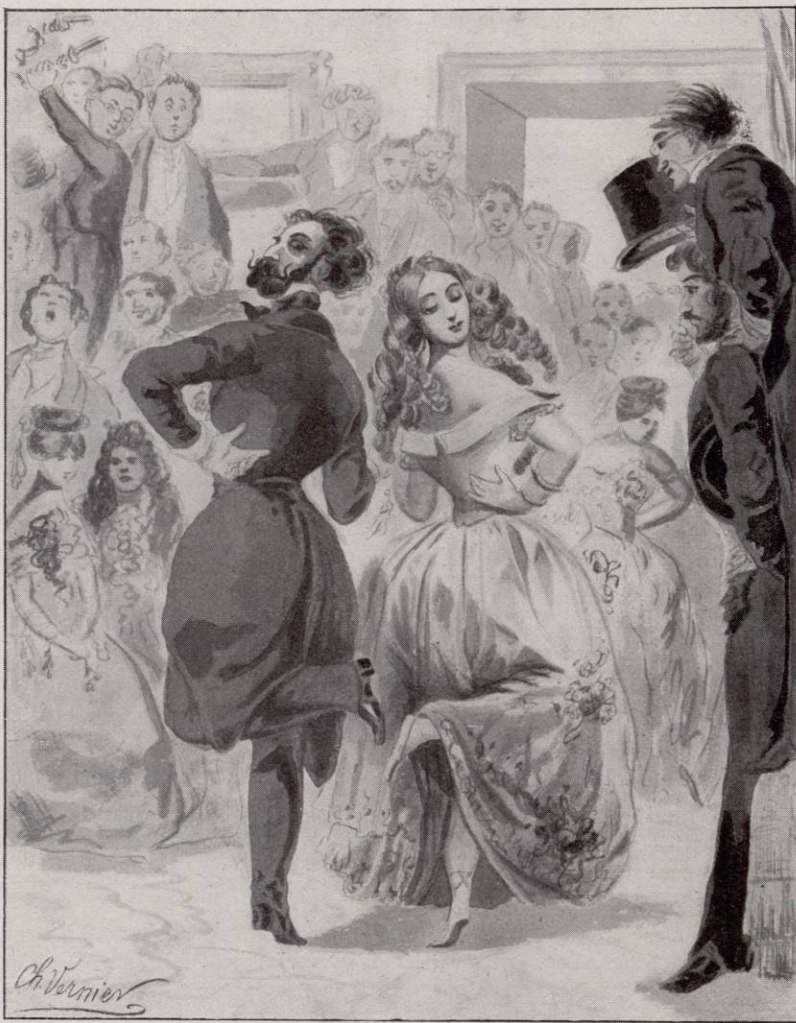
Tout cela, au point de vue mimique, ce sont des choses *élémentaires*, et pourtant elles sont inconnues.

Une autre observation ici serait peut-être à sa place : Les gens *ne savent plus saluer*. J'ai vu l'autre jour un opéra : même à la cour des Valois, on ne savait pas saluer. Les hommes entraient dans l'appartement de la reine sans se découvrir et, les jambes jointes, saluaient en pliant la taille. Ceux qui portaient la jambe en arrière, laissaient le torse se reposer pendant quelques instants sur la jambe arrière, mais se hâtaient de reporter immédiatement le poids du corps sur la jambe de devant, oubliant que le principe même du salut est le *transport* du poids d'une jambe à l'autre. Oh ! le beau salut avec la jambe qui recule, le corps qui s'incline, la main qui s'approche du corps, à mesure que celui-ci s'incline, puis s'éloigne à mesure que le corps se redresse, et la jambe « libre » de devant ramenée

vers la jambe « forte » de derrière au moment où la tête se relève !

La tradition du salut serait-elle perdue, même en France ? Et au ballet, — le menuet n'est plus menuet si l'on ne sait saluer... Et ceci *aussi*, c'est de la mimique : c'est la mimique de l'*hommage*. Mais la mimique n'a pas l'air de préoccuper le danseur. Son esprit est tourné ailleurs.

Il y a bien une autre chose qui ne préoccupe pas le danseur et qui, pourtant, devrait être la base même de son mouvement, c'est *la musique*.



La Polkamanie (Coll. A. I. D.).

J'entends les hauts cris : « Comment ? Nous ne dansons pas en mesure ? » Il ne s'agit pas de mesure : il s'agit de rythme, du caractère de la musique et de son dessin mélodique.

La danse, à de rares exceptions près, ne tient pas compte de la variété de mouvement que contient la musique. Le cliché saltatoire, toujours le même, vient se superposer à des musiques très différentes, et le danseur, emporté par l'enthousiasme « gymnastique », ne pense plus qu'à la *hauteur* de ses sauts et au *nombre* de ses pirouettes. Ces dernières viennent, pour la plupart, couronner une danse dont la musique ne contient aucun dessin justifiant un mouvement rotatif. Que de fois n'avons-nous pas vu le danseur qui, les pieds joints, commence son exercice de saltation devant le trou du souffleur, *sur le temps fort* de la mesure ; et ceci même dans les cas où il y a, dans la musique, une « anacrouse » préparatoire (ce que les Allemands appellent « Vortakt »).

Oui, on aime à s'élever sur le temps fort ; mais ce qui est compréhensible dans l'envolée, devient une contradiction dans un mouvement purement gymnastique. Et, d'ailleurs, le mot « cadence » ne provient-il pas du verbe latin « cadere » et ne veut-il pas dire « chute » ? Que de fois le dessin de la danse est en désaccord avec celui de la musique ! Le thème d'une valse (« Intermezzo » sur *La Belle au Bois dormant*, de Tchaïkovsky, monté par S. Lifar au Grand Opéra), consistait en quatre mesures dont le dessin se répétait. Ce dessin, nous pourrions le formuler ainsi : *a, a, b, b*. Que fait le maître de ballet ? Il fait un dessin chorégraphique pour *a*, un autre pour *b*, mais le dessin du *a* revient sur le deuxième *b*. Alors, l'oreille *entend a, a, b, b*, tandis que les yeux *voient a, a, b, a*. Et il est à noter que, de cette façon, le dernier *a* de la mesure, se confond avec le premier *a* de la mesure suivante. Des exemples semblables sont innombrables. Isadora Duncan,

qui pourtant avait le sens du rythme, n'était pas exempte de ce genre de fautes ; — dans une phrase musicale de quatre mesures, elle avançait sur trois mesures et reculait sur la quatrième, comme si elle commençait une nouvelle formule chorégraphique. Et ce danseur, d'assez bruyante renommée, qui, sur le thème connu de Schumann, *Les chasseurs* — si rythmique, si martelé ! — a trouvé juste de nous faire voir une fois de plus qu'il savait pirouetter un nombre incalculable de fois !... Enfin, pour terminer cette énumération de « lèse-musique », comment ne pas vouer un regret à cet abandon dans lequel se trouve, au ballet, le « ritardando », cet admirable élément constructif de la cadence finale et ce ravissant précurseur de la « reprise ». Que de trésors de *satisfaction* plastico-musicale dans une cadence finale rythmiquement conduite, et que de trésors *mimiques* dans un « ritardando » faisant pressentir le proche retour de la reprise !... Tout cela n'existe qu'à titre d'aspirations non réalisées, et je ne pense pas qu'il y ait grande exagération à dire qu'à de rares exceptions, dans un ballet, la musique est « piétinée ».

Devant ce tableau, il est naturel qu'une réaction se soit faite. Les « rythmicistes » (système Jacques Dalcroze, si

admirablement représenté au concours de 1932, au théâtre des Champs-Élysées par le groupe Hellerau-Laxenburg dirigé par M^{me} Chladek) ont proclamé et réalisé le principe de la primauté de la musique, en tant que mobile inspirateur de la danse déterminant son dessin, sa rapidité ou sa lenteur, ses accélérations ou ses retards.

Je veux, pour clore ce bref aperçu sur les tendances et les aspirations chorégraphiques, émettre le vœu que les dirigeants de l'art de la danse se rappellent plus souvent les exigences de la musique et les lois de la mimique. Les deux ont leurs droits dans le ballet, et ce n'est que par ces deux portes que pourra entrer l'esprit de rénovation du ballet, dans cet art qui ne saurait changer sans déroger. Seulement, pour enseigner la « musicalité », il faut être musicien ; pour enseigner la mimique, il faut en connaître les lois. Et il faut bien se dire que l'un et l'autre, — la musique, comme la mimique, — avant d'être du ressort du chorégraphe, sont une question d'éducation. C'est l'école qui doit préparer un matériel qui connaisse et sente la musique, qui connaisse et sache réaliser la mimique.

Prince Serge WOLKONSKY.

Exposition de la Danse (Peinture et Sculpture) de Poussin à Degas

Les Archives internationales de la Danse préparent, entre autres manifestations importantes, une exposition rétrospective des peintures et sculptures ayant trait à la danse. Cet ensemble d'œuvres d'art, couvrant une période allant de Poussin à Degas, sera exposé au public du 23 mai au 25 juin 1933, dans les salles spécialement affectées aux expositions, du nouveau bâtiment des Archives, 6, rue Vital, à Passy.

C'est la première fois que seront réunies, dans une manifestation d'art de cette envergure, des œuvres qui par leurs qualités picturales et sculpturales s'imposent à l'attention des amateurs les plus avertis. Le but de l'exposition est, en conséquence, d'éviter tous les ouvrages qui par leur caractère purement documentaire ou ethnographique pourraient prendre place avantageusement dans une exposition à tendance iconographique.

Ce que nous voulons, c'est faire ressortir les diverses interprétations du mouvement, telles qu'elles ont été fixées par les artistes, de la grâce à la force, de la danse imaginée à la danse réelle. Par la même occasion, on pourra voir nettement comment, au XVII^e siècle, par exemple, la danse faisait partie de la conception mythique ou mythologique de l'univers, et comment, à la fin du XIX^e siècle, la danse est devenue en quelque sorte un divertissement théâtral, et la danseuse, une étoile au milieu de la réalité. Tout ce qui bouge harmonieusement, tout ce qui a été créé suivant un rythme de chorégraphie, tout ce qui serpente et se noue avec passion ou avec élégance, trouvera place dans notre exposition d'où nous avons éliminé sans hésiter toute œuvre dont les qualités plastiques nous ont paru insuffisantes pour figurer dans une glorification de la Danse, telle que l'ont vue ou imaginée les vrais peintres et les vrais sculpteurs.

Danses macabres ou paysannes, menuets du XVIII^e siècle, pastorales de Pater ou de Lancret, polichinelles de Tiepolo ; paysans de Le Nain évoluant le verre en main devant le bœuf, dans la campagne romaine ; ronde des saisons du Poussin ; mascarades de Pietro Longhi ; scènes et ballets romantiques ; redoutes

d'Eugène Lami ; études de Carpeaux pour le monument de la Danse ; ballets de Monticelli inspirés par le « Faust » ; scènes plus intimes de Degas et de Toulouse-Lautrec où la danseuse paraît isolée au milieu des décors quand elle n'est pas appliquée, en train de répéter sa leçon à la barre, cette rétrospective sera pour le spectateur l'occasion de faire un beau voyage à travers les formes rythmées que les artistes de différentes époques ont imprimées au corps féminin.

Autant qu'il nous fut possible de la faire, nous avons tenu à présenter au public des œuvres inconnues ou peu connues, jalousement conservées par les collectionneurs et dont les esthéticiens et les spécialistes savaient seuls l'existence et les mérites exceptionnels.

On pourra voir notamment, à cette exposition, le portrait présumé de Lady Hamilton dansant au milieu d'une prairie anglaise, merveille de fraîcheur, qui communique aux yeux, sachant voir, la frénésie de la danse ; une danse paysanne d'une collection suisse, l'une des œuvres les plus poétiques et les plus imprégnées de rêve d'Antoine Watteau ; un grand tableau de Mathieu Le Nain, représentant une Danse du Vin dans la campagne, d'une pâte savoureuse, d'un coloris sobre et chaud.

Cette exposition que nous avons forcément limitée aux artistes anciens, sera le prélude de tout un programme de manifestations artistiques que les Archives Internationales de la Danse se proposent de réaliser. Elle sera suivie, en 1934, d'une exposition de la Danse et du Rythme, pour laquelle on réunira les principales œuvres des artistes vivants qui par leur rythme ou leur sujet s'apparentent à la danse.

Nous sommes certains que les lecteurs de cette revue ne manqueront de constater les résultats certains de notre effort pour servir d'une façon absolument désintéressée l'art de la Danse dans ses manifestations plastiques.

P. C.