

Le Siècle d'or (1931) — II<sup>e</sup> acte.

## LA DANSE EN U. R. S. S.

LA Russie post-révolutionnaire produisit plusieurs courants théâtraux d'une grande originalité et d'une valeur artistique incontestable. Il n'y a qu'à se remettre en mémoire les noms des régisseurs les plus connus d'Europe, comme M. Meyerhold, Tairov ou Wachtangov (l'œuvre de ce dernier, malgré une mort prématurée, apportant la preuve d'un génie hors ligne), pour pouvoir se figurer facilement la diversité et la richesse de la vie théâtrale de l'U. R. S. S. Malheureusement, nous ne conservons pas la même renommée dans le domaine chorégraphique. Ici, les traditions anciennes se font encore sentir considérablement. Produit d'une culture spécifique du faste de la cour au XIX<sup>e</sup> siècle, le Ballet Russe classique, ce qui, d'ailleurs, n'est que naturel, ne correspond pas aux principaux problèmes artistiques du temps actuel. Le problème de l'application de l'art chorégraphique ancien dans le but de créer un spectacle nouveau par son sujet, comme par sa forme, n'a pu jusqu'ici trouver une solution heureuse. Le Ballet Russe continue à attendre son Noverre. Cependant, malgré ce retard artistique (ceci au point de vue des exigences vitales du jour) les spectacles des troupes chorégraphiques, à Moscou comme à Leningrad, ont généralement un succès considérable. Environ dix à douze représentations de ballet par mois sont données au Grand Opéra de Moscou et à peu près le même nombre à celui de Leningrad.

Le succès des spectacles chorégraphiques a pour cause le degré vraiment exceptionnel d'habileté technique déployée par les artistes de ces théâtres. Il y a longtemps que Moscou, par exemple, n'a eu d'aussi brillantes forces chorégraphiques que celles d'à présent. Nous ne citerons

que les principaux noms. Les traditions plutôt anciennes sont représentées par les danseuses suivantes : M<sup>mes</sup> E. Heltzer, M. Reisen et W. Krieger. Cette dernière surtout (qui, aujourd'hui, est à la tête d'une école chorégraphique lui appartenant) s'est signalée par une virtuosité technique vraiment surprenante, qu'elle unit grâce à son talent à une danse aux lignes âpres et heurtées, pleine de tempérament. Les danses de M. A. Messerer, elles aussi, sont empreintes d'une virtuosité presque insurpassable. Mais son art est un art rationnel et froid, d'un effet plutôt frappant que touchant. Les jeunes artistes de l'U. R. S. S. continuent à travailler dans la même voie, et on trouve parmi eux des noms déjà notoires. Citons, par exemple, un couple de jeunes danseurs qui a quitté les planches de Leningrad pour celles de Moscou, M<sup>lle</sup> M. Sémenova et M. A. Ermolaiev. Leur génie créateur est marqué d'une fougue, d'un élan irrésistibles, aussi bien que d'une virtuosité touchant à l'acrobatie. La netteté graphique du dessin, développée par l'école de Leningrad aux dépens du jeu artistique, trouve ici une expression extraordinaire. Notons cependant que cette impétuosité des jeunes artistes sortis en 1925 de l'École Chorégraphique les empêche de figer leurs mouvements dans une régularité académique.

Cette maîtrise, si jeune et si entraînante, contribue beaucoup à la popularité généralement grande de l'art chorégraphique, bien que le répertoire se compose, pour la plupart du temps, de spectacles connus de longue date, comme : le Casse-Noisettes et le Lac des Cygnes, récemment renouvelés, Don Quichotte, La Bayadère, Le Corsaire, La Esmeralda, etc...

Il va sans dire, qu'avec le renouvellement des mises en



Le lac des « Cygnes » (1933) — II<sup>e</sup> acte.

scène anciennes, une suite de tentatives fut faite dans le dessein de trouver un style nouveau pour les spectacles chorégraphiques. Plusieurs ont réussi.

Je me permettrai de m'arrêter ici sur une caractéristique un peu plus détaillée de plusieurs mises en scène parmi les plus importantes qui eurent lieu en U. R. S. S. durant ces quinze dernières années. A cette intention, il me faudra ébaucher un aperçu historique des plus concis.

Le Ballet Russe classique a eu pour base un compromis entre la danse proprement dite et la pantomime. Un homme de génie, Marius Petipa, surtout dans la seconde partie de sa vie artistique, avait rompu ce compromis en faisant revenir en première ligne, l'élément de danse pure pour ainsi dire, le « dansant » du Ballet. Le faste féérique du spectacle se substitue à une justification dramatique de telle ou telle danse. Par là est créé le genre de spectacles-divertissements, consistant en danses de solistes (la virtuosité de celles-ci pouvant être comparée au bel canto). Puis ce fut Fokine, d'un talent hors ligne, qui, lui, travaillait dans la direction opposée, à développer une justification dramatique de la Danse. Dans ce but, il faisait souvent usage — et ce fut fréquemment sous l'influence marquée d'Isa-

dora Duncan — de la danse libre ou plastique. Mais ce qui constitue surtout la valeur immense de l'œuvre de Fokine, c'est qu'il est extrêmement doué pour la musique. Son intérêt s'est porté non sur la virtuosité style bel canto, mais sur l'interprétation musicale d'une conception chorégraphique. Il est vrai que dans cette voie on était guetté par la tentation de créer des scènes belles en soi, mais statiques, et depuis des régisseurs appartenant à l'école moscovite, n'ont que trop souvent succombé à cette tentation ; citons Mordkine, Gorski, etc.

Pendant les premières années qui suivirent la Révolution, eurent lieu des tentatives d'une révision complète et radicale de tout l'arsenal artistique du Ballet. Résultat : souvent ces révisions furent trop radicales et, finalement, on n'arriva qu'à faire un

usage assez incomplet de l'art vraiment grand du vieux ballet classique.

Cet étouffement du « classicisme » se produisait à l'aide d'un élément d'excentricité et d'acrobatie introduit dans l'arsenal ordinaire des moyens d'expression du ballet. Or, dans les créations des « réformateurs » les plus acharnés, comme le régisseur moscovite Forreger (qui jusqu'à 1925 avait son école chorégraphique), les mouvements du corps humain, rendus mécaniques jusqu'à perdre le semblant même de la danse, aboutissaient à une pantomime théâtrale. Pendant un certain temps les créations de divers « studios » de mouvements plastiques » qui se multiplièrent



Le Siècle d'or (1931) — Finale du III<sup>e</sup> acte.

en 1921 lors de l'arrivée d'Isadora Duncan en U. R. S. S., ont aussi joui d'une popularité immense. Il est généralement connu qu'avec la participation vraiment personnelle de cette artiste une grande école de danse, comptant 1.000 élèves, fut fondée non loin de Moscou ; à sa tête, fut placée sa meilleure élève, Irma Duncan. Mais cette entreprise, organisée sur une échelle aussi large, fut loin d'avoir un avenir brillant : au bout d'une année le nombre des élèves se trouva réduit à 40 et après deux ans Irma Duncan elle-même renonça à sa tâche. Malgré l'exemple peu encourageant de cette école, le nombre d'écoles-studios d'art plastique allait croissant, surtout à Moscou. Les principales furent celles de M<sup>mes</sup> W. Maya, I. Tchernetski, Alexeieva. Néanmoins depuis 1925 un refroidissement évident est manifesté pour ce genre d'écoles qui à présent

principal consiste en une absence de rôles féminins sois-disant dansants, bien développés. Au contraire, les danses d'hommes se signalent par une virtuosité hors-ligne, surtout une danse stylisée de l'artiste M. Messerer reproduisant les lignes de l'ancien dessin graphique chinois et entièrement basée sur des bonds détachés d'une difficulté extrême.

Pendant les dernières années, Moscou n'a produit, en fait de mises en scène, rien qu'on puisse citer comme étant remarquable. La tentative faite par un jeune artiste, régisseur fort doué, M. Moisséyev, pour donner un spectacle ayant pour base des danses sportives, échoua net. *Le Joueur de Football*, ballet (musique d'Oranski, en 1930), une fois de plus ne sut pas profiter de l'héritage classique du passé. Une autre mise en scène, *Les Comédiens*, (d'après



Le Coquelicot Rouge (1928) — 1<sup>er</sup> acte.

ont perdu tout intérêt. Cet engouement passager pour « l'art plastique libre » se fit jour même dans les tentatives faites en vue de ressusciter, sous des apparences réformées, les traditions de l'ancien ballet. Telles ont été les créations du régisseur-danseur Mordkine et surtout celles du régisseur moscovite K. Goléizovski. Les danses arrangées par ce dernier sont totalement exemptes de dynamisme. Il y paraît un certain art plastique « sculptural », mais pour le reste l'ensemble est surchargé de langueur et d'un raffinement touchant à la préciosité. L'œuvre de K. Goléizovski pendant un temps considérable entrava le développement du ballet moscovite.

L'an 1927 fut marqué par une nouvelle mise en scène présentant un intérêt considérable. C'était le ballet « Krasny Mak » : *Le Coquelicot Rouge*, musique de Glière, mise en scène de Tikhomirov et Riabtzev, qui ne tarda pas à acquérir une popularité immense. Les auteurs de cette représentation approchèrent avec beaucoup de prudence le problème de la création d'un nouveau spectacle chorégraphique : ils n'ont réformé que peu de chose, ayant simplement « rafraîchi » les traditions anciennes. Or, ce ballet présente plusieurs défauts considérables dont le

la pièce de Lopez de Vega, *Fuenteovejuna*, musique de Glière) échoua surtout par suite du manque de musique intéressante. Un meilleur succès couronna une autre première du Grand Opéra de Moscou : le ballet *Salammbô*, (d'après Flaubert, musique d'Arends, régisseur Moisséyev). Ici, l'attention était principalement concentrée sur « le mouvement des masses », c'est-à-dire, sur les danses de la multitude, etc. Sans tomber dans une exagération d'ethnographie, le régisseur réussit à former un spectacle brillant, remarquable par la vivacité de ses couleurs. De cette façon les spectacles donnèrent à la danse de caractère une importance première. Et, en effet, le progrès fécond de cette dernière, appuyé par plusieurs mises en scène importantes des théâtres dramatiques (rappelons la *Forêt* et le *Réviseur* de W. Meyerhald) et les danses prodigieuses des mendiants dans la pièce *Gadibuk* représentée au théâtre hébreu « Gabima », se déroula victorieusement.

La Danse regagnait son ancienne force émotive perdue depuis longtemps. La Danse retrouva un sens concret. Le dernier mot de ce style nouveau dans l'art chorégraphique de l'U. R. S. S. appartient à Léninegrad.

Nous pensons au ballet *Les Flammes de Paris*, (musique



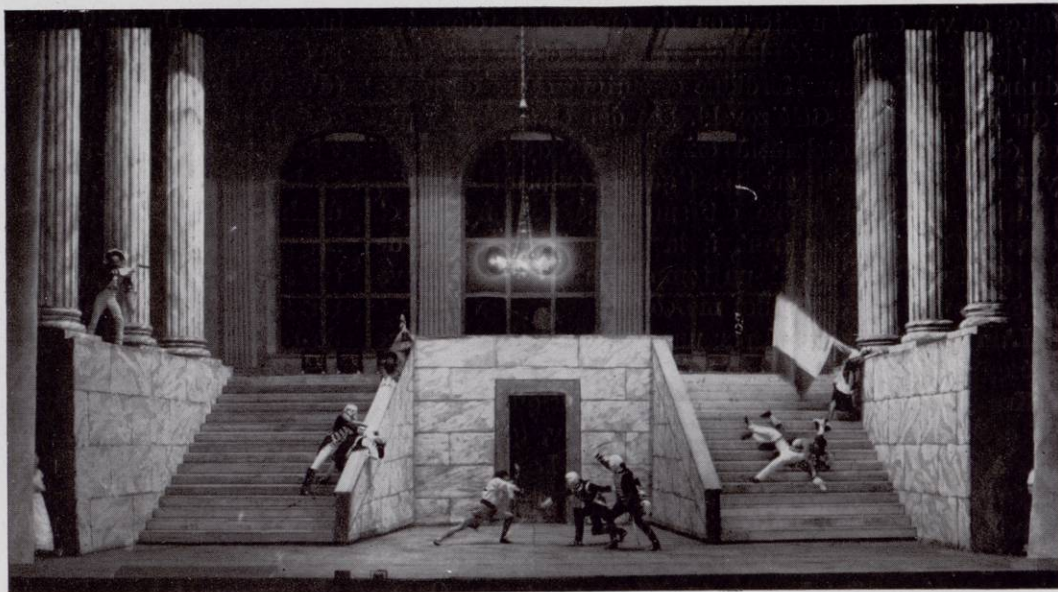
Les Flammes de Paris (1932).

de B. Assafiev, mise en scène de W. Wainonen, et de S. Radlov), représenté en 1932 à Léninegrad et récemment donné à Moscou sous la direction des mêmes régisseurs. Mais, avant de s'arrêter même brièvement à cette mise en scène intéressante, il est nécessaire de dire au moins deux mots du développement général du Ballet de Léninegrad.

Là aussi, depuis 1928, une série de tentatives eut lieu tendant à ressusciter les vieilles traditions chorégraphiques. Ces tentatives évoquent le nom du danseur-régisseur F. Lopoukhov, dont le mérite fut de renoncer hardiment à tout élément de convention, propre à l'ancienne pantomime. En même temps Lopoukhov, suivant l'excellente tradition de Fokine, et ayant pris pour point de départ la musique même de la partition, essaya de monter des scènes chorégraphiques dramatisées (par exemple, sa *Symphonie Dansante*, 1923, d'après la musique de la quatrième Symphonie de Beethoven et *Une Nuit à la Lyssia Gora*, poème symphonique de Moussorgski, 1924). Mais, Lopoukhov, ne possédant pas l'intuition musicale de son prédécesseur, n'arriva souvent qu'à broder sur la musique des dessins d'un rationalisme

pur, dépourvus de tout élément émotif. Et cependant, comme chez les régisseurs de Moscou, son point fort a résidé dans la danse de caractère. (*La Vierge de Glace*, par exemple, dont la musique forme un recueil de morceaux de E. Grieg, arrangés par B. Assafiev, 1927). Pendant les dernières années Lopoukhov ne produisit aucune œuvre remarquable, se bornant à l'emploi continu de trucs acrobatiques : *Le Boulon*, ballet, (musique de D. Chostakovitch), 1931, en est une bonne preuve. Et c'est pour cela même que la dernière mise en scène qui eut lieu au Ballet de Léninegrad est digne de toute attention.

Le sujet du ballet *Les Flammes de Paris* est tiré de] la



Les Flammes de Paris (1932).

Grande Révolution Française se basant tout particulièrement sur la marche du bataillon marseillais et la prise des Tuileries le 10 août 1792. Le pathos de l'action héroïque couronnant une pantomime intense fait naître une danse essentiellement nouvelle. Les régisseurs ont réussi à résoudre non seulement le problème de la création de la danse des masses, éclatante de vivacité et de couleurs, mais aussi celui des danses de solo présentant au complet toutes les richesses du Ballet classique. Grand est, dans ce cas, le mérite du compositeur, M. B. Assafiev, un musicologue assez connu en Europe sous son nom de plume, Igor Glébov. Les trompettes des marches funèbres, au son desquelles la Révolution Française enterrait ses héros, aussi bien que les chants et les danses pleines de fougue des sans-culottes, ont trouvé dans l'interprétation créatrice de B. Assafiev une expression prodigieuse par sa force et son éclat. En même temps la musique de l'absolutisme féodal, elle aussi, est montrée avec un tact historique parfait, c'est ainsi que la musique du palais des Tuileries est appelée à faire contraste avec les chants et les danses des places publiques de Paris.

Prenant pour point de départ la dynamique musicale de la partition, les régisseurs de ce ballet ont tenté, suivant leur propre déclaration, de « rendre à la danse son intensité émotive, sa concentration dramatique, aussi bien qu'un contenu riche en idées ». Le succès de ce spectacle démontre que, sous plusieurs rapports, ils ont fort heureusement rempli leur tâche et, par là même, le premier pas vers la création du Ballet Nouveau en U. R. S. S. peut être considéré comme fait.

MICHEL DROUSKINE (Léningrad).

---

*Nos lecteurs trouveront ci-inclus le fac-simile d'une lettre du célèbre danseur Auguste Vestris, dit Vestr'Allard, fils de Mademoiselle Allard et du fameux Gaétan Vestris, surnommé le « Diou de la Danse ».*

*Après avoir débuté à l'âge de douze ans, Vestris Allard fit une carrière extrêmement brillante, coupée de scandales. Il mourut dans la misère le 3 décembre 1842, à l'âge de 82 ans.*

---

## Une Histoire Universelle de la Danse

---

Une « Histoire Universelle de la Danse <sup>1</sup>! » — un titre qui promet beaucoup, peut-être trop, puisqu'il suppose d'embrasser tout, ce qui n'est point aisé pour l'effort d'un seul homme, si érudit soit-il. L'ouvrage de M. Curt Sachs tient la promesse de son titre, du moins suffisamment pour être lu avec profit par tous ceux qui s'intéressent à l'art de la danse et à son histoire. L'auteur, qui est professeur à l'École d'État des Hautes Études Musicales à Berlin et qui est en plus un historien renommé d'art, possède, en conséquence, les connaissances nécessaires et l'érudition indispensable pour entreprendre un si gros travail. Seulement dans cet honorable et consciencieux ouvrage il y a une sorte d'incompatibilité entre le titre et le contenu : ce n'est pas une histoire de l'art de la danse, proprement dite mais plutôt une étude approfondie des mouvements, des formes, de la matière, des types et des styles de la danse chez les différents peuples et à différentes époques de sa longue vie. La lecture en est instructive pour les personnes s'intéressant à ces éléments de l'art chorégraphique, malgré quelques lacunes admises par l'auteur : ainsi, c'est en vain qu'on chercherait dans ce gros volume une mention sur la danse russe qui n'est pourtant pas à dédaigner dans un ouvrage consacré au folklore chorégraphique des nations du monde entier. Il est également quelque peu surprenant que M. Curt Sachs n'a dédié au <sup>xx</sup>e siècle que deux pages de son œuvre de plus de 300 pages ( « Das 20. Jahrhundert », p. 298-300) ; pourtant les Vingtième siècle abondent en richesses chorégraphiques, en nouvelles formes de danse, en nouvelles conceptions de la danse de théâtre, en créations de nouvelles formules des ballets, etc.

Ces genres d'ouvrages demandent non seulement une érudition profonde sur la matière traitée, mais encore un triage savant et minutieux de la littérature du sujet. Or, celle-ci représente un océan à la surface duquel il n'est pas facile de voguer, n'étant pas un navigateur expérimenté, habitué à la fatigue des longues courses. M. Curt Sachs en est un sans aucun doute possible ; les quelques omissions (par exemple l'absence complète des sources littéraires russes) dans la très complète liste d'ouvrages lus ou consultés sont pardonnables dans une entreprise de cette envergure. L'ouvrage est enrichi de trente-deux planches et de beaucoup de notations musicales. La partie consacrée à la musique accompagnant la danse est peut-être la plus intéressante de toutes les autres parties du livre puisque l'auteur, possédant à fond son sujet par profession, se retrouve dans son élément habituel.

En attendant un ouvrage écrit plus « historiquement » sur la danse à travers le monde et les siècles, il faut saluer l'histoire de M. Curt Sachs qui, en dehors de quelques réserves, notées ci-dessus, est un ouvrage d'une utilité incontestable et qui devrait trouver une place d'honneur sur les rayons de chaque bibliothèque sérieuse consacrée à la Danse.

Valérien SVETLOFF.

1. Curt Sachs. *Eine Weltgeschichte des Tanzes*. Mit 32 Tafeln. D.etriche Reimer-Ernst Vohsen. Berlin 1933.