

PROBLÈMES DE L'HEURE PRÉSENTE

Dans notre fascicule du mois de janvier 1934, nos lecteurs ont lu une interview de M. Michel Fokine intitulée « Non quoique, mais parce que ». Les termes « afin que » et « parce que », opposés l'un à l'autre, forment également le thème fondamental de l'article suivant. Sur la demande de l'auteur, nous informons nos lecteurs que M. Lewitan nous a remis son manuscrit en septembre 1933, donc à une époque où l'interview avec M. Fokine n'avait pas encore eu lieu.

N. D. L. R.

IL est presque banal de parler encore de l'amour de la vitesse qui caractérise notre époque, de la disparition de la contemplation, et de constater que nos émotions et sensations s'effacent toujours plus vite. Néanmoins cette constatation reste indispensable pour bien comprendre les problèmes de notre temps. Les actualités de la vie quotidienne donnaient aux générations qui nous ont précédé des impressions qui agissaient longtemps sur leur âme. Le naufrage du « Titanic », par exemple, produisit un bouleversement qui préoccupa longtemps notre âme, qui l'opprima, mais l'inspira en même temps. Depuis la guerre, tout cela a changé. Les événements les plus impressionnants de notre époque ne figurent aux manchettes de nos quotidiens que pendant quelques heures ou quelques jours ; ce qui est sensationnel aujourd'hui est déjà oublié demain, les impressions de ce matin s'effacent déjà. Les facultés réceptives de l'âme humaine n'ont pas pu suivre le rythme accéléré des événements, produit par l'application de la mécanique dans tous les domaines de la vie matérielle. On est devenu plus superficiel, plus froid, et l'on se soustrait plus difficilement à l'action des mouvements psychiques. Et si nous analysons des êtres humains qui ne subissent pas seulement les émotions avec la même passivité que les autres, mais que la nature a doté d'un génie créateur et du don de l'action, en un mot chez les artistes créateurs (pour ne pas sortir de notre domaine), nous remarquons souvent un désir intense de comprendre pleinement notre époque et ses événements, et un effort pour y accorder leur esprit.

Mais, en raison de la cadence rapide des événements, l'assimilation subit nécessairement un retard, et ce désir reste fatalement inassouvi. On voudrait suivre de très près les événements extérieurs du monde, on aimerait, par ce contact, dégager et refléter les valeurs profondes de notre temps, pour tout dire, on souhaiterait d'être consciemment « moderne ». Jamais encore, dans l'histoire de l'esprit humain, on n'avait fait un tel abus du mot

« moderne ». Pour son siècle, Noverre était moderne. La Taglioni, Mozart, Beethoven et Johann Strauss l'étaient également, chacun dans son domaine, de même que le plus audacieux de tous les novateurs : Léonard de Vinci. Ils étaient tous modernes, mais on n'éprouvait pas le besoin, il est vrai, de le souligner. Ce fait jette une lumière plutôt fâcheuse sur nos contemporains : derrière l'emploi abusif du mot « moderne » ne se cacherait-il pas une pauvreté créatrice ou, peut-être, le jeu d'un esprit superficiel d'où le fond est absent ?

Essayons, en faisant abstraction de tous les « ismes » et de toutes les idées philosophiques, politiques et sociales qui nous séparent, de contempler et de dégager les lois profondes et communes de l'art (et de la danse en particulier). Cet effort, me semble-t-il, sera profitable. Considérons d'abord trois cas :

1^o Le *Ballet Ancien*, c'est-à-dire le vrai ballet « ancien » tel qu'il était pratiqué pendant l'époque de décadence précédant la réforme apportée par Fokine et Diaghileff. Les formes, les pas et les gestes étaient soumis à un canon très strict ; il y avait des règles très précises et plus ou moins stéréotypées pour composer des ballets, pour l'emploi des solistes et des groupes, etc. Aucune liberté n'était permise, de prime abord, on devait se soumettre à des prescriptions esthétiques déterminées. Derrière la personnalité du chorégraphe on entendait une voix invisible : « Prends garde ! N'introduis surtout pas dans ton œuvre des mouvements et des pas qui ne soient pas beaux ou qui soient contraires à l'harmonie formelle de notre canon classique ! Crée et danse, afin que notre recette chorégraphique soit satisfaite ! »

2^o La *Danse expressionniste*, c'est-à-dire l'expression saltatoire de la personnalité, propre à la période d'après-guerre, et son individualisme outrancier. Les vieilles règles et les prescriptions formelles n'existent plus, aucune limite ne bride plus l'imagination du danseur. Il peut se mouvoir librement dans l'espace, tous les mouvements, tous les degrés d'intensité lui sont permis. Après les légendes et les contes qui fournissaient souvent le sujet des vieux ballets, toutes les visions et toutes les émotions psychiques du moi s'offrent au danseur. Et cela, parce qu'il est un homme libre, aux réactions individualistes, vivant à une époque particulière. Derrière la personnalité du chorégraphe, on entend une voix invisible : « Prends garde ! N'introduis surtout pas dans ton œuvre des pas et des mouvements qui soient soumis à une loi autre que celle

de la libre manifestation de ta personnalité ! Que tout ce que tu dances représente tes réactions individuelles par rapport à l'époque, au milieu, ou aux émotions de ton moi ! Crée et danse, *afin que* notre recette chorégraphique soit satisfaite ! »

3^o La *Danse collectiviste*, c'est-à-dire l'expression saltatoire basée sur une idéologie de communauté sociale. Nous la trouvons, dans une variante conforme à l'exaltation du peuple, dans l'Allemagne national-socialiste, dans une autre variante issue de la lutte des classes, en U. R. S. S. On peut aussi l'imaginer au service de n'importe quelle doctrine sociale ou économique, voire même du National Recovery Act de Roosevelt. Tout est soumis à l'idéologie du moment. Les moyens d'expression importent peu, pourvu qu'ils servent une tendance voulue, soumise préalablement à une sublimation artistique. (Nous reconnaissons volontiers que les chefs compétents de l'Allemagne national-socialiste désirent que l'art se crée librement et en dehors de toute influence doctrinale ; mais eux aussi restent souvent impuissant en face des doctrinaires). Le « quoi » est plus important que le « comment », bien que le « comment » ne doive jamais contredire l'idée fondamentale. Derrière la personnalité du chorégraphe, on entend une voix invisible : « Prends garde ! Qu'on ne trouve point de pas et de gestes qui soient contraires à la doctrine en vigueur ! Que tout ce que tu dances, soit allemand (prolétarien, fasciste, favorable au N. R. A., etc.) ! Crée et danse, *afin que* notre recette chorégraphique soit satisfaite ! »

Les trois cas que nous venons de considérer, ont ceci de commun que leur point de départ est donné par la voix invisible. Son impératif est toujours fonction d'un but à atteindre, d'une doctrine. « *Danse afin que* », voilà sa caractéristique. La recette de chaque époque, avec son fond esthétique, éthique, politique ou religieux, change, mais l'obligation de se soumettre à la « recette en vigueur », demeure. Danse et agis toujours de telle façon que les critiques, les savants et les historiens de l'avenir te comprennent surtout par rapport à la place que tu as voulu occuper dans ton temps.

Cette attitude qui vise toujours un but à atteindre, cet *afin que* dominant tout, est un signe de notre temps, né de l'utilitarisme de notre vie, et, d'une façon plus générale, de l'emprise de la technique industrielle sur le monde. Mais cette attitude est contraire à l'essence de l'art. Elle est la cause de la crise profonde et douloureuse qui paralyse notre vie artistique ; c'est par elle que notre époque est devenue étrangère, voire même hostile aux choses de l'art. La psychologie moderne a déjà tant approfondi l'explication et l'interprétation de nos actions, qu'elle n'opère plus seulement avec les termes raison, sentiment, volonté, mais avec la multitude des appétits qui sont à la base de notre vie psychique et sont la condition même de notre unité psycho-physique. Aussi l'impulsion saltatoire est-elle considérée comme une tendance semblable à toutes les autres, telles la faim ou l'instinct sexuel, ou encore comme celles, moins violentes dans leur manifestation, qui tendent vers la morale, la justice, l'esthétique, etc. Leur nature est en même temps active et passive : celui en qui l'impulsion se manifeste, « subit »

quelque chose et « agit » en même temps. Chaque danseur connaît ce dualisme de l'impulsion saltatoire pour l'avoir vécu. Il est « possédé » par quelque chose qu'il subit, et simultanément il est poussé vers l'action ; il « doit » danser — il est sous l'emprise d'un état d'âme à la fois passif et actif qui domine sa personnalité psycho-physique. Si maintenant cette impulsion (ou toute autre) se réalise, il n'y a qu'une seule réponse à la question : pourquoi danse-t-on ? (pourquoi aime-t-on, mange-t-on, cherche-t-on la justice, etc. ?) — « *Parce que* », *parce que* la tendance en question est efficace. *Parce qu'on* a faim, *parce qu'on* est poussé par des sentiments érotiques, moraux, esthétiques, etc., on agit conformément à ces tendances. Ce n'est pas *afin que* quelque chose soit fait, en vue d'un but à atteindre, mais *parce qu'une* force fait agir, qui est cause.

L'être humain ne peut agir que selon les lois propres à son espèce, et l'espèce est fonction de la personnalité, du temps, de l'espace, du milieu. Il est contraire à la nature des choses et absolument contraire à la psychologie et à l'art de vouloir soumettre l'action (dans notre cas la création artistique) à un programme visant une fin utile. Dans la médecine, dans la technique industrielle et dans tous les domaines pratiques, ce raisonnement est à sa place. Là, il faut agir *afin que* l'homme guérisse, *afin que* la machine construite fonctionne, etc. Mais l'art porte toujours son but en lui-même n'étant point une affaire « pratique » ; ainsi un art qui veut servir une tendance n'est pas un art. Les réalisations de l'art dépendent de leur cause première et obéissent en définitive au « *parce que* » et non à l'« *afin que* ».

Il ne faut pas craindre de passer dans une autre catégorie, dans un autre « isme » que celui pour lequel on a été fait. Le soi-disant danger de ne pas rester allemand, personnel, moderne, etc., n'existe pas en réalité. Les critiques, les savants et les historiens de la danse sauront dire avec toute la clarté voulue que telle œuvre d'art porte la marque de telle époque, de tel pays et de tel peuple. La conception du ballet « russe » ne s'est pas formée parce que le ballet classique est devenu russe, mais elle est née du fait que des Russes ont adopté l'école classique. Le même ballet classique existe avec ses caractéristiques allemande, française, italienne, suédoise, et depuis quelques années on peut également parler d'un ballet anglais. Autrefois, les artistes se proposaient, ainsi que le faisaient les grands génies du passé, de créer sans idées préconçues, et pour l'éternité. L'étiquette particulière a été imposée plus tard, résultat d'une critique rétrospective et analytique. L'accent germanique dans l'œuvre d'une Mary Wigman ne dépend pas de l'utilisation des rythmes et des gestes d'essence germaniques ; de même que la « Table Verte » de Kurt Jooss porte la marque incontestable d'un germanisme chorégraphique, sans que l'artiste ait cherché à faire une œuvre spécifiquement allemande. Des critiques allemands, récemment convertis aux idées national-socialistes, tel que, par exemple, Fritz Boehme, peuvent proclamer que le ballet classique est anti-allemand par son essence et exiger qu'il soit remplacé par la gymnastique allemande ; ils peuvent, ainsi que le fait le D^r Bodé, président de la section « Culture physique

et Danse » dans le « Kampfbund fuer deutsche Kultur », poser en principe que l'essentiel de la danse réside dans la faculté « de produire une étincelle qui jaillisse d'allemand à allemand » : ces exigences auront une vie brève et resteront toujours étrangères à l'art. Les artistes font de l'art parce que « l'habitus » de l'art leur est inné. En tant qu'artistes, ils sont épris de l'éternel, de l'absolu, des valeurs stables. L'imperfection de la nature humaine est seule responsable si les œuvres restent imparfaites et soumises aux inégalités du talent. Mais au fond de chaque œuvre d'art, de chaque danse, même la plus mauvaise, réside une idée qui tend vers l'éternité.

J. LEWITAN.

La IV^e Exposition des Archives internationales de la Danse

« LA DANSE DANS LA CÉRAMIQUE »

(10 mars-22 avril 1934)

Il ne pouvait être question d'entreprendre ici une rétrospective remontant aux origines millénaires de la décoration. La sélection a été limitée du XVI^e siècle à nos jours aux pays occidentaux.

L'exposition, qui se compose de 150 pièces environ, groupe biscuits, porcelaines, faïences et grès d'Europe choisis parmi quelques pièces très rares des XVI^e et XVII^e siècles (prêtées par le Musée Céramique de Sèvres), des pièces choisies parmi les plus caractéristiques de l'époque Louis XV (dont certaines appartiennent également au Musée de Sèvres), quelques objets représentatifs de l'époque Louis XVI, de la Restauration et de l'Empire, et une importante section moderne.

Parmi les pièces du XVIII^e siècle, ont été rassemblés entre autres curieux Sèvres, le fameux groupe Le Pas de Cinq de Falconet, et les deux statuettes de Le Riche : Le Danseur français et La Danseuse française.

On remarque, particulièrement, une très belle tabatière à motif de danse (collection Sambon) et quelques figurines en porcelaine de Saxe représentant des sujets de la Comédie italienne (collection de M. et de M^{me} Popoff).

Le XIX^e siècle met spécialement en valeur un petit groupe de porcelaine décorée représentant un peintre faisant le portrait de Fanny Elssler.

L'année 1900 est signalée par un monumental surtout de table de Léonard.

Dans l'époque moderne, la plus importante, on voit des statuettes de Sèvres, dont une Loïe Fuller par Théodore Rivière, une série de figurines consacrées aux Ballets Russes, par Charpentier-Mio, une Anna Pavlova par Soudbinine.

Au nombre des pièces en provenance de la Manufacture Royale de Copenhague : un clown dansant avec deux ours.

La manufacture de Nymphenburg nous présente des sujets de la Comédie italienne, ainsi que des figurines comme La Camargo et Le Menuet, en porcelaine décorée.

Les pièces de la Manufacture Rosenthal (à Selben, Bavière) précisent quelques souvenirs et portraits ; l'une est consacrée à la Pavlova dans la Mort du Cygne, une autre aux danseurs Lo Hesse et Steevitz, une troisième à Joséphine Baker, etc.

L'époque moderne comprend en outre une section d'isolés. On y remarque notamment des vases et des coupes de Jean Mayodon, quelques assiettes d'Alexandra Exter, des statuettes, danseurs et danseuses indochinois de Gensoli, un faune dansant par Leyritz, des petites figurines par Ryback représentant des danses juives, un Jean Borlin par J. Martel.

A cet ensemble, ont été jointes — décorant l'entrée de la salle — deux grandes dinanderies à motif de danse, de Claudius Linossier.

Enfin, on a orné les murs de six cartons provenant de la Bibliothèque de la Manufacture Nationale de Sèvres, et de projets modernes de cartons ayant trait à la danse, signés de noms d'artistes contemporains, comme Bilinsky, Paul Colin, O.-A. Grimont, Gaston Priou, François Quelvée, Simon Lissim, Mané-Katz, Touchagues, etc.

Une médaille en biscuit, œuvre de Marcel Dammann, a été éditée à l'occasion de cette exposition par la Manufacture de Sèvres pour commémorer la fondation des A. I. D.

Les Conférences des A. I. D.

Les trois séries de conférences organisées par les A. I. D., avec le concours de spécialistes, ont obtenu un succès mérité auprès du public de chorégraphes, d'érudits et d'amateurs.

Au cours de la première série, Histoire de la Danse (du XVI^e siècle à nos jours), M. Prunières a traité du Ballet avant Lulli, et, plus tard, des Danseuses Romantiques ; M^{me} J. Sazonova, de la Danse au XVII^e siècle. M. Haraszti, de l'Université de Budapest, parla des réformes de Noverre, et, pour conclure, M. Fernand Divoire définit les tendances chorégraphiques de l'époque actuelle.

La seconde série, La Musique et la Danse, permit à M. Lionel Landry de donner des aperçus originaux sur les rapports des deux arts, et le compositeur Alexandre Tansman étudia l'œuvre des musiciens modernes.

La troisième série, La Technique de la Danse, fit entendre M^{me} Lund Bergman, spécialiste de la gymnastique Mensendieck ; le Prince S. Wolkonosky, qui prit pour sujet le titre de son ouvrage capital, L'Homme expressif, et enfin, MM. Staats, Le Flem, et Quinault, parlèrent de la Technique de la Danse en France. Leur succès fut grand.

M^{lle} Nizan, de la Comédie Française, M^{me} Verneuil et M^{lle} Ecrohart, entre autres, voulurent bien prêter leur concours à certaines des conférences.

Nous reviendrons d'ailleurs prochainement sur ces conférences ; un compte rendu détaillé sera publié dans notre Revue.

□