

L'Influence multiforme des Ballets Russes⁽¹⁾

(Suite)

En ce qui concerne non plus le rang assigné à la danse, mais son caractère et son style, Diaghilew n'était pas moins hérétique et révolutionnaire; réformateur en peinture, il le voulait être et croyait qu'il le fallait être aussi en chorégraphie. Mais le cas était bien différent. Là encore il réagissait contre un passé récent, c'est-à-dire contre le ballet qui enchantait alors les abonnés des théâtres impériaux : c'était tout uniment la belle danse d'école, la danse « classique », née, puis développée en France, mais qui s'étiolait dans sa patrie, tandis qu'elle s'épanouissait magnifiquement, fleur des neiges, fleur virginale, dans



le pays glacé où l'avait transplantée une lignée de chorégraphes français (dont le plus illustre fut Marius Petipa). Les novateurs, et non pas seulement en Russie, lui reprochaient son caractère artificiel, comme si tout art n'était pas artifice, c'est-à-dire évasion peut-être, mais surtout interprétation, redressement, purification de la nature selon les exigences de l'esprit. Ces reproches et quelques autres lui étaient adressés vers le même temps par Isadora Duncan, qui au surplus

(1) Voir le N^o de décembre consacré aux *Ballets Russes*.

y mêlait des vues différentes et toute une métaphysique imprécise, sinon même une religion de la danse, chose parfaitement étrangère à Diaghilew (1). Cette puritaine d'outre-Atlantique, entichée d'un faux hellénisme, au surplus artiste géniale, voulait substituer à la rude et féconde discipline de l'école, non pas un spectacle éblouissant de couleurs, comme allait le faire Diaghilew, mais, dans un cadre austère et nu, un art de liberté (hélas ! la liberté en art, c'est ordinairement un synonyme pour dire l'absence de règle et de technique), une recherche de l'expression sentimentale à quoi la musique servait de prétexte (peindre aux yeux une musique à l'aide de la danse, terrible « confusionnisme »...) et une sorte d'improvisation personnelle (fût-elle préméditée minutieusement) fort opposée à la rigueur d'un art sainement constitué : de là, pour notre malheur, devait sortir, agressive et envahissante, l'anarchie et la médiocrité de la danse « rythmique » (ne l'accablons pas, son éclat fit grand bruit ; aujourd'hui agonisante, elle n'a pu résister à la contre-attaque souriante de la danse d'école, solidement armée, armée d'une technique). Il n'y a pas grand'chose de commun entre Isadora et Diaghilew, sinon un certain désir de « libération » (mais c'est presque une clause de style et c'est le mot qui revient dans toutes les révolutions artistiques et littéraires, fussent-elles de caractères absolument différents). Dans un livre récent sur *la Danse grecque antique*, l'excellent helléniste Louis Séchan affirme que l'Américaine en extase a exercé une influence du premier ordre sur ce qui devait être les Ballets Russes et qu'elle a en quelque façon déclenché le mouvement. Malgré les témoignages allégués, je ne le crois pas (on admettra d'ailleurs que, dansant à Saint-Petersbourg, elle ait fait réfléchir un Fokine). Son grave jansénisme est trop éloigné des spectacles russes et le Diaghilew de la première période, luxueux ordonnateur des fêtes et somptueux coloriste, nous épargne cette nudité ascétique et hors de saison (2). Les deux conceptions, quelques détails exclus (comme le recours à l'hellé-

(1) Quant au grief d'être un art « figé », on sait maintenant ce qu'il en faut croire. Comme tout art, la danse classique peut, certes, être victime de la routine. La faute en incombe à de médiocres et négligents serviteurs, et nous savons qu'elle a traversé en France une époque de fâcheux sommeil. Mais en soi c'est un art vivant, doué de mille virtualités. Tout son magnifique développement le prouve, qui a repris son cours et continué sous nos yeux. Mais superbement, Isadora la boutait « hors du domaine de l'art » « comme un genre faux et absurde ». C'est un autre genre que, depuis, la Muse éternelle a bouté dehors...

(2) En dépit du « dynamisme » qu'elle prône et qu'elle recherche, il est notable qu'elle s'inspire surtout (avec les dessins de vases antiques) de la sculpture, et de la sculpture monochrome, pour plus d'austérité : l'art le plus hétéronome à la danse.

nisme), sont fort distinctes et répondent à des états d'esprit assez différents. Il faut avouer surtout que Diaghilew est hérétique beaucoup plus agréablement. Mais il croit, et Fokine développe ces vues avec passion, que le ballet, au lieu d'être proprement de la danse, doit être une action mimée — un drame et une comédie à la muette — ou, ce qui l'intéresse plus encore, une frise vivante et un tableau transposé. Idée qui, en soi, n'est pas nouvelle, tentation éternelle de grands chorégraphes ambitieux à contre-temps et qui follement croient s'enrichir en sortant de leur domaine (le plus fallacieux péril qui menace, à chaque instant, les arts) ; idée qui fut celle de l'illustre Noverre et qu'il prêcha comme un apôtre ; mais, si ses écrits, à la fin du XVIII^e siècle, ont répandu, avec mille vues précieuses et saines, une blâmable théorie, sa pratique en corrigeait les excès, car c'était un danseur de race, — et la danse classique n'en a guère souffert, qui devait s'épanouir si glorieusement avec les merveilles du ballet romantique et, en même temps, développer sa technique de façon surprenante, sans quêter un secours vain à l'extérieur et en restant dans sa propre ligne...

Il en va un peu de la sorte pour Diaghilew et Fokine, en ceci du moins que la danse d'école a finalement triomphé, grâce à eux, qui ne le voulaient pas, et que la pratique aussi, ou, plus exactement, la vie puissante et irrésistible de la danse véritable, fusant malgré les contraintes, apparaissait de temps en temps, lumineuse, sur les planches et faisait rayonner un peu de son immortelle séduction. D'ailleurs tous les ballets de la première période ne ressemblent pas à *Schéhérazaïde*. Le chef-d'œuvre des Ballets Russe est sans doute *Pétrouchka*, chef-d'œuvre du musicien, chef-d'œuvre de Benois, chef-d'œuvre de Fokine, admirablement fondus en un seul. *Pétrouchka* ressortit à la mimique rythmée (rythmée de quelle façon merveilleuse...) plutôt qu'à la danse pure, encore qu'on y danse, mais c'est un authentique ballet, fils original d'une assez longue tradition. D'autres ballets montrent un état intermédiaire, et il y a de la danse dans *l'Oiseau de feu*, œuvre surtout décorative ; il y en a de fort belle dans *le Spectre de la Rose* et dans *le Carnaval*. Mais, joyeuse surprise, on nous offrait aussi quelques spectacles tout classiques et avant tout ces admirables et imma-

qui est non pas un art plastique (erreur maintes fois commise, erreur de ce balletomane trop visuel, Théophile Gautier), mais un art du mouvement. Noter aussi comment Isadora, fort naturellement, a tenté le crayon des artistes et voyez les éloges qu'ils ont fait d'elle et qui n'ont rien à voir avec la danse. S'il faut, à tort, se référer à un autre art, mieux vaut la peinture, à tout prendre, plus mouvante et moins triste.

térielles *Sylphides* (œuvre de Fokine le révolutionnaire, que la déesse avait ressaisi, comme Noverre) : triomphe de la danse d'école, dans sa forme la plus stricte, exécutée en jupes de gaze, traditionnellement, sans respect humain..., danse à l'état pur, où ne se mêle aucune « action », où il ne se passe rien que de la danse, « poème » dont s'enchantent un bon amateur, toujours un peu gêné devant ces ballets, fussent-ils les plus classiques du monde, où la nécessité de conter une histoire introduit quelque pantomime qui, comme un trop long récitatif, interrompt le plaisir de la mélodie. Mais c'est un heureux accident et il est clair que Diaghilew n'a guère de tendresse pour cet art en vérité tout idéal et délivré du monde pesant où nous sommes attachés.

Pourtant, je l'ai dit, elle transparaissait fort souvent, plus ou moins visible, dans ses spectacles, non seulement par les figures qu'avait prévues le chorégraphe, mais par le fait même des danseurs et des danseuses, techniciens recrutés dans les théâtres impériaux ou élevés à leur écoles nourris de la grande tradition et qui la laissaient deviner même quand il ne la pouvaient employer de façon orthodoxe. Jusqu'à sa mort, au moment où il les plie délibérément à une « danse » fort opposée, Diaghilew ne veut que des artistes rompus à la discipline classique, car il sait bien qu'on ne forme pas autrement un bon danseur. Après la guerre et pendant toute la seconde période, quand le recrutement russe devient difficile, à qui demande-t-il de faire travailler ses pensionnaires ? A l'un de ses collaborateurs — silencieux — de la première heure, au maître Enrico Cecchetti, vieux professeur, justement fameux dans le monde chorégraphique, représentant chevronné de la danse d'école. Ce qui ne l'empêche pas dans ses ballets de massacrer de plus en plus, consciemment, avec méthode, cette danse qu'il juge nécessaire comme préparation ou comme exercice perpétuel d'assouplissement. (Cette contradiction s'est vue et se voit ailleurs, à l'exemple de Diaghilew).

Or, s'en servant à la façon d'un despote, et ne cherchant point du tout à lui rendre service, il n'en a pas moins servi très efficacement la danse classique et il a indirectement, mais sûrement contribué à la glorieuse renaissance dont nous commençons de jouir. C'est ce que Levinson — à qui en ces matières il faut toujours revenir — a fort bien mis en lumière. L'exemple des grands danseurs russes, tels un Nijinsky, une Kharsavina, une Tréfilova, une Pavlova (celle-ci, fleur parfaite de la danse classique, n'a d'ailleurs paru que fort peu de temps chez Diaghilew et s'est consacrée, isolément, à un art plus orthodoxe), sans parler de leurs successeurs,

l'exemple des bons artistes, moins illustres, qui les accompagnaient, ce qu'ils gardaient, on l'a dit, de la véritable tradition, en des œuvres qui n'étaient point traditionnelles, nous ont apporté une leçon profitable et nous ont induit en de fécondes réflexions ; ils ont piqué les nôtres d'émulation et réveillé la Terpsichore française ; le goût du ballet répandu dans le public a favorisé cette belle reprise et ce nouveau rétablissement. Les quelques dévoués serviteurs de la Muse — et d'abord l'admirable Carlotta Zambelli, cette reine de la danse pure — qui dans un temps difficile avaient gardé courageusement le flambeau, en ont aussitôt profité. D'ailleurs le coup d'état d'Isadora Duncan et l'effervescence qu'elle avait déchaînée, l'attention qu'elle ramenait vers les choses de la danse, puis les excès de la « rythmique » ont agi puissamment, par une sorte de choc en retour, et, contre le gré des réformateurs, hâté eux-mêmes la rénovation classique.

J'ajoute que les Ballets Russes nous ont — service qui n'est pas médiocre et qui n'est pas moins traditionnel — guéris de l'erreur du travesti. Les triomphes mêmes des virtuoses à l'époque romantique — ces danseuses géniales, une Taglioni surtout, puis une Essler, une Grisi — avaient peu à peu réduit la part de l'homme dans le ballet jusqu'à en faire un simple auxiliaire de la danseuse (il n'est pas douteux, au surplus, que, d'une façon générale, cette extrême virtuosité, prise au sens d'une hégémonie de la soliste refoulant son entourage, avait contribué au déclin de la danse classique, comme le chanteur virtuose a nui à l'opéra). On en était venu au point que les rôles masculins de quelque importance étaient confiés à des danseuses travesties et on sait bien que l'erreur n'est pas abolie partout... car la guérison n'est pas complète : dansant comme soliste en un ballet à l'Opéra, un excellent artiste était sifflé pour cette audace contraire aux usages... Ainsi la danse théâtrale se voyait privée d'un élément d'équilibre indispensable ; elle était désaxée ; toute son économie, harmonieux accord des qualités différentes et complémentaires du danseur et de la danseuse, se trouvait faussée. Les grands danseurs de Russie — avec la décision et la brusquerie des guerriers bondissants du *Prince Igor* — nous ont rappelé la bonne tradition, qui restait vivante à Saint-Petersbourg.

On sait qu'aujourd'hui l'Opéra, où Zambelli ne se contente pas de régner sur un corps de ballet féminin qui ne le cède à aucun autre, mais où, parallèlement, se forme une belle troupe de jeunes danseurs, a repris, à cet égard encore, la saine direction.

Qu'il ait aimé ou non la danse classique, un honnête balletomane ne peut pas ne pas avoir beaucoup de reconnaissance à Diaghilew pour ses involontaires bienfaits.

II

La première période se clôt — ou à peu près — à la veille de la guerre, avec *le Sacre du Printemps*. L'admirable partition est sans doute impossible à danser véritablement. La chorégraphie de Nijinsky n'en est pas moins fort saisissante (celle de Massine, qui lui a succédé, ne montre pas la même originalité, ni la même grandeur) et cette sorte de « gymnastique rythmique », comme on l'a nommée, annonce déjà, pour les spectacles de Diaghilew, une ère nouvelle. De même le décor très simple et assez nu de Rœrich (au surplus évocation heureuse de la steppe primitive) et les sobres costumes aux tons sévères, si éloignés de l'ancienne débauche pittoresque. Pendant le demi-sommeil amené par la guerre, la création fameuse de *Parade* marque une date dans l'évolution des Ballets Russes et l'œuvre de Jean Cocteau préfigure nettement quelques-uns des thèmes qu'avec prédilection va développer la seconde période. L'adoption de Jean Cocteau, la musique — toute simple — de Satie, l'entrée en scène de Picasso comme décorateur, un nouveau maître de ballet, Léonide Massine, succédant au malheureux Nijinsky (lequel, remplaçant lui-même Fokine, avait déjà commencé de bousculer un peu plus Terpsichore), voilà qui suffit à indiquer la direction. Une sobriété volontaire imposée à tous les éléments du spectacle, l'attention donnée à la vie moderne et quotidienne au détriment des légendes féeriques, le goût naissant et l'imitation du cirque, du music-hall et de leur acrobatie, voire, bientôt, de la simple gymnastique, goût qui déformera et blessera de plus en plus la danse véritable, par tous ces caractères, *Parade*, ballet réaliste (mais faut-il encore parler de ballet...), donnait son congé à l'ancien ballet, vieux de quelques années, à cette fête somptueuse que j'ai dite, à ce *spectacle* de luxe, conception elle-même hétérodoxe en sa séduction, mais beaucoup moins que la nouvelle. On sacrifiait encore quelque peu à l'ancienne mode, en la renouvelant, avec les *Contes russes* (goût slave) et avec les charmantes *Femmes de bonne humeur* de Léon Bakst (1) (invitation à Venise et à l'Italie, qui ne sera pas la dernière ;

(1) Il faut noter que Bakst, cet admirable homme de théâtre, a pu faire l'éloge de *Parade* (laquelle nous semble si peu « Bakst ») ; le premier, il a deviné le génie

Massine lui devra ses succès du meilleur aloi : voyez *Pulcinella* et même *la Boutique fantasque*, qui ne laisse pas d'être italienne). Mais enfin c'est, un adieu, et ce qui subsistera de « fête » après la coupure n'aura plus le même visage. C'est aussi une évasion hors de la musique russe et du goût russe, qui, sans régner exclusivement, dominaient jusqu'alors, et c'est le début de cette « internationalisation » des Ballets, comme on l'a nommée, qui s'affirmera bientôt plus clairement.

Cet adieu est un acte de volonté, très délibéré. D'abord quelques années d'une « manière » suffisaient amplement à lasser cet esprit infiniment ondoyant et mobile qu'était Diaghilew. Surtout, très fin, sensible au moindre souffle de l'air, il avait compris que sa brève révolution avait porté ses fruits, qu'elle tombait dans le domaine commun (puisque la mode la répandait partout et à tous les étages), qu'elle allait se vulgariser, qu'il se figerait dans un certain académisme et, conjoncture la plus redoutable pour lui, qu'il allait n'être plus de son temps ou du moins de l'avant-garde (1).



D'ailleurs cette seconde période, la plus longue (même si on la date de 1919 et non de 1917, année de *Parade*), celle aussi où les œuvres sont les plus nombreuses, est la plus malaisée à définir. La première, malgré la diversité des aspects, gardait une assez forte unité ; surtout les sommets en étaient fort visibles. Dans la seconde, s'il y en a une, qu'on arriverait à découvrir..., s'il y a des tendances qui s'affirment plus nettement et qui vont en se prérisant, elles ne sont plus aussi éclatantes, elles sont noyées sous d'autres aspects, sous une floraison à première vue désordonnée, fort diverse en tous cas. Comment ramener à une seule catégorie des spectacles aussi différents que *Pulcinella*, *Chout*, *les Fâcheux* ou *les Biches*, *Noces*, *le Tricorne*, *le Pas d'acier*, *Barabau*, *la Chatte* et *Apollon* (je cite

de Picasso, non comme peintre, ce que tout le monde savait, mais comme décorateur de théâtre (ce que *le Tricorne*, en 1919, et *Pulcinella*, en 1920, allaient prouver surabondamment).

(1) On a remarqué aussi que la guerre et le bolchevisme avaient « coupé » Diaghilew de la Russie et surtout de cette « réserve » admirable où il puisait (quitte à les sacrifier au spectacle) ses artistes de la danse. Il est vrai qu'après la guerre, il fait souvent appel à la Pologne (où il trouve alors quelques-uns de ses meilleurs et plus fameux artistes) et à l'Angleterre (qui lui a fourni quelques bonnes recrues), mais les Anglais sont affublés de pseudonymes russes). Au surplus, l'élément russe, quoique moins abondant, n'a cessé de donner jusqu'à la fin.

absolument au hasard). Il faudrait distinguer périodes et sous-périodes, encore que la même année voie naître des spectacles apparemment tout opposés : *le Triomphe de Neptune* et *le Pas d'Acier*, par exemple, sans oublier *Œdipus-Rex*... Ce ne sont que tours et détours, et on sait que Diaghilew, avec son ironie secrète, n'était pas fâché de dérouter sa clientèle. Le détail en serait infini et je n'y puis songer ici ; mais une étude minutieuse de cette période (la première est suffisamment percée à jour) serait curieuse, pleine de leçons et elle donnerait mille lumières sur les goûts simultanés ou successifs, les modes soudaines ou lentes, les recherches, les fantaisies, les caprices et les erreurs de toute une époque de notre vie ; je souhaite qu'un homme de loisir l'entreprenne. Il lui faudra suivre le plus capricieux des chorèges... L'esprit du changement, qui a toujours habité chez Diaghilew, le tourmente alors et le tourmentera de plus en plus. Curieux, inquiet de tout ce qui frémit en son temps, de tout ce qui naît surtout, il l'épie et l'adopte ou le rejette avec une brusque et intelligente mobilité. Il « se renouvelle » sans cesse, parfois à chaque saison ou même plusieurs fois par saison (c'est-à-dire en même temps... quitte à revenir sur ses pas), il change (Levinson a compté 6 ou 7 « crises », mais il ne s'occupe que des principales) il change perpétuellement d'esthétiques et de collaborateurs, du chef de service à l'employé, du peintre au danseur ; l'histoire de sa troupe bariolée, fugace et nomade, d'où l'on part si aisément et où, si aisément aussi, l'on rentre au bercail, ne serait pas la partie la moins compliquée dans la thèse de doctorat que je prévois... Une chose, pour lui — une école, une œuvre, un style — est vite périmée, dépouillée de sa saveur piquante, ne l'intéresse plus ; il la jette (sans refuser de l'offrir encore à son public, soit parce qu'il faut se plier aux « contingences » ou par un superbe détachement) ; mais deux ans plus tard, il peut l'accueillir de nouveau, parce que les circonstances ont changé, qu'elle a pris un autre sens ou une patine inconnue. Il y a là, curieusement mêlé (mais rien de complexe comme cette figure, où se résolvent en souriant les contradictoires), il y a là un dilettantisme supérieur et légèrement ironique, et, dans le même temps, une ardeur, une passion de l'art incontestables. Créateur qui se désintéresse aussitôt de ce qu'il a créé, il invente une mode et il la raille ; ayant contribué à nous redonner le goût de Rossini l'on ne l'entend pas moins, sceptique, dire à un jeune compositeur : « Attention, il était bon de faire du Rossini, voilà deux ans ; aujourd'hui je ne suis pas sûr que ce soit encore opportun, que la mode n'en soit fatiguée. » En effet, c'était déjà vieux pour lui (jusqu'à la

réadoption) ; ce goût s'était trop répandu, vulgarisé, ne fût-ce que dans ce qu'on appelle une élite. Comme sa culture vaste, diverse et raffinée voisinait avec le legs d'un rude slavisme ancestral (c'est ce mélange qui nous avait surpris et vaincus dans ses premiers ballets et que symbolisent assez bien *les Danses du Prince Igor*, sauvagerie magnifique et savants raffinements), de même cette ironie élégante et discrète cohabitait aisément avec le génie — car il en avait sans doute — encore que ce couple ne fasse pas ordinairement bon ménage. Son charme, que nous avons tous subi, venait de ce mélange spécial, aux doses rares, comme son art a souvent uni la crème et les épices, et de sa mobilité même et de ses souriants caprices. Sur quoi, brisant si volontiers ses jouets, qui n'étaient pas des jouets de quatre sous, ce prodigue, dédaigneux de ses trésors, passait pour un destructeur-né, ne construisant qu'en vue de démolir, et qui n'avait de repos que dans l'anarchie. La vérité, c'est qu'il démolissait pour avoir le plaisir de construire — de construire des palais éphémères, bons à loger le rêve d'un instant — mais il construisait, et, derrière lui, on ramassait les fragments délaissés...

Même dans sa seconde période, il a vraiment créé. Faisant le « tour de l'art contemporain », il avait l'air de suivre la mode et j'ai dit comme il se tenait aux écoutes. Mais la mode, j'ai dit aussi qu'il ne l'aimait plus quand elle était vraiment la mode, c'est-à-dire quand elle était déjà un peu commune ou qu'elle allait le devenir. Il l'aimait naissante, ou, mieux, à la veille de naître ; c'est alors qu'il la cueillait comme une fleur précieuse, encore en bouton, la faisait éclore avec magnificence et rapidité dans ses serres chaudes perfectionnées, l'exposait sur ses tréteaux, les plus élevés du monde... et n'attendait pas de voir ses pétales fanés pour l'abandonner au public, content de lui avoir donné la gloire et à ses jardiniers (car c'était un magique distributeur de renommée). Il est certain qu'il avait quelque terreur d'arriver en retard, ou moins en avance qu'il ne convenait, ce pourquoi il recherchait l'art le plus « jeune », capable de lui faire accroire à lui-même qu'il ne vieillissait pas. Course essoufflante et hâte domma-geable. Il doit sans doute à cette préoccupation lancinante quelques-unes de ses erreurs les moins contestables. Ce n'est pas du « snobisme » (celui-ci s'affirme quand la mode est établie...), c'est beaucoup mieux et même plus émouvant, mais l'écueil est le même. Devenu, comme dit Levinson, « l'imprésario de l'art contemporain », musique et peinture, « étant de tous les bateaux et en montant plusieurs », il ne s'est donc pas borné à une fonction de héraut ni de découvreur, mais il a continué de « créer », beaucoup moins

il est vrai que dans la période précédente, son invention d'ailleurs portant sur des détails plus que sur un ensemble.

Ainsi son action s'éparpille. Elle n'est plus massive, comme aux premières années. Elle sert successivement ou en même temps tel ou tel aspect de l'art. Elle rend service au surplus à ce qu'elle adopte et patronne. Car elle est restée puissante, mais elle l'est moins en son âge mûr et adroit qu'en sa jeunesse sans calcul.

Ceci revient à dire qu'il n'y a plus alors de style *Ballets Russes*. Mais il existe, je crois, des tendances plus affirmées, plus chères au cœur du maître, qui se développent même avec une logique secrète et irrésistible : ce sont celles-là qu'annonce *Parade...* spectacle en vérité bien nommé, préface de dix années dont la dernière tiendra mieux que jamais ces promesses. Au surplus — est-ce une manière d'unité? — sur toutes choses cet homme étonnant mettait sa griffe personnelle. Tel spectacle, qui ailleurs eût été insignifiant, chez lui, grâce à lui, devenait original et saisissant. Je l'ai dit, Diaghilew avec toute chose savait faire du « ballet russe », encore que beaucoup de ses spectacles n'eussent exactement rien de russe (sauf le nom des danseurs, qui pouvaient n'avoir de russe que ce nom, précieusement) et qu'ils ne fussent point des ballets... Un homme vraiment étonnant. Il nous imposait ce qu'il voulait. Non pas les simples « habitués » des Ballets, mais leurs meilleurs amis, ceux qui étaient grincheux, parce qu'ils les déiraient parfaits, ceux qui les suivaient avec exactitude et sévérité, qui comparaient sans cesse le présent au passé, qui enfin à toute saison faisaient de nouveaux reproches — parfois très fondés — ceux-là mêmes se laissaient vaincre, tout en conservant les principes..., et ils ne pouvaient s'empêcher de courir chaque soir à tel spectacle qu'ils condamnaient. Oui, des spectacles fâcheux, disloqués, erronés, lourds d'une influence détestable — justifiant au moins cent, tout ce qu'on voudra — mais jamais de « pannes » véritables, ni d'honnêtes médiocrités. Quelle compagnie de ballet en pourra jamais dire autant?



Diaghilew continue de servir la musique en faisant travailler les musiciens. Ou, mieux, c'est alors surtout qu'il les fait travailler; il ne s'agit plus maintenant de révéler des chefs-d'œuvre mal connus, et la musique russe s'es' ins'allée à son rang, ni d'employer à des fins nouvelles des chefs-d'œuvre fort connus, pliant Schumann et Chopin aux exigences du ballet.

C'est le temps des neuves musiques expressément commandées en vue d'un spectacle. Musique d'une extrême diversité comme ces spectacles eux-mêmes et davantage que les spectacles. Encore D'ailleurs il exprime nettement ses désirs aux « musiciens ordinaires » de sa compagnie, leur donne ses changeantes directions, en fait ses collaborateurs plus que ses fournisseurs. Pas de style défini, ni même, semble-t-il d'abord, d'esthétique latente ; le changement perpétuel... Toutefois, et malgré quelques œuvres d'un goût assez différent, on distingue une tendance, de plus en plus affirmée, vers la simplicité — en même temps que vers l'agrément mélodique — qui s'accorde au mouvement spontané de notre jeune musique et qui l'accroît, l'impose, le rend plus visible, lui prête une conscience plus claire de ses propres velléités (qui sait quelle fut aux origines la part de Diaghilew et s'il n'a pas donné une des premières impulsions? Il est impossible de rien affirmer dès aujourd'hui). En tous cas (pour employer une comparaison indispensable...) c'est un vrai kaléidoscope musical, et fort bariolé, fort amusant, souvent de belle qualité. Ses commandes répétées, son insatiable appétit ont enrichi notre musique et nous lui devons plusieurs chefs-d'œuvre authentiques (Strawinsky toujours mis à part, qui continue, superbement indépendant, sa marche volontaire et n'obéit qu'à la logique propre de son génie). Décidément « international », il cherche en tous pays des musiciens, selon sa fantaisie souveraine et selon qu'il flaire les brises à peine levées, annonciatrices de l'avenir, allant de plus en plus, à mesure qu'il vieillit, vers les plus jeunes, vers les très jeunes (de même en peinture et en chorégraphie), qu'il aime à révéler, avant leurs premiers fruits, ou aide à se révéler : à la révélation des chefs-d'œuvre passés il substitue en effet celle des nouveaux talents (on dit ordinairement des génies : cela ne coûte pas plus cher, fait plaisir et pique davantage l'attention) ; œuvre plus hardie et plus malaisée, œuvre utile, mais aléatoire, et il y a du déchet : au lieu d'un *Boris*, il arrive qu'on nous offre *Zéphire et Flore*. Ce dernier titre nous rappelle qu'il ne néglige pas plus les jeunes Russes qu'il n'a jadis épargné sa peine pour les vieux. Grâce à lui, l'admirable Prokofieff nous a fait entendre au moins trois chefs-d'œuvre et très différents : *Chout*, *le Pas d'acier*, *le Fils prodigue* (1922, 1927, 1929) ; c'est par les Ballets Russes que nous avons connu le nom de Dukelsky, lancé comme toujours avec quelque fracas et qui est très « Ballets Russes » à la fois par sa jeunesse et par son effort de simplicité (d'ailleurs *Zéphire et Flore*, 1925, ne paraît pas, fleur précoce, avoir été suivi d'une abondante production) ; tout récemment, c'est l'*Ode* (1928),

si originale, de Nabokoff, et à ce propos, on notera, encore qu'*Ode* ne soit pas originairement un ballet et n'ait pas visé à l'être, l'action exercée par Diaghilew en faveur du ballet chanté, dont *les Biches* offraient un exemple charmant, mais plus discret : retour à une vieille tradition de France... ou rechute dans la confusion des arts, l'un et l'autre suivant les cas ; d'ailleurs il faut rappeler que c'est Strawinsky, avec *Noces* d'abord, qui a montré le chemin ; mais les Ballets Russes, comme à tout ce qu'ils adoptaient, ont donné à ces tentatives un fort grand éclat.

Les autres nations sont conviées. Ce n'est pas dans cette revue que j'ai besoin d'insister. Il suffit d'un bref extrait de catalogue. Dès 1919, voici l'appel à l'Espagne et c'est le merveilleux *Tricorne* de notre cher et grand Falla. Un peu plus tard, l'Italie entre en jeu avec l'aimable Rieti (*Barabau*, 1926, et *le Bal*, 1929), puis l'Angleterre avec Lord Berners (*le Triomphe de Neptune*, 1927) et Constant Lambert, moins célèbre (*Roméo et Juliette*, 1926) ; la France est la plus favorisée avec le ballet de Poulenc (1924), les trois ballets d'Auric (*les Fâcheux*, 1924 ; *les Matelots*, 1925 ; *Pastorale*, 1926), celui de Milhaud (*le Train bleu*, 1924) et *la Chatte*, de Sauquer (1927), sans oublier les reviviscences de Satie (*Jack in the Box* et *Mercur*). Mais, à la vérité, tout cela, ou presque, est dans la ligne que j'ai dite ; j'avais peut-être tort de considérer trop la diversité apparente et de ne trouver point de direction esthétique fort nette en ce nouvel afflux musical.

Du moins Diaghilew savait ce qu'il ne voulait pas... Comme on l'a fait observer, il n'a jamais rien demandé à Roussel, et, ce qui surprend moins, étant donné les tendances que je viens de rappeler, à Honegger. Mais, selon Nabokoff, il préparait une nouvelle volte-face. On sait qu'il avait commandé un ballet à Hindemith. J'ai, d'autre part, quelques raisons de croire qu'il n'aurait pas négligé Honegger. Il nous eût certainement apporté quelques belles surprises — avec sincérité d'ailleurs — mais il eût pris plaisir à notre étonnement.



Soignant les musiciens, il est clair qu'il favorisait les peintres, toujours restés particulièrement chers à son cœur d'ancien esthéticien de la peinture et manager d'expositions. Voilà du moins, chez cet esprit ondoyant, une belle fidélité. Mais, chose curieuse, c'est en ce domaine, qui assurait plus qu'aucun autre l'unité des anciens ballets, que les nouveaux Ballets Russes montrent (peut-être, à la vérité, suis-je encore myope) le moins d'unité.

Diaghilew avait des curiosités trop diverses et trop nombreuses et, là surtout, il tenait à mobiliser toutes les avant-gardes. S'il y a quelque principe d'unité en ses nouveaux décors, on le verra peut-être dans une certaine sobriété, qui est la marque générale de sa deuxième « esthétique » et (oh ! hérésie) dans l'envahissement du décor simplement peint, dans l'hégémonie de la toile de fond, c'est-à-dire du tableau agrandi... l'inverse même du théâtre. Le vrai, c'est qu'il fait appel surtout à des peintres de chevalet connus pour être « avancés » ou à la mode (quelle que soit cette mode, la plupart du temps on ne voit guère, je ne vois du moins pour l'instant guère d'autre motif à leur choix) et qui, ordinairement, n'ont pas travaillé pour le théâtre. Un espèce de sadisme anti-théâtral... Toutefois le premier qu'il invite, et le plus grand, forme une belle exception ; je n'ai pas à redire quel admirable décorateur de théâtre est Picasso dans son puissant *Tricorne* et son exquis *Pulcinella*. Mais nul amateur de théâtre n'oubliera aussi, dans *le Chant du Rossignol*, le simple et musical décor de Matisse et son accord avec les costumes merveilleux. On aura de la tendresse pour le Derain de *la Boutique fantasque*. Le regretté Juan Gris marque son passage éphémère par des constructions d'une vigueur classique (c'est un vrai décor que celui des *Tentations de la Bergère*, 1924, sur une partition, arrangée, de Montéclair, jamais redonnée, je crois). Un Léopold Survage inventera pour encadrer *Mavra* un décor charmant, véritablement construit, mais vêtu des plus sobres et plus fines couleurs (je garde un certain bleu tendre devant les yeux). D'ailleurs Survage est Russe. Quand Diaghilew revient en Russie — fussent-ils très « peintres » — il a chance de trouver des décorateurs (ainsi Larionow et Gontcharova, qui persistaient durant toute la seconde période). Mais il se tourne surtout vers les Français — ou du moins vers « l'école de Paris » — et ici la France a plus de place encore que la musique. Dira-t-on que le cubisme a servi un Gris, un Survage et, mieux, un Picasso et leur a naturellement donné le sens de la construction au théâtre ? Mais le cubiste Braque ne sait guère que semer sur la toile des taches — d'ailleurs exquis — dans *les Fâcheux* déjà, surtout dans *Zéphire et Flore* et dans le nouveau décor des *Sylphides*. Qui osera dire que les aquarelles de Marie Laurencin pour *les Biches* sont un décor ? Un rêve de nuances délicates... mieux destiné à l'illustration d'un album (comme on l'a fait) qu'à l'architecture d'un plateau. Ces choix montrent une assez jolie diversité. Elle va s'accroître. Diaghilew court après la peinture dans toutes les directions : voici, simple passage, l'académisme picassien de Pruna dans *les Matelots*, peinture pure ; voici, autre orne-

ment d'un soir et plus inattendu, le « décor » d'Utrillo pour *Barabau* : une toile de fond qui est exactement un tableau de chevalet, et, rencontre plus surprenante, l'ironie de Diaghilew en a dû jouir, un soudain retour au trompe-l'œil scénique, bruyamment jeté à bas dès les premiers Ballets Russes (disons que c'est un trompe-l'œil d'avant-garde, un trompe-l'œil à la mode, mais cette minime différence n'importe point au théâtre) ; cela, trois ans après les rideaux neutres de *Noces*, fort éloignés de la peinture, et un an avant les architectures monochromes du *Pas d'acier*... Éclectisme suprême, ou plutôt curiosité quasi-maladive et désir exaspéré du changement. Puis c'est la *quête* des plus jeunes... Une avance aux surréalistes, mal récompensée : les « indications », ce n'est pas davantage, de Max Ernst et Joan Miro pour *Roméo et Juliette* sont d'ailleurs, en soi, fort agréables ; elles vaudraient mieux encore sur un tableau. La catégorie des « peintres du dimanche » ne pouvait manquer en cette galerie accueillante et diverse : la « naïveté » de Beauchant, néo-Douanier, décorateur d'*Apollon*, n'est pas moins éloignée du théâtre et cela seul, en l'occasion, nous intéresse. La dernière année, on voit les Ballets Russes curieusement osciller entre l'académisme (« avancé » bien entendu, très distingué... mais académisme) de Chirico (*le Bal*) et la force presque sauvage de Rouault, dont *le Fils prodigue*, si l'on oublie que nous sommes au théâtre, est au surplus admirable. Voilà de quoi déconcerter un honnête spectateur et qui veut tout expliquer... Mais aussi voilà de quoi, souvent, le charmer. Que nous en conservions des images multiformes et séduisantes, cela n'est pas douteux, et on ne doute pas non plus qu'il ait servi la peinture comme il a servi la musique. Mais il a moins bien servi le théâtre.

Or, dans le même temps qu'il voue si galamment ses Ballets à la couleur, il nous donne *Noces* (1923), vêtues de rideaux sans couleur, à peine agrémentés de quelques indications, elles-mêmes nullement picturales ; austérité... Puis, dans une seule année, (1926, en même temps que *Nephtune* et son bariolage de fête) voici *la Chaille*, avec son « cabinet d'hydrothérapie », comme on l'a nommé plaisamment, tout forgé de métal et de mica (« architecture et sculpture », annonçait le programme) et surtout *le Pas d'acier*, avec ses « constructions » (telle est encore, et avec justesse, la dénomination officielle) d'une absolue nudité, qu'on n'ose même plus appeler un décor, pour des raisons tout opposées aux précédentes... Décor en tout cas où l'on n'envisage plus que la *fonction*, non le plaisir : c'est-à-dire l'aide apportée au jeu des *acteurs* (car ils ne sont plus guère danseurs) ; exactement le décor « soviétique » d'un Meyerhold et d'un

Taïroff, surtout d'un Meyerhold. Cela, certes, les Ballets Russes ne l'ont pas inventé. Mais Diaghilew est toujours Diaghilew et son impérieux génie, là encore, subsiste : je doute que Meyerhold lui-même puisse faire mieux que ce tableau de l'usine au travail, mangeuse d'âme et de liberté, vision angoissante jusqu'à l'inhumanité. Qu'on aime ou qu'on n'aime pas ce théâtre, il est clair du moins que ce décor est du théâtre.

Singulier va-et-vient. Essayons de lui trouver un semblant d'unité, en répétant que la tendance générale est vers une sobriété qui se dégage de plus en plus dans les dernières années.



D'ailleurs cette sobriété, cette concentration, cette crainte d'en trop dire et d'être un peu paysan, elle se révèle par d'autres marques. On a justement noté que Diaghilew recourait davantage, chaque année, à l'allusion, au geste stylisé remplaçant la figuration exacte ou l'expression complète et se passant d'accessoires trop éloquents. Éloignement du réalisme (malgré la toile de fond d'Utrillo...), désir de suggérer seulement. Ainsi, dans la seconde version chorégraphique des *Fâcheux*, les joueuses de volants ont laissé leurs raquettes et les fervents de l'as de pique n'ont plus besoin de cartes pour leur partie ; le geste y supplée. Tendance louable. Cette peur d'insister ne manque pas d'élégance. Elle ramène aussitôt la pensée vers le théâtre japonais, moins lourd que le nôtre, et où l'allusion stylisée fleurit plus abondamment qu'ailleurs. Seulement, chez les Japonais, cela forme tout un système bien réglé, une sorte d'écriture que le spectateur, de longue date instruit, lit aisément. Nous ne sommes pas encore assez éduqués... Dans les *Fâcheux*, personne ne se fourvoie. En d'autres rencontres, nous sommes en face d'énigmes que nous ne déchiffrons pas toujours. Une certaine obscurité en plusieurs ballets et certaines équivoques en résultent, souvent volontaires. Mais notre théâtre avait, à cet égard encore, quelques leçons à prendre chez Diaghilew.



Sous tant de préoccupations picturales, musicales et autres, la danse, contrainte déjà en la première période et passée au rang — injuste — de servante des beaux-arts, devait être de plus en plus étouffée. Ce qui n'a pas manqué. On peut même dire qu'une sorte d'unité fort visible se retrouve

ici, qui marque toute cette période, une tendance parfaitement nette et toujours croissante, et c'est un appauvrissement de la danse, un éloignement plus marqué de la discipline classique, que d'ailleurs, on l'a vu, il ne cesse d'employer comme « exercice » pour ses pensionnaires, pis encore, c'est une déformation systématique de cette danse traditionnelle : ils'en sert pour la trahir, il lui prend sa beauté pour en faire un impur et piquant amalgame, il lui vole ses secrets et les retourne contre elle. C'est un des traits les plus curieux, les plus extraordinaires et les mieux avoués de l'esthétique des Ballets Russes. Cela se fait par degrés. Massine, chorégraphe d'un très beau talent, original, sans nul doute, souvent contestable, souvent remarquable, tantôt use de la danse classique — avec plus ou moins d'orthodoxie — en des créations charmantes (surtout les ballets de goût italien dont j'ai parlé), tantôt commence de la déformer ou bien invente des géométries anguleuses et se livre à des saccades, où la recherche du piquant prime celle de la beauté ; on ne saurait d'ailleurs contester qu'il ait fait maintes trouvailles précieuses et qu'il y ait là plus d'une acquisition valable. Les meilleures sont dans la ligne classique. On lui saura toujours gré d'avoir imaginé pour notre plaisir ces créations exquises que sont les *Femmes de bonne humeur*, *Pulcinella* et la *Boutique fantasque*. Mme Nijinska lui succède (et à son tour il lui succédera, puis il quittera la place encore, c'est un chassé-croisé). Quelles que soient ses qualités, elle aggrave Massine. Même « déformation », même gauchissement plus volontaire, plus accentué de la noble danse d'école et, sacrilège, entrée en scène de sa parodie ricanante et « diabolique », il suffit parfois d'un rien pour tout gâcher — consciemment, hélas ! — un geste faussé, un pas mis en dedans au lieu d'être « en dehors » ; on le voit à certains détails, extrêmement caractéristiques, des *Biches* et des *Fâcheux* (quel regret de ne pouvoir examiner à loisir ces « innovations » techniques, comme les apports et les déchets de Massine ; mais il y faudrait trop de place et quelques allusions en passant seraient obscures ou donneraient une idée fausse) ; ou encore, c'est la dure et triste géométrie de *Noces*. Ce qui ne veut pas dire qu'elle n'ait aussi quelques trouvailles... Le mouvement s'accroît avec les très jeunes chorégraphes des dernières années, Balanchine et ce nerveux éphèbe dansant, promu *in extremis* maître de ballet, Serge Lifar. Rappelons-nous *Pastorale* où se commet quelque blasphème à l'égard de Terpsichore.

Mais ce n'est pas assez de déformer, de massacrer... Il faut remplacer. On fait sortir la danse de ses jardins enchantés, mieux, on l'humilie devant

une rivale, qui a ses titres de gloire, mais qui est d'une autre race. Depuis les origines du « second style », le goût du cirque et du music-hall tourmentait Diaghilew ; je crois même qu'il restait un peu ébloui devant leurs techniques si différentes de celles du ballet ; il a cru qu'il en pouvait corser, revivifier, transformer la danse de théâtre. On lui a fait observer qu'en ce domaine le music-hall et le cirque véritable seraient toujours supérieurs à ses imitations ; ce qui est vrai ; toutefois on avoue que l'idée de les transposer avait quelque apparence de séduction (mais il eût d'abord fallu en *faire de la danse*, était-ce possible ?) Ce dessein se précise et s'affirme dans les derniers temps. Le cirque appelle l'acrobatie. Nabokoff loue Serge Lifar d'avoir « dans son admirable *Renard* [deuxième version chorégraphique de l'œuvre de Strawinsky, la première étant de M^{me} Nijinska] brouillé les cartes entre l'acrobatie et la danse ». Je l'en félicite moins, mais la tendance existait bien avant *Renard*. Le cirque et l'esprit de notre temps conduisent au *sport*, déjà triomphant dans *le Train bleu*, puis dans maints passages de « ballets » au sujet moins ouvertement sportif ; et on vient enfin à l'élémentaire gymnastique. Je me trompe : on y était venu, mais sous le masque et le nom de la danse ; il y en avait dans *Noces* et à certains ensembles il ne manquait guère que le moniteur qui compte les temps... *La Chatte* en offre un très bel exemple et le décor s'y accorde à merveille (mais beaucoup moins la partition, à mon sens, et même l'argument) ; on la retrouvera — pourquoi ? — dans *le Fils prodigue*. Diaghilew aurait dit un jour : « C'est une belle chose que la gymnastique ». D'accord. Mais ailleurs que dans un ballet. Ces dangereuses tentations ne signifiaient que l'abdication de la danse.

Pourtant elle avait bien des occasions de fleurir et de prendre son vol et en sa forme la plus classique — la véritable, la seule... Ces partitions commandées ordinairement à de jeunes musiciens dont j'ai marqué la simplicité, le tour mélodique, la clarté rythmique : celle de Poulenc, celles d'Auric, si rythmées ; celles de Rieti, celle d'Henry Sauguet. Abstraction faite du mérite musical, elles semblaient en vérité tendre les mains à la pure technique de l'école, elles sont par nature destinées pour l'aimable déesse, éternellement jeune... L'esprit même de cette musique est consonant à son esprit, le « retour » à un certain passé, qu'elle implique, appelle un retour semblable à une chorégraphie traditionnelle et plus que jamais vivante. Le vêtement Ballets Russes lui va moins bien que le vêtement classique et le désaccord plus d'une fois nous a frappés. Au surplus, avec le ton décisif qui lui est propre, Stravinsky, en écrivant *Apollon Musa-*

gète (1928), indiquait le plus clairement du monde cette direction à la chorégraphie (il en ira de même pour *le Baiser de la Fée*, destiné aux ballets Rubinstein) ; on n'en a que modérément profité... Mais l'indication subsiste. En général la danse classique n'apparaissait plus que par instants, fugitive, subreptice, ou elle transparaissait seulement, cause efficiente et support d'autres mouvements. La musique d'un Straninsky eût-elle peu à peu amené aux Ballets Russes une heureuse déviation?

Sans doute, en 1922, pour le centenaire de Marius Petipa, Diaghilew avait monté une partie de *la Belle au Bois dormant*, ballet fameux et, bien entendu, « classique » du grand chorégraphe. On ne pouvait l'honorer autrement. Mais c'était un accident, et plus encore que *les Sylphides*, imputable à une circonstance « historique » (on ne s'en félicitait pas moins et on fut surtout heureux d'y voir l'admirable Tréfilova). Toutefois, un an avant *Apollon* et cette fois sans prétexte ni centenaire, les Ballets Russes nous promettaient *le Lac des Cygnes* (1) ; un contretemps nous en priva et on n'en a plus entendu parler. Mais y avait-il là encore un indice?... Avec un Diaghilew, qui le pourrait dire? Il eût d'ailleurs été piquant qu'il revint, fût-ce partiellement, à la danse d'école au moment où il se tournait vers des musiques moins appropriées à son allure (ce qui ne préjuge rien de leur valeur...) Mais il aimait ce piquant et ces contrastes...



Quoi qu'il en soit de ces hypothèses, hélas ! aujourd'hui invérifiables, il faut avouer qu'il l'avait pendant longtemps rudement malmenée. A ce sadi-me chorégraphique, à cette esthétique démolisseuse répondait une certaine morale, soit affichée ou plutôt dissimulée dans les ballets. De l'équivoque, du faisandé, ou un peu davantage, ce qui formait un élément du ragoût complexe offert aux habitués. Cela aussi gagnait malheureusement du terrain chaque année. Il serait curieux de chercher s'il y avait là des mouvements liés, si l'esthétique et l'éthique des Ballets Russes (pardon pour ces grands mots...) se rattachaient à un même principe. J'avoue que je n'en sais trop rien. Je crois d'ailleurs qu'avec l'influence esthétique je

(1) Je rappelle que M^{me} Nemchinova (ancienne artiste des Ballets Russes et très remarquable danseuse) en a donné, l'hiver dernier, avec sa compagnie, au Théâtre des Champs-Élysées, quelques extraits importants arrangés en suite chorégraphique et d'une exécution excellente. (On sait que la chorégraphie est en faible partie de Petipa, en grande partie d'Ivanoff, sur une musique de Tchaïkowsky).

devais examiner l'influence morale des Ballets Russes... Mais, outre que j'ai été suffisamment bavard, ce travail n'est pas des plus aisés ni des plus simples ; je recule... Il faudrait pour en décider un moraliste et un psychologue beaucoup plus délié que je ne suis. J'indique seulement que Roland-Manuel, jugeant certains ballets de la seconde période et appréciant les successeurs de Fokine, a donné là-dessus quelques suggestions fort intelligentes, dont la sévérité ne me semble point du tout hors de saison (1). Et je me borne à condamner fort sévèrement l'illustre seigneur Serge de Diaghilew pour crime de lèse-Terpsichore. Mais j'avoue aussi que je l'admire même en ces outrages, que réprouve mon cœur tout classique... Il nous fait plaisir, malgré nos principes, et il nous a laissé, même en sa seconde période finissante, des images qui nous ont saisi, qui continuent de vivre en nous.

Car nous gardons le souvenir de ces belles erreurs... et nous les regrettons. Nous céditions toujours, malgré nous, à son charme et à son génie. Au surplus, si, après avoir fort bien servi d'abord et sans le vouloir la cause de la danse, il l'a en ses dernières années fort mal servie, l'aérienne déesse ni ses dévots ne lui en tiendront rigueur : ses hérésies ne pouvaient plus nuire ; le réveil miraculeux s'était produit : la danse classique est aujourd'hui triomphante...

(1) « La discipline classique fait logiquement primer la danse sur tous les éléments qui concourent à l'œuvre du ballet. Elle obtient et justifie cette primauté dans la mesure où elle allège les corps et spiritualise les formes. Massine, Nijinska et plus récemment Balanchine ont des visées assez différentes : tout ce qui pèse, tout ce qui pose, tout ce qui alourdit les sollicite et bientôt les conquiert. Trop avisés pour faire fi de la danse d'école, ils l'utilisent sans cesse ; mais ils l'utilisent à rebours. Ils déshumanisent le danseur, non pour exalter l'ange, mais pour glorifier l'animal. La danse classique ne leur est point une rhétorique, pas même une syntaxe, mais un alphabet dont ils brouillent les lettres avec une frénésie diabolique. Massine, en particulier, a fait des Ballets Russes une étrange succursale de l'École du Docteur Moreau. On ne cesse, sous ses ordres, d'y tailler dans l'humain qu'on ne l'ait modifié à l'image de la bête..... M. Balanchine, chorégraphe freudien, a trouvé aux Ballets Russes un champ tout préparé pour ses expériences. On dirait que l'art de Marius Petipa, opiniâtrement épuré, au cours des âges, de toute significations ensuivie immédiate par une série d'autres transpositions, remonte, de par la volonté d'un psychanalyste complaisant, jusqu'à ses sources les plus troubles. Un tel art, qui se fonde sur les gestes les moins équivoques de la parade amoureuse, trouve-t-il au moins sa justification dans le ton des arguments ou l'esprit des musiques qu'on lui propose ? » (*Musique*, 15 juillet 1929, page 986). La réponse à cette dernière question est, comme on le devine, négative. Ce qui s'accorde avec ce que j'ai dit, en considérant seulement la technique de la danse, que la plupart des partitions récemment jouées chez Diaghilew semblent naturellement appeler un autre style chorégraphique. Mais il est possible en effet qu'aux Ballets Russes, éthique et esthétique se correspondent quelque peu. C'est pourquoi Roland-Manuel, s'élevant plus haut, range les Ballets Russes dans ces « tentatives [délicieuses] où l'intelligence, pour vive qu'elle soit, choisit de travailler à la ruine de l'esprit. »

Ce qui ne veut pas dire, à la vérité, qu'il ne faille plus la défendre et permettre que, lentement, insidieusement, le sommeil de nouveau l'assiège, qui est l'ennemi le plus redoutable de cet art essentiellement vivant. qui sait si on ne la devra même protéger contre des amis de fraîche date ou maladroitement zélés...



Périssable, l'œuvre multiforme et tourbillonnante des Ballets Russes, ayant vécu rapidement, n'a pas péri moins vite. Elle ne pouvait continuer de vivre et elle ne peut renaître sans un chef auquel elle s'identifiait. Sans doute, on nous fait espérer que des collaborateurs fidèles et de vieux amis des Ballets Russes vont remonter quelques-uns de leurs spectacles les plus caractéristiques ou les mieux aptes à refleurir. Nul plus que moi ne le souhaite et n'y goûtera de plaisir. Mais ce ne peut être qu'une survivance, un abri partiel et temporaire donné à leur fragilité, un musée où les œuvres, malgré le dévouement des conservateurs, ne sont rien moins qu'éternelles. D'autre part, il est sûr qu'on emploiera de nouveau un certain nombre de leurs partitions, plusieurs étant remarquablement destinées pour la danse, et qu'on se servira même de quelques inventions de leurs maîtres de ballet, de quelques fragments de leurs partitions chorégraphiques. Mais ce ne sera plus cette chose singulière, prodigieuse, inouïe qu'on appelait les Ballets Russes. Cet art de théâtre, plus fragile encore que le reste du théâtre, cet art essentiellement fugitif et qui, plus impérieusement que ses frères, doit se transformer pour vivre, ne peut, en chacune de ses manifestations successives et si éclatantes qu'elles soient, échapper à la mort : les plus originales sont même, comme certaines fleurs de choix et certains insectes éblouissants, les plus éphémères. Seulement l'influence des Ballets Russes continuera de vivre et bien plus longtemps qu'on ne l'imagine, fût-ce d'une vie latente, par des effets lointains, presque indiscernables, où leur cause n'apparaîtra plus au regard. L'œuvre de Diaghilew, dont le meilleur subsistera, est assurée de ne pas mourir tout entière. Ne l'oublions pas et gardons-nous surtout d'être jamais ingrat envers ce magicien étonnant et qui nous a tous ensorcelés, créateur de génie somptueux et divers jusqu'à la plus négligente prodigalité.

Maurice BRILLANT.