



LES BALLETS SUÉDOIS

AVEC une constance vraiment touchante, avec une énergie, avec une opiniâtreté dignes d'estime, les Ballets Suédois essayent depuis trois ans de conquérir Paris et de jouer ici, dans la vie artistique d'après-guerre, un rôle analogue à celui qu'assumait si brillamment de 1910 à 1913, la compagnie de Serge de Diaghilew.

Si la vertu était récompensée, s'il était tenu compte des bonnes intentions, les Ballets Suédois devraient réussir : tout ce qui dépend d'eux, tout ce qui est en leur pouvoir, — ils le font. Ils travaillent, ils cherchent, ils osent tout : nulle crainte ne les arrête, nulle idée préconçue, nulle convention n'entravent leur action. Les manifestes publiés par Rolf de Maré et Jean Borlin, et que nous avons lus sur les murs, à Montparnasse, ainsi que dans le programme des spectacles, ces manifestes ne mentent pas, ils n'exagèrent même que fort peu : oui, les Ballets Suédois sont li-

bres ! Mais c'est le cas ici de se souvenir de la phrase de Nietzsche : " Ne me dis pas de quoi tu t'es libéré, mais pourquoi !... "

Il ne manque aux Ballets Suédois que le talent, l'invention et l'imagination, la puissance créatrice, et aussi le métier. Le reste (le courage, la confiance en soi, l'audace, la liberté), ils le possèdent. Le goût leur fait défaut aussi, pourtant ; mais cela s'acquiert ; et puis, on peut s'en passer, le cas échéant ; pour le talent — c'est bien autre chose.

En l'absence de cette faculté créatrice, l'audace et la liberté d'esprit dont font parade MM. Rolf de Maré et Borlin n'ont plus aucune valeur.

Cette indépendance vis-à-vis de toutes les conventions, vis-à-vis de toutes les traditions, aggravent encore leurs difficultés et paralysent leur action en la livrant au hasard. On peut tout faire, mais c'est précisément pour cela qu'on ne fait rien, ou bien qu'on se laisse mener docilement par les circonstances, par le hasard, par le goût des autres. L'esthétique des Ballets Suédois, leurs conceptions artistiques consistent à ne pas en avoir. Quant à leurs formules, telles que : " Vive la vie ! " ou bien : " A bas l'académisme ! ", elles sont évidemment si larges, qu'elles perdent toute signification ; tout y entre, et elles ne contiennent plus rien.

Il serait également très difficile, je l'admets, de dégager les idées directrices des Ballets Russes et d'établir la base théorique et les tendances générales de leur activité. Mais ce qui fait l'unité essentielle de leur action, ce qui en maintient la continuité malgré et à travers tous les avatars qu'elle subit, c'est la personnalité même de Diaghileff.

Cette fois-ci, les Suédois avaient accompli un effort particulièrement réfléchi et systématique : ils s'étaient adressés pour la musique à des maîtres tels que Satie, Cazella, Roland-Manuel, et à un " jeune ", Daniel Lazarus. Les décors, les costumes étaient de Fujita, Chirico, Picabia. Et puis, M. Borlin a dansé, et même tracé quelques pas classiques, qu'il a exécutés prudemment, mais assez correctement (dans le *Tournoi Singulier*, de Roland-Manuel).

Mais le seul plaisir des yeux que nous eûmes, fut le décor de Chirico, avec son ciel d'un bleu foncé tirant sur le violet, avec à gauche, sa maison rouge, très bien disposée et faisant équilibre à une sorte de parapet.

Il y avait là un jeu de volumes colorés qui créait une impression d'espace et de masse, extrêmement riche et complexe.

J'ai moins aimé les costumes, dont les jaunes, les verts, les rouges violents, à la longue fatiguaient, d'autant plus que la chorégraphie enchaînait toujours les mêmes attitudes, toujours les mêmes piétinements. Quant au décor et aux costumes de Fujita, ils devaient produire un très joli effet sur une feuille de papier, et on aurait pu en faire de charmantes estampes ; mais à la scène, cela est étriqué et quelque peu ridicule, comme tout agrandissement, comme toute transposition à une échelle supérieure de rapports établis primitivement pour un cadre réduit. Un décor n'est pas un tableau, et le plateau scénique a ses lois : tout le monde l'admet en théorie ; mais on l'oublie trop aisément dès qu'on passe aux réalisations.

Roland-Manuel a écrit pour le *Tournoi Singulier*, d'après un

conte de Louise Labey, une partition fort jolie et qui témoigne une fois de plus de sa grande habileté : l'orchestre sonne délicieusement et les rythmes des danses modernes (*rag-time* et autres), s'y combinent très heureusement avec un certain lyrisme sentimental et sensuel assez Fauréen. Et pourtant, je l'avouerai, cette œuvre m'a déçu : elle est bien faite, certes, mais le souffle en est court, et nous attendions autre chose de l'auteur d'*Isabelle et Pantalon*. Cet opéra-bouffe nous révélait un don d'invention et une sensibilité fine, très personnelle ; or, ce que je trouve dans le *Tournoi*, ce sont plutôt des formules et un parti-pris trop apparent de faire joli, agréable, amusant, de ne faire que cela ; mais alors, — c'est la recette, ce sont les procédés à la mode.

Je me trompe peut-être, mais il me semble, chaque fois que j'entends une œuvre de Roland-Manuel, que ce musicien craint de se laisser aller, qu'il n'ose pas tout à fait être lui-même et qu'il exagère sa maîtrise consciente, par peur de l'émotion (1).

La Jare, d'Alfredo Casella, sur un sujet burlesque de Pirandello, a eu une très belle presse. On a même parlé de "révélation", de "chef-d'œuvre". (A notre époque de "super-revues", de "super-dreadnoughts", ces expressions d'ailleurs, sonnent tout autrement qu'avant). Je dirais plutôt que dans la production de Casella, ce ballet occupe la première place, et qu'il est le chef-d'œuvre de ce technicien prestigieux qui fit tour à tour, et toujours avec le même bonheur, avec la même maîtrise, du Mahler, du Strauss, du Debussy, du Stravinsky... Du Stravinsky, il y en a cer-

(1) A ce propos, je remarque que la pudeur, chassée de partout aujourd'hui, ne trouve plus de refuge que dans la musique, où elle sert souvent à masquer l'impuissance.

tainement encore dans cette *Jare*, qui nous fait songer à *Petrouchka* et parfois aussi à *Pulcinella*.

Mais en s'inspirant de thèmes populaires siciliens et aussi de certaines tournures mélodiques de Rossini, de Verdi, le compositeur a réussi cette fois à établir une œuvre personnelle, pleine d'entrain, vivante et directe, très amusante, et dont le seul défaut, à mon avis, est de durer quelques instants de trop. Mais il se peut que cette impression de monotonie, de longueur, qui surgit tout à la fin, soit provoquée par la chorégraphie. L'orchestre, en particulier, est traité avec une maîtrise éblouissante dont on se rend mieux compte à chaque audition.

Pour le *Roseau*, de Daniel Lazarus, dont c'était les débuts au théâtre, la critique, au contraire, fut particulièrement dure. Mais il me semble qu'on n'a pas su faire la part de la musique dans ce ballet, et que le compositeur a pâti de l'impression désastreuse produite par la niaiserie prétentieuse du sujet, l'atroce mauvais goût

des costumes et du décor, l'indigence des gestes et des attitudes.

Il y a certainement des gaucheries dans cette partition, qui manque avant tout d'unité, dont le développement se brise constamment ; l'instrumentation en est souvent lourde, et telle excellente phrase des cordes, se trouve submergée par les cuivres ; je n'aime pas non plus la grandiloquence du finale. Mais, par contre, on reconnaît dans cette musique un réel sentiment dramatique, une ardeur puissante, bien que naïve encore, une spontanéité et une faculté d'invention mélodique, harmonique et coloristique (l'entrée du piano, par exemple), qui nous permettent de fonder les plus grands espoirs sur ce jeune compositeur.

Nous eûmes encore un ballet suédois (d'après un conte d'Andersen), très habilement instrumenté par Ferroud et des reprises de la *Création du Monde*, de Milhaud et du *Skating Ring*, d'Honegger.

Boris de SCHLÆZER.

