



Sonia Schoonejans

UN SIGLO DE DANZA

UN SIÈCLE DE DANSE

1830-1990

SONIA SCHOONEJANS

**UN SIGLO DE DANZA
UN SIÈCLE DE DANCE
1830-1990**

**SECRETARÍA DE CULTURA
DEL GOBIERNO DEL ESTADO DE PUEBLA**

**Manuel Bartlett Díaz
GOBERNADOR CONSTITUCIONAL DEL ESTADO**

**Héctor Azar
SECRETARIO DE CULTURA**

**CENTRO DE ESTUDIOS FILOSÓFICOS, POLÍTICOS
Y SOCIALES "VICENTE LOMBARDO TOLEDANO"**

**Marcela Lombardo Otero
DIRECCIÓN GENERAL**

**Raúl Gutiérrez Lombardo
SECRETARÍA ACADÉMICA**

© Primera edición 1998

Coedición de la
**SECRETARÍA DE CULTURA DEL
GOBIERNO DEL ESTADO DE PUEBLA**
y del
**CENTRO DE ESTUDIOS FILOSÓFICOS, POLÍTICOS
Y SOCIALES VICENTE LOMBARDO TOLEDANO**

CEFPSVLT
Calle V. Lombardo Toledano num. 51
México, D.F. c.p., 01050
tel: 661 46 79, fax: 661 17 87
e-mail: lombardo@servidor.dgsca.unam.mx

ISBN: 970-18-1394-14

Este libro reúne las conferencias impartidas por la autora en el seminario "Filosofía e historia de la danza" organizado por este centro de estudios. La edición, el diseño y el cuidado de este libro estuvo a cargo de la coordinación de difusión del CEFPSVLT.

Traducción del francés: Ma. Luisa Dudet y Raúl Gutiérrez Lombardo.

ÍNDICE

| | |
|--|----|
| UN SIGLO DE DANZA | 3 |
| I. DEL ROMANTICISMO AL NEOCLASICISMO: EL BALLET CLÁSICO EN EUROPA | 6 |
| II. DEL CLASISIMO A LO ABSTRACTO: EL BALLET CLÁSICO EN ESTADOS UNIDOS | 24 |
| III. DE LA DANZA LIBRE AL TANZTHEATRE: EL EXPRESIONISMO ALEMÁN | 37 |
| IV. DE LA MODERN DANCE A LA POSTMODERN DANCE: LA DANZA MODERNA EN LOS ESTADOS UNIDOS | 50 |
| V. LA DANZA CONTEMPORÁNEA | 61 |

TABLE

| | |
|--|-----|
| UN SIECLE DE DANSE | 70 |
| I. DU ROMANTISME AU NÉO-CLASSIQUE: LE BALLET CLASSIQUE EN EUROPE | 72 |
| II. DU CLASSIQUE À L'ABSTRAIT: LE BALLET CLASSIQUE AUX ETATS-UNIS | 90 |
| III. DE LA DANSE LIBRE AU TANZTHEATRE: L'EXPRESSIONNISME ALLEMAND | 103 |
| IV. DE LA MODERN À LA POST-MODERN DANCE: LA DANSE MODERNE AUX ETATS-UNIS | 116 |
| V. LA DANCE CONTEMPORAINE | 127 |

SONIA SCHOONEJANS

UN SIGLO DE DANZA
1830-1990

Sonia Schoonejans es directora de la colección "L'art de la danse" de la editorial Actes Sud, corresponsal en Francia del *Giornale della Musica* y de la revista *Balletto Oggi*, productora y directora artística de la asociación DAKA.

Association DAKA, 55 rue Vanean, 75 007 París, France.
Tel: 45 44 83 61 (33-1), Fax: 42 22 06 33 (33-1).

UN SIGLO DE DANZA

Todas las artes, incluyendo las más recientes, han sido favorecidas por historiadores, quienes, con la ayuda de aparatos críticos múltiples, han estudiado su recorrido, su evolución y han descubierto los índices reveladores de un cambio de sociedad.

Curiosamente, la danza ha quedado siempre a un lado de estos estudios.

Ya sea por razones prácticas —deja pocos trazos— o bien, por razones ideológicas —relegada como divertimento o vinculada al ámbito musical— nunca ha sido objeto de una real crítica histórica. Nunca ha sido, incluso, verdaderamente contada. Este libro trata de relatar la aventura de la danza occidental tanto tiempo codificada en el ballet clásico y enriquecida, desde principios de siglo, por el expresionismo en Alemania y por la *modern dance* en Estados Unidos.

Esta aventura, como todo arte, está directamente ligada a la historia; es como su testimonio plástico: el expresionismo alemán se transforma con la guerra de las trincheras; los *Ballets Russes* de Diaghilev y, más tarde, el constructivismo, son el testimonio de las transformaciones ocurridas en Rusia.

El estilo del arte está moldeado por la historia y la danza, como la pintura y la escultura, sólo puede ser considerada en el conjunto de los hechos humanos, pero bajo las formas movedizas y momentáneas de la danza hay algo intangible que sigue existiendo y transmitiéndose.

Sin pretender ser exhaustiva, esta historia de la danza elige, en el seno de las grandes familias artísticas (clásico abstracto, expresionismo, *modern dance*, contemporáneo), los momentos importantes que simbolizan mejor la época de su desarrollo. Una vez puestos en perspectiva, los diferentes estilos de danza se suceden como una serie de discusiones que se volverán revoluciones antes de asentarse, a su vez, en la tradición, y exponerse así, a la impugnación de una nueva generación de artistas.

I.

DEL ROMANTICISMO AL NEOCLASICISMO
EL BALLET CLÁSICO EN EUROPA

El ballet, danza de la razón pura, nacida en Italia durante el Renacimiento, codificada en Francia en el Gran Siglo (siglo XVII), en su plena gloria en la época del Romanticismo, va a conocer, al principio del siglo XX, un nuevo apogeo, gracias al ballet ruso y a las reformas de Michel Fokine, cuya herencia se encuentra, incluso en la obra de Antony Tudor, Maurice Béjart o Jiri Kylian.

II.

EL BALLET CLÁSICO EN ESTADOS UNIDOS

Cuando el ballet clásico llega a los Estados Unidos, al mismo tiempo que los bailarines rusos, integra las cualidades de velocidad y energía de este país y se transforma rápidamente.

Balanchine es uno de los principales artesanos de esta evolución.

III.

DE LA DANZA LIBRE AL TANZTHEATRE:
EL EXPRESIONISMO ALEMÁN

Al arte clásico mediterráneo, cuya meta es expresar la belleza y la armonía, se opone desde el principio de siglo una fuerza expresionista nórdica que busca sondar la identidad del hombre.

La danza que aparece en Alemania en esa época anhela ser una práctica existencial antes de ser una práctica artística.

Ya un François Delsarte había puesto en correlación el gesto y la emoción, ya Isadora Duncan pretendía liberar la emoción a través de una danza libre, pero es Rudolf Laban quien establece los fundamentos de esta nueva danza.

IV.

LA DANZA MODERNA EN LOS ESTADOS UNIDOS:
DE LA MODERN DANCE A LA POSTMODERN DANCE

A los albores del siglo XX, América inventa un nuevo enfoque dinámico de la danza que refleja su optimismo pragmático. Paralelamente a la que surge en la misma época en Alemania, la danza moderna americana, ambiciona también ser testigo de su tiempo. Pero, las convulsiones de la historia interrumpirán el expresionismo alemán, mientras que la *modern dance* evolucionará de manera continua.

I. DEL ROMANTICISMO AL NEOCLASICISMO EL BALLET CLÁSICO EN EUROPA

1. LOS ORÍGENES DEL BALLET

Aunque existan tratados de danza italianos fechados en el siglo XV y XVI (los de los maestros de baile vinculados a las cortes de Este en Ferrara y Sforza en Milán, principalmente) y que la influencia italiana sea determinante, es en Francia que nacerá y se desarrollará la "bella danza", la futura danza clásica.

En 1661, el rey Luis XIV crea la Academia Real de la Danza.

Acontecimiento revolucionario porque reconoce, por completo, un arte que, hasta entonces, estaba bajo la dependencia de la música, e impulsa la primera codificación de los pasos y su difusión en toda Europa.

Dos maestros de danza, Beauchamps y Feuillet, van a dedicarse a ello.

Este último publica en 1700 una descripción completa de los pasos y recorridos: a cada término corresponde un paso y un contenido preciso.

Su vocabulario (plié, glissé, assemblé, jeté, entrechat, piroette, sisonne, etc.) atravesó los siglos e integra incluso hoy en día, el vocabulario esencial de la danza clásica.

Las cinco posiciones, base de la danza clásica, están, en lo sucesivo, codificadas.

¿Qué caracteriza esta danza, llamada todavía hoy la *belle danse* (la "bella danza")?

Está compuesta por una pareja, en donde le es otorgada al hombre la misma importancia que a la mujer. Los desplazamientos de los bailarines forman en el suelo un dibujo muy complejo que recuerda el arte de los jardines y el de la ciencia geométrica.

La danza se desarrolla en una escena a la italiana, ante un público que la mira de frente.

Este nuevo arte refleja la sociedad de la cual ha nacido: muy jerarquizado, enteramente codificado, minuciosamente ordenado, como la vida en la corte del rey.

Cincuenta años más tarde, la técnica ha ya evolucionado; en lo sucesivo, son bailarines profesionales, y no los nobles, los que bailan los ballets de la corte.

En 1713, Luis XIV funda la Escuela de Danza de la Ópera de París.

Al final del siglo, la técnica académica logra un gran desarrollo que se transmite, a través de Europa, por maestros franceses; ciertos coreógrafos, con Noverre a la cabeza, exigen incluso, para la danza, los mismos derechos que los del teatro: la posibilidad de expresar y contar.

Encontramos así, desde el siglo XVIII, las dos tendencias entre las cuales oscila siempre el ballet: por un lado, la abstracción, por el otro, el teatro y la pantomima.

Al principio del siglo XIX, todas las grandes capitales europeas poseen teatros en donde vienen a producirse los grandes bailarines, y más aún, las grandes bailarinas que el ballet romántico va a encumbrar. Es un momento de gracia absoluta en la historia de la danza, pero para comprenderlo, hay que situarse en el contexto político y social del siglo XIX francés.

2. EL BALLET ROMÁNTICO

1830: La gran epopeya napoleónica está terminada. El estremecimiento de la Revolución está definitivamente concluido. Toda una juventud lánguida se aflije en la inacción y se embriaga de melancolía. No más guerras en las cuales tirar una energía rebosante, no más gloria que conquistar, no más carreras fulgurantes que permitían a un hijo de campesino ser general a los treinta años.

Las jornadas revolucionarias de julio 1830, las "tres gloriosas", marcan el fin de la monarquía ultra, y sellan definitivamente la llegada de la burguesía al poder.

Los que están desilusionados por la realidad se refugian en lo imaginario.

Llegada de Inglaterra, la novela negra, con su arsenal de castillos sombríos, de presentimientos funestos y de cementerios encantados, está de moda. Se descubren los poemas de lord Byron, muerto muy románticamente seis años antes, mientras ayudaba a los griegos en su lucha de independencia.

En Alemania, el *Sturm und Drang*, esta exacerbación de sentimientos y emociones violentas, se exporta muy rápidamente hacia Francia. Todo

el mundo recuerda el doble suicidio romántico de Heinrich von Kleist, el dramaturgo, y de su amiga Henriette.

Ya, el libro de madame de Staël *De l'Allemagne*, publicado en 1810, analiza la literatura de ultramar y su gusto por lo fantástico. Su libro, prohibido en Francia, hacía eco al curso dramático de Schlegel, verdadera requisitoria contra la estética racionalista francesa a la cual se opone el espíritu romántico alemán.

La escollera del clasicismo, que se había vuelto una regla enjuggedada, cede el paso al desencadenamiento de las pasiones. En literatura, los escritores dejan desbordar sus sentimientos. Ya nadie teme hablar de sí mismo, todos los excesos están autorizados.

Víctor Hugo da el tono con *Hernani* y se deleita uno con las *Lamentaciones* de Lamartine.

Los pintores Géricault y Delacroix también hacen escándalo, cuando, por primera vez, exponen el sufrimiento de manera brutal.

Pero nada impide el éxito creciente del romanticismo que, antes de llegar a ser un estilo, corresponde a un estado de ánimo.

El ballet, la más física de las artes, conoce un éxito sin precedente. Aquí también, la fría virtuosidad cede el paso a los desahogos líricos.

Como el *Radeau de la Méduse* o como el prefacio de *Cromwell*, el *Ballet 1830* es la perfecta expresión de su tiempo. Contiene todas las características del genio romántico: espiritualismo exaltado, entusiasmo por lo típico tomado en las fuentes populares, nostalgia de países lejanos, amor místico más fuerte que la muerte.

La danza de escuela que, hasta ahora, consistía en una elegante acrobacia se vuelve a su vez, lenguaje de lo indecible. El movimiento se arroga en símbolo, el gesto convencional se vuelve signo ("un jeroglífico", dirá Mallarmé).

El Olimpo y sus dioses de amores caprichosos que ocupaban el escenario desde hacía tanto tiempo, ceden el paso a bosques misteriosos en donde se agita todo un pueblo de brujas maléficas y exquisitas criaturas inocentes. Se sueña con Gérard de Nerval y Víctor Hugo.

A este nuevo contenido corresponde un nuevo estilo, pero la tradición de pasos y de figuras elaborada bajo el reino de Luis XIV sigue en pie. Con el mismo vocabulario técnico, se baila de manera distinta; los movimientos adquieren amplitud, la apertura de piernas aumenta y las líneas se alargan; se intensifican algunos pasos más propicios al lirismo, principalmente el *grand jeté*, el *sissonne*, el equilibrio en arabesco. Pero

sobre todo se inventan las zapatillas-puntas que arrancan a la bailarina de las leyes terrestres y le permiten un despegue hacia lo inaccesible. Gracias a este descubrimiento extraordinario, el estilo romántico puede florecer y con él el culto a la bailarina. La primera en subirse en puntas es Marie Taglioni. En 1827, entra a la Ópera de París y baila principalmente las obras de su padre, Philippe Taglioni, maestro de ballet y coreógrafo.

Philippe Taglioni pone en evidencia las cualidades de su hija: brazos largos, piernas largas, una gran fluidez de movimientos que la hacen más lírica que sensual. Para ella compone un ballet a la medida: una hija del aire, una sélfidă bajo la influencia de una bruja que perturba involuntariamente un joven campesino. La acción, inspirada de un relato de Nodier, se sitúa en Escocia.

Para esta creación, un sastre genial, Eugène Lami, alumno del barón Gros, inventa un faldellín abultado que se transformará en el símbolo de la bailarina romántica. Ancha corola trastocada, este traje favorece los saltos y el recorrido. Al mismo tiempo, esta nube de gasa blanca desprende una virginal poesía.

La primera presentación de *La Sélfidă* tiene lugar en París, el 12 de marzo de 1832.

El espíritu nuevo invade la escena: la magia remplaza la mitología, el *ballet blanc* (el ballet blanco) prevalece en el intermedio anacreónico. La danza llega a ser un lenguaje cargado de espiritualidad y de misterio. El público es conquistado. Incluso acepta un desenlace trágico. La brillantez nebulosa de las muselinas claras crea un verdadero entusiasmo. Efecto supremo de la fama, Marie Taglioni influye en la moda. La casa de costura Beauvais crea un *Turbante Sélfidă*.

La literatura refleja, también, este éxito. En la *Vida de Rancé*, Chateaubriand evoca las "danzas aéreas de Mademoiselle Taglioni" y Víctor Hugo compone un madrigal para ella.

El terreno en lo sucesivo está preparado para que aparezca, siete años más tarde, la obra maestra absoluta, la joya del romanticismo, el ballet hoy en día el más bailado: *Giselle*.

La historia de esa campesinita que muere de amor y regresa como una sombra inasible a proteger al que ama, es para la danza lo que una sinfonía de Beethoven es para la música o un drama de Shakespeare para el teatro.

Al comienzo de esta obra única, está el encuentro de un poeta con una bailarina:

Théophile Gautier, cronista de ballet, y Carlotta Grisi, joven bailarina italiana.

Acaba de llegar de Nápoles a la Ópera de París con su profesor y compañero, el coreógrafo Jules Perrot, quien, después de haber impulsado su técnica hasta los límites de lo posible, quiere imponerla al público y hacer de Carlotta una estrella al mismo rango que las dos estrellas del momento: Marie Taglioni, la hija del aire, la divina sílfide, y Fanny Elssler, la hija del fuego, que representa el otro aspecto del romanticismo: el de las fuentes populares y folklóricas; el baile de Elssler es tan sensual como el de la Taglioni es etéreo..

En esta época, Gautier es aún un joven bohemio. Piensa encontrar en el arte un consuelo al vacío de su vida: pinta, escribe poemas, es responsable de una sección de espectáculos.

Para Carlotta Grisi, Gautier escribe un ballet inspirado en una leyenda eslava relatada por el escritor Henri Heine: *Las Willis*, novias muertas antes de sus nupcias que se reúnen en las noches para bailar. Si un hombre las sorprende, tiene que bailar con ellas hasta que muera de cansancio.

A partir de este argumento, el libretista Saint-Georges traza la historia de una campesina enamorada de un hombre al que desconoce como un noble ya comprometido. Cuando se entera de la traición, se vuelve loca, muere y regresa al reino de las *Willis*.

La coreografía será ordenada por Jean Coralli y Jules Perrot. En menos de una semana, Gustave Adam compone la música. Se le encarga la escenografía a Cicéri, ya célebre por su trabajo en *La Sílfide*.

Esta vez se excede creando para *Giselle* un bosque aún más fantástico que el ya muy bello de *La Sílfide*. Todo se presenta bien, excepto para Jules Perrot.

En efecto, Théophile Gautier, quien asiste cada vez más a los ensayos, se enamora de Carlotta Grisi. Después de algunas intrigas, Perrot es eliminado, y a pesar de haber realizado casi la totalidad de la coreografía, su nombre no se mencionará ni en los carteles. Se pondrá el de Coralli.

El éxito de la presentación fue asombroso. Los poetas le hacen eco. Théodore de Banville, en las *Odas funambulares* evoca a "Carlotta, viva como el viento y dulce como los cisnes". Gautier canta, claro está, *El fantasma encantador*. Algunos años más tarde, el ballet cae en la indiferencia; A partir de los años 1850, el ballet romántico decae en Francia.

Rápidamente agotado por éxitos uniformes, copias monótonas y una sociedad burguesa cuya vulgaridad fue estigmatizada por Charles Baudelaire, el género se ahoga y la bella bailarina romántica inasible se vuelve presa de los abonados de la Ópera de París. La técnica se rehace, la fría virtuosidad romántica ha desaparecido. La tradición es pronto adoptada en Rusia gracias al maestro de ballet Marius Petipa, cuyo hermano Lucien había creado el papel principal junto a Carlotta Grisi. Gracias a él y al temperamento ruso, el melodrama sentimental se vuelve el drama de un sentido, cuyo tema es el amor que triunfa sobre el mal y la muerte.

3. LA DANZA ACADÉMICA

Cuando emigra a San Petersburgo, este artista de Marsella lleva en sus maletas el espíritu del ballet romántico. En cuarenta años de enseñanza en Maryinsky, teatro bajo la protección directa del zar, instala una verdadera escuela rusa que cuenta con decenas de *prima ballerinas*, desarrolla el gran estilo clásico, el de la pasión dominada y consagra definitivamente la unión de la finura francesa, del virtuosismo italiano y del temperamento ruso.

Entre los cincuenta ballets que ha creado, se baila todavía y siempre *La Bella Durmiente* y el *CascaNueces*, realizados en colaboración con el compositor Tchaikovsky.

Su estilo, hecho de elegancia y de virtuosismo poético, era perfectamente adaptado a la vida de la corte del zar. Cuando el poder de éste llega a ser cuestionado, los ballets de Petipa lo serán también. En 1905, Petipa tiene 80 años. A pesar de sus inventos, permanece un hombre del siglo XIX y sus ballets se le parecen.

Ahora, se quieren cosas nuevas, audaces, inéditas. El periodo de los grandes disturbios ha empezado.

4. MICHEL FOKINE, WASLAV NIJINSKY, COREÓGRAFOS DE LOS BALLETOS RUSOS DE SERGUEI DIAGHILEV

Alumno de Petipa, Michel Fokine es el más intrépido y el primero en arrojarse.

Es admitido en la Escuela Imperial de Teatro en 1888, a la edad de ocho años.

En seguida manifiesta notables disposiciones y una curiosidad artística excepcional.

Primer alumno de la clase de baile, también lo es en música y pintura.

Influenciado por las ideas sociales de León Tolstoi, Fokine quiere apartar el ballet de su papel de divertimento aristocrático y volverlo accesible al pueblo.

Por otra parte, la emulación en Rusia en esos años es general. Los liberales ilustrados alientan las reivindicaciones sociales y políticas que desembocarán en la revolución de 1905. Después de la abolición de los siervos en 1861, Rusia intenta entrar en el mundo moderno y superar su retraso industrial con relación a Occidente. Pero la modernización económica acelerada vuelve a cuestionar el equilibrio de una sociedad rural y arcaica. Cuando la oposición se radicaliza, el zar Alejandro III opta por la represión. La policía vigila los estudiantes, la prensa está bajo control. Eso no impide en nada que la propaganda revolucionaria se expanda. Lenin publica clandestinamente *Iskra* y el partido socialista revolucionario impulsa sus atentados. Si existe una represión, no atañe a los intelectuales: escritores, artistas, estetas, coleccionistas propagan las tendencias liberales y cosmopolitas de la vanguardia occidental y son los principales beneficiarios de este estado de gracia que terminará a partir de 1921, con las primeras purgas de Lenin.

En 1905, Michel Fokine, primer bailarín y a punto de ser profesor, forma parte de los impugnadores del teatro que exigen más flexibilidad en el reglamento.

Sus investigaciones artísticas lo impelen, también, a buscar una libertad más grande en el movimiento.

Una noche ve bailar a Isadora Duncan, esa americana inspirada que, con los pies descalzos, bailaba libremente con música de Schubert, Beethoven o Wagner, inspirándose en el movimiento de las olas y otros movimientos naturales.

Su aparición conforta a Fokine en su intuición:

No renuncio a la gimnasia de ballet pero es demasiado pobre y sólo prepara al sujeto para un estilo demasiado limitado. El credo de la posición "hacia fuera" sólo es válida para el entrenamiento; en el escenario, hay que suprimirlo. El otro error de la técnica clásica consiste en sólo ocuparse de las piernas del bailarín. Se olvida hacer trabajar el torso. Ahora bien, todo el cuerpo debe bailar, todo el cuerpo debe ser expresivo, hasta el músculo más pequeño.

Así pues, algunos años antes de la Gran Guerra y justo antes de que la revolución bolchevique lo destierre de Rusia, un coreógrafo establece por primera vez una relación entre la tradición académica y las tendencias modernas.

Michel Fokine esboza así el estilo neoclásico que florecerá principalmente en Europa y que se volverá a encontrar en la obra de un Antony Tudor, y después, de un Maurice Béjart o de un Jiri Kylian.

La gran importancia que Fokine da a la escenografía y al vestuario de sus espectáculos, lo hace colaborar con el pintor Alexandre Benois. Gracias a él, encuentra al hombre que llegará a ser muy pronto el empresario más importante de su tiempo: Serguei Diaghilev.

Este joven está en el centro de un grupo de artistas en lucha contra el naturalismo de tendencias sociales que está de moda en esa época.

Alexandre Benois, Nicolas Roerich, Alexandre Golovine, Lev Bakst, todos se apasionan tanto por las grandes corrientes de pintura contemporánea como por una tradición de arte típicamente rusa que quieren defender y dar a conocer a Occidente.

Ese será el papel de Diaghilev.

Después de haber organizado una gigantesca exposición sobre la pintura rusa, un ciclo de conciertos y obtenido un triunfo con Chaliapine cantando *Boris Godounov*, Diaghilev regresa a París en 1909 con los mejores bailarines de los teatros imperiales y su coreógrafo más audaz, Michel Fokine.

Los acomoda en las suntuosas escenografías de sus amigos pintores; que ya no son de cartón sino verdaderas creaciones pictóricas, que ya no son ballets que duran una noche entera sino obras cortas, ballet *coup de poing* (de golpe).

En el programa están las *Danzas Polovtsianas*, *El Pabellón de Armida*, *Chopiniana*, el conjunto de coreografías firmadas *Fokine*, y *Giselle* que regresa a París con una nueva calidad poética.

En un país en donde el baile se había vuelto triste, sombrío, mecánico, la primera temporada de los Ballets Rusos es un triunfo con su explosión de colores, de pasiones y sobre todo con sus bailarines, Anna Pavlova, cuyo arte daba un poco más de alma a la elegancia francesa y a la virtuosidad italiana; Tamara Karsavina, intérprete privilegiada de las ideas de Diaghilev, y Vaslav Nijinsky, cuyo salto prodigioso iba a hacerlo entrar en la leyenda, todos diestros en una tradición secular, pero estimulados por el poder creador de Fokine y Diaghilev. El mismo Fokine, trabajando para los Ballets Rusos de Diaghilev, encuentra en

ello un clima favorable al desarrollo de su inspiración. Mientras que en el teatro Maryinsky se asustaban de sus audacias, aquí las alientan.

Cada año, la compañía de ballet regresa a París con creaciones de Fokine y el triunfo se repite: *Scheherazada*, *El Pájaro de Fuego*, *El Espectro de la Rosa* y *Petrouchka*, uno de los grandes éxitos de los Ballets Rusos que afirma definitivamente la música de Igor Stravinsky.

La lengua materna de Fokine sigue siendo el ballet clásico pero esta lengua está nutrida, vivificada por dialectos cuyas fuentes son el folklore o la vida cotidiana.

Para la danza final de *Petrouchka*, por ejemplo, se inspira de los cocheros de San Petersburgo, quienes, junto a su carroaje, en pleno invierno, se calientan frotándose las manos, pateando sus pies contra el suelo y dándose grandes golpes en las piernas.

Diaghilev ya ha descubierto el extraordinario talento de Nijinsky.

Después de haber dado a conocer el bailarín al mundo, quiere revelar al coreógrafo.

Tres obras en dos años van a formar un fabuloso paréntesis en la evolución del ballet. En ellas, Nijinsky defiende la técnica clásica que posee mejor que cualquiera. ¿Su ambición? Dar de nuevo a la danza un alma que la simple virtuosidad trata constantemente de robarle.

En *La Tarde de un Fauno*, el poema de Mallarmé, puesto en música por Claude Debussy, Nijinsky baila de manera sobria, sin los famosos saltos que el público espera. Es por el contrario un baile pegado al suelo, casi estático.

Con *Juegos*, también con música de Debussy, Nijinsky estiliza los movimientos de deporte y, una vez más, parece darle la espalda al ballet clásico.

Pero el escándalo llega con *La Consagración de la Primavera* que la prensa titula "La masacre de la primavera".

La música que Igor Stravinsky compuso a petición de Diaghilev es telúrica, vigorosamente cadenciosa, completamente irreducible en coreografía clásica.

Nijinsky, entonces fuertemente influenciado por las danzas rítmicas de Emile Jaque-Dalcroze, al que fue a ver con Diaghilev el año anterior en Hellerau, somete sus bailarines a una técnica opuesta al código secular del ballet clásico, obligándolos a hacer su cuerpo más pesado en vez de elevarlo, a poner los pies hacia adentro en vez de la tradicional posición hacia fuera.

Al cabo de 120 representaciones, el 29 de mayo de 1913, el espectáculo tiene lugar en el teatro de los Campos Elíseos, en París.

La primera etapa de los Ballets Rusos, la más embriagante, la más maravillosa, se termina la víspera de la guerra. En efecto, durante ese tiempo, otro ballet, desprovisto de gracia, macabro y sin arte; el ballet de los políticos y de los hombres de negocios, precipitaba la historia.

De cada lado, se afilan tanto los espíritus como los cañones para dirigirlos mejor contra el enemigo. Nadie más puede impedir el desencadenamiento de la violencia.

La guerra que se prepara será más sangrienta que nunca.

Los artistas se callan, emigran, esperan. El arte, a pesar de vociferar, se ha vuelto impotente. Nunca nada será como antes.

5.

LEONIDE MASSINE, BRONISLAVA NIJINSKA

En Rusia, la larga guerra es prolongada por las revoluciones de 1917.

Entusiasmado con la Revolución de febrero pero desterrado por la de octubre, Diaghilev ya no volverá a ver su país.

En adelante, será un exilado, huésped de los palacios de Venecia, Londres o Monte Carlo.

De Rusia, en donde había regresado la última vez en 1913, había traído un joven bailarín moscovita de 16 años, Léonide Massine. Éste debía remplazar a Nijinsky, cuyo matrimonio sorpresa, en 1913, había provocado una ruptura total entre el empresario y su protegido.

En la escuela de Moscú, en donde las danzas de carácter y la acrobacia eran más enseñadas que en la escuela de San Petersburgo, Massine había desarrollado un temperamento teatral que Diaghilev continuó impulsando.

Juntos, Diaghilev y Massine pasan los cuatro años de la guerra: en Italia, primero, en donde encuentran jóvenes pintores futuristas como Boccioni, Depero, Balla, y después en España, país de la danza, en donde Massine estudia el flamenco con el gitano Félix. Se inspirará en el flamenco para su ballet *Tricornio*.

Pero la novedad absoluta es, en 1917, la creación de *Parade*.

La idea de este ballet cubista es de un joven poeta, Jean Cocteau, que solicita la colaboración de Erik Satie para la música, de Léonide Massine para la coreografía y de Pablo Picasso para la escenografía y el vestuario.

Muy pronto, Diaghilev se interesó en los cuadros de Picasso y el pintor, enamorado de una bailarina de la compañía, Olga Koklova, es estimulado por el universo del teatro y de los Ballets Rusos. Entre el ruso y el español el entendimiento es inmediato. El vestuario de Picasso, concebido como personajes, se vuelve el principal protagonista del espectáculo: los trajes son los presentadores que tratan de convencer al público de asistir a la representación.

La coreografía de Massine compone la unión mágica de las artes para la cual Apollinaire inventa el término de "surrealismo".

El espectáculo es un escándalo, pero a los parisinos les encanta.

Debussy escribe entonces a Diaghilev:

Debe usted saber mi alegría en volver a encontrar la belleza particular de los Ballets Rusos: es un sueño antiguo que vuelve a empezar y... es muy melancólico ya que tantos horrores han conmovido la vida...

Una espectadora está particularmente encantada. Se volverá la amiga de Diaghilev y será ella quien lo sostendrá económicamente: la señorita Chanel.

Líder de la alta costura, Coco Chanel encarna el espíritu de la época: costumbres libres, práctica de los deportes y frenesí de la danza. Para un cuerpo femenino liberado del corsé, inventa trajes de jersey, ligeros y fluidos, perfectamente adaptados al nuevo estilo de vida. ¿Sus clientes? Un rico público cosmopolita.

"París es una fiesta", exclama Ernest Hemingway.

El éxito de Diaghilev y de sus Ballets Rusos origina competidores.

Una empresa sobre todo, compite seriamente con Diaghilev, la que un mecenas diligente, Rolf de Maré, lanza en 1920 en París, bajo el nombre de *Ballets Suédois* (Ballets Suecos).

Ellos también ponen la apuesta en los géneros y en la sinergia artística; se distinguen por la calidad de su vedette masculina, Jean Borlin, exalumno de Fokine, y por la calidad de las pinturas y de los poetas que colaboran: Jean Cocteau, Paul Claudel, Blaise Cendrars.

Los *Ballets Suédois* desaparecen en 1924, en un último destello: *Relâche* para el cual Erik Satie compone la música y René Clair realiza un cortometraje, un palmo de narices surrealista: *Entracte*.

Diaghilev permanece incomparable. Después de que Massine lo haya dejado en 1921 para formar su propia compañía, contrata a la hermana

de Nijinsky, Bronislava Nijinska. Comparte con Diaghilev esa actitud de acuerdo al tiempo, esa sensibilidad de la época. Diaghilev había pedido a Cocteau un nuevo libreto de ballet. "Sorpréndeme, Jean", le había dicho. Y Cocteau le ofrece *El Tren Azul* para el cual Chanel diseña el vestuario y Henri Laurens la escenografía. Diaghilev parece infatigable. Continúa buscando lo novedoso y se vuelve empresario del arte contemporáneo. Después del cubismo con Picasso, Braque, Gris y Laurens, se interesa en el fauvismo con Matisse y Derain, y poco después con Chirico y Rouault.

Al rodearse de Max Ernst y de Miró, deberá soportar las intrigas de los partidarios de Aragón, aliados de Breton, cuando los surrealistas coqueteaban con los comunistas, y van a abuchear las representaciones de "estos ballets rusos antibolcheviques pagados por burgueses decadentes".

En la Unión Soviética, sin embargo, las primeras purgas comienzan desde el verano 1922. La represión sistemática, la expulsión de los intelectuales y artistas prefigura el terror estaliniano y provoca una segunda ola de emigrantes.

Entre estos exiliados, un joven poeta, Boris Kochno, un joven bailarín, Serge Lifar, y un joven coreógrafo, George Balanchine, son acogidos por Diaghilev en su compañía.

Diaghilev, en efecto, no ha podido cortar con el potencial artístico de su país.

Solicita a los constructivistas rusos Gabo y Pevsner las escenografías y el vestuario del ballet *La Gata*; solicita a Prokofiev, la música *De Paso de Acero*, una coreografía sobre la Unión Soviética, ordenada por Massine que regresa para esta ocasión.

Antes de esto, Bronislava Nijinska había creado con una música de Stravinsky la escenografía y el vestuario de Natalia Gontcharova, una obra de inspiración constructivista: *Nupcias*.

Diaghilev está enfermo. En un cuaderno, Lifar señala:

Serguei Pavlovitch está cansado. La danza se ha vuelto para él extraña. El descubrimiento de un libro antiguo le importa más que la creación de una obra nueva. Nuestra familia se está desuniendo.

Al final de la temporada 1929, en el transcurso de la cual los Ballets Rusos presentan un programa enteramente firmado "Massine" (*Cimarroniana*, *El Tricornio*, *La Boutique Fantástica*), Serguei Pavlovitch Diaghilev muere en Venecia el 19 de agosto. Los funerales en el pequeño

cementerio marino de San Michele son conducidos todo de blanco por dos de sus amigas y protectoras, Misia Sert y Chanel.

Chanel recuerda:

Entraba a mi casa después de los ballets para cenar un momento sin quitarse sus guantes blancos, tomaba un chocolate. En seguida, sucumbía, vaciaba la caja, moviendo sus cachetes gordos, su mentón pesado, se enfermaba, se quedaba la noche a platicar... Era el amigo más encantador, lo amaba yo en su ansia de vivir, en sus pasiones, en sus harapos, tan lejano de su leyenda fastuosa, de los días sin comer, de las noches de ensayo, habitando un sillón, arruinándose para dar un espectáculo.

Los Ballets Rusos desaparecen con Diaghilev; sus miembros se disper-
san. Una época termina.

6. LA HERENCIA DE DIAGHILEV EN FRANCIA Y EN INGLATERRA

Salvo Nijinsky, que se volvió loco, todos los que un día formaron parte de los Ballets Rusos continúan trabajando dispersos en el mundo. Los más antiguos ya están en la diáspora: Pavlova que recorre el mundo entero a la cabeza de su compañía; Fokine que monta grandes ballets líricos en México y en Estados Unidos; Massine que se vuelve el director artístico de una compañía que se quiere la heredera de Diaghilev, los "Ballets Rusos de Monte Carlo"; Nijinska que trabaja entre París, Nueva York y Buenos Aires; Balanchine que emigra a los Estados Unidos y se vuelve un elemento clave del ballet americano.

En Francia, la herencia de Diaghilev es transmitida a través de sus dos lugartenientes más jóvenes: Boris Kochno, quien escribe libretos de ballet y asesora varias compañías jóvenes, y Serge Lifar, cuya nominación como director de la Ópera de París revitaliza una compañía entumecida por la rutina académica.

La principal aportación de Lifar consiste en la introducción en el seno de la Ópera de París de las audacias de Diaghilev y de sus coreógrafos, al mismo tiempo que los concilia con la elegancia un poco rígida de la Ópera. El estilo Lifar está hecho de ese equilibrio.

En la tradición de Diaghilev, Lifar trabaja en colaboración con músicos y pintores, Henri Sauguet para la música de *Mirages* y Picasso para las escenografías del ballet *Icare*. Pero siempre la danza guarda la primacía absoluta sobre las otras artes.

En la misma época, Inglaterra está aún desprovista de una tradición de ballet y la influencia de los Ballets Rusos será, a pesar de ser indirecta, determinante.

Los artistas extranjeros eran invitados, claro está, pero se les acogía en teatros de variedades y sus danzas pasaban entre un número de circo y un número de *music-hall*. Estilo y escenografías cambiaban en pocos minutos y las *girls* le dejaban el lugar a la mujer-serpiente.

Es en el más importante de estos teatros que, en 1921, Diaghilev había vuelto a montar *La Bella Durmiente*, el ballet de Marius Petipa. Escenografía y vestuario habían sido diseñados por Lev Bakst para esta ocasión. Carlotta Brianza, creadora del papel en San Petersburgo, interpretaba esta vez el papel del hada Carabosse. Olga Spessivtzeva encarnaba la más exquisita princesa Aurora. Espléndida magia que había arruinado a Diaghilev y cuyo recuerdo iba a influenciar el gusto inglés hacia el ballet de acción, el que cuenta una historia y dura toda una noche, como en la época de Marius Petipa.

Son dos mujeres que han trabajado con los Ballets Rusos, Marie Rambert y Ninette de Valois, quienes van a asentar las bases del ballet británico.

Las dos frecuentan el círculo de Bloomsbury, grupo de escritores y de pensadores para quienes las ideas de Freud abrían nuevas perspectivas literarias: D. H. Laurence, Edith Sitwell, la pareja Leonard y Virginia Woolf, Lopoukhova, quien fue bailarina de Diaghilev y su marido, el economista Keynes. Estos últimos quieren perpetuar el espíritu de los Ballets Rusos y favorecer los encuentros entre artistas venidos de diversas disciplinas. Crean la *Camargo Society*, que va a dar a conocer Marie Rambert y Ninette de Valois.

Los espectáculos se presentaban en el teatro Mercury, dirigido por Marie Rambert. Marie Rambert, quien había asistido a Nijinsky para la *Consagración de la Primavera*, tiene su primer éxito con un espectáculo inspirado por los poemas de Edith Sitwell, *Fachada*.

A partir de 1924 crea una compañía que se volverá el Ballet Rambert.

Con *Fachada*, Marie Rambert lanza un joven coreógrafo aún desconocido, Frederick Ashton. Vio bailar a Anna Pavlova cuando era niño y su asombro le sirvió de vocación.

Después, estudió con Enrico Cecchetti, profesor contratado por Diaghilev para sus ballets, y después Léonide Massine. Sus dos maestros le dejaron el gusto por la pantomima. También participó en algunos espectáculos de Bronislava Nijinska.

Frecuentó los competidores de Diaghilev antes de llegar a ser el coreógrafo titular de Marie Rambert. Pero si Ashton debe sus inicios a Marie Rambert, es con Ninette de Valois que se va a volver un gran coreógrafo clásico.

Muy pronto, Marie Rambert y Ninette de Valois toman direcciones opuestas: para la primera, los territorios aún inexplorados de la danza moderna, para la segunda, el patrimonio de la danza clásica.

Ninette de Valois había sido primero bailarina y después administradora de Diaghilev. Funda la escuela y, más tarde, nombra a Ashton director artístico de una compañía que se volverá el *Royal Ballet*.

Más experimental, la compañía de Marie Rambert refleja más las tensiones de su época. Quizás también recibe la influencia de Ashton, su principal coreógrafo. La obra de Tudor prolonga la de Fokine y traduce con el movimiento una verdad más íntima de los seres. Así como los escritores del círculo de Bloomsbury, encaminados hacia una aventura de la subjetividad, prestan a sus personajes finezas sicológicas, Tudor llega a traducir emociones y sentimientos a través del movimiento. Algunas veces se trata de sentimientos llenos de delicadeza, otras veces alcanza el drama. En 1936, turbado por la guerra fratricida, Tudor describe, con los *Kindertotenlieder* de Mahler, el sufrimiento indecible de un pueblo que perdió a sus hijos: *Dark Elegies*.

La danza marca una pausa mientras que, a su alrededor, el mundo está convulsionándose.

Con la llegada de las ideologías, las dictaduras se establecen: Stalin, Mussolini, Hitler y Franco.

Mientras las purgas soviéticas liquidan a miles de ciudadanos, la esperanza engendrada por la Revolución de Octubre no se ha apagado. En España, una guerra fratricida tiene como resultado la victoria de Franco. En Francia, el Frente Popular permanece impotente frente a la victoria de Hitler.

Ya nada puede impedir la guerra.

7.

DESPUÉS DE LA GUERRA: MAURICE BÉJART Y ROLAND PETIT

Después de la explosión de la bomba de Hiroshima y la liberación de los campos, el mundo, petrificado, descubre la amplitud de la tragedia.

Desde febrero de 1945, la conferencia de Yalta que divide el viejo continente en dos bloques antagónicos: había creado las condiciones de la Guerra Fría.

El Partido Comunista es el gran vencedor político de la guerra. Europa del Este, bajo la influencia soviética, se ha vuelto enteramente comunista.

En Europa del Oeste, bajo la influencia americana, el Partido Comunista se presenta como la única fuerza ideológica que haya luchado sin compromisos contra el nazismo.

En Francia, el Partido Comunista, aureolado por la Resistencia, que recupera con habilidad, tiene un prestigio sin precedente, no sólo en los intelectuales sino también en la población francesa. Una ola de adhesiones al partido tiene lugar después de la liberación y se recuerda la fraternidad que se había logrado en el *maquis*.

Las artes también evolucionan.

La literatura primero. Probó su impotencia frente a los horrores de la guerra. Para encontrar un contenido, se va a volver militante: no se trata ya de describir al mundo, se trata de transformarlo. La literatura se conecta con el siglo y se hace partidaria. Louis Aragon se inscribe en el Partido Comunista; Paul Nizan denuncia "la literatura burguesa, que perpetúa los prejuicios de clase"; Jean-Paul Sartre insiste en el deber que tienen los intelectuales en comprometerse y éste los dominará durante más de treinta años.

Las relaciones de este último con los comunistas hará que los intelectuales franceses permanezcan en un molde marxista hasta el advenimiento en los años 60 de Foucault, Lacan y los estructuralistas.

En un mundo absurdo, como lo ilustra el teatro de Eugenio Ionesco y de Samuel Beckett, se impone la necesidad de una nueva moral: la responsabilidad como precio a la libertad.

La dirección teatral también cambia: no es ya sicológica o dramática, pero es un espacio escénico ligado a la modernidad.

Jean Vilar crea el Teatro Nacional Popular que atrae un público enorme y lanza el primer festival de Avignon. En los cafés y las cavas de Saint-Germain-des-Prés, el existencialismo, para quien el hombre es fundamentalmente y dolorosamente libre, se vuelve un modo de vida: se lee a Albert Camus y a Boris Vian, se va al cine a ver películas americanas o neorrealistas italianas, se escucha la voz de Juliette Gréco y la trompeta de Miles Davis.

Maurice Béjart está impregnado de esta atmósfera.

Nacido en Marsella, de padre filósofo, llega a París en 1950. "Quisiera provocar choques para de vez en cuando despertar la conciencia de las gentes".

Encuentra un hombre de la radio, Pierre Schaeffer quien, con Pierre Henry, lo inician a la música concreta.

En sus efectos sonoros crea su primera coreografía importante *Sinfonía Para un Hombre Solo*.

Por primera vez en el ballet clásico, un coreógrafo habla de sí mismo, de su angustia, de su soledad.

Pero París rechaza a Béjart. Prefiere a Roland Petit, producto puro de la Ópera, cuyo estilo no impugna tanto.

Mientras Béjart pone brutalmente en escena la angustia de su época, la búsqueda dolorosa de un sentido, la situación del hombre ante la muerte, Roland Petit trata los mismos temas sin deshacerse de su elegancia clásica como en *El Joven y la Muerte*.

Alumno de Serge Lifar, Roland Petit aprovechó un clima artístico excepcional.

En los años cuarenta, los colaboradores de los Ballets Rusos eran aún activos.

Algunos rodeaban a Roland Petit: Jean Cocteau y Boris Kochno escriben argumentos de ballets para él, Natalia Gontcharova viste a sus bailarines.

Para su esposa Zizi Jeanmaire, compone una *Carmen* que impone a Roland Petit como el maestro del ballet de acción.

Después del triunfo de *Carmen*, se va a Hollywood en donde trabaja con Fred Astaire.

A su regreso a París, hace que Zizi Jeanmaire baile en números de *music-hall* que, junto al ballet narrativo, constituye la otra faz de su talento.

Mientras Roland Petit es ya un coreógrafo célebre, Béjart, aún desconocido, inaugura la Exposición Universal de Bruselas en 1958 con una versión explosiva de la *Consagración de la Primavera* de Stravinsky.

Contrariamente a sus predecesores, Nijinsky y Massine, Béjart despoja la partitura musical de toda anécdota y la reduce al enfrentamiento potente y animal entre los dos sexos.

El ballet es un éxito. Su mentor: Maurice Huisman, director de la Ópera de la Moneda, instala a Béjart y su compañía en Bruselas.

Después del periodo existencialista de la angustia y la soledad, una segunda etapa se inicia, colocada bajo el signo del humanismo y la fraternidad.

En la mera época de la descolonización y del nacimiento de nuevos estados, Béjart hace de la danza el emblema de una humanidad que se busca, el instrumento de una solidaridad, como en la ronda final de su *Novena Sinfonía*.

La danza de Béjart triunfa. Se apega a la realidad de hoy. En *Misa para el Tiempo Presente*, adopta el discurso hedonista y impugnador de la juventud.

En su compañía, que se llama por cierto Ballet del Siglo xx, los bailarines vienen del mundo entero, toda raza y toda religión confundidas, pero todos dedicados a la disciplina clásica:

Para mí, la base de la danza clásica es indispensable para adquirir el conocimiento de su cuerpo. Un buen bailarín nunca tiene dificultades en cambiar de estilo y de coreógrafo.

Después de cada gira en el extranjero, integra en su trabajo movimientos y tradiciones locales. Al regreso de la India, es *Bhakti*.

Con Béjart, la danza se vuelve un lenguaje universal.

Es la primera compañía de danza cuyos espectáculos llenan los estadios tanto como un partido de football.

Creo que no hay un creador de pleno derecho. Creo que todos nos servimos unos de otros. Creo que todos trasponemos, que cada uno de nosotros utiliza, come, devora y transforma. Un poco como caníbales que devoran a sus ancestros.

II. DE LO CLÁSICO A LO ABSTRACTO: EL BALLET AMERICANO

Mientras en Europa la danza clásica se vuelve más “sicológica”, en los Estados Unidos llegará a ser más abstracta. El gran artificio de este nuevo ballet es el coreógrafo de origen ruso George Balanchine.

1. LOS INICIOS DE BALANCHINE

En 1913, la ciudad rusa más occidental tiene un nombre que suena a austriaco: San Petersburgo, que está a punto de volverse Petrograd. La corona ha reunido ahí sus joyas y entre ellas está el teatro Maryinsky. Cerca de ese teatro se encuentra la Escuela Imperial del Maryinsky.

En 1914 acoge un nuevo pensionista, el que llegará a ser uno de los coreógrafos más grandes de este siglo, George Balanchine. En este momento aún se llama Georgi Melinovitch Balanchivadze.

Entra a la escuela por equivocación: la familia quería inscribir a su hermano pero es él quien es escogido.

Los días se dividen entre las clases de música y las de baile. A menudo los jóvenes pensionistas van al teatro Maryinsky. Ciertas noches, hacen su aprendizaje en el escenario dentro de los espectáculos. La escuela es el vivero del teatro.

Tres años más tarde, en octubre 1917, Rusia cae en manos de los bolcheviques.

El nuevo gobierno quiere romper toda relación con el pasado y destruye sistemáticamente todos los símbolos del antiguo poder.

Los ministros son remplazados por comisarios del pueblo. La escuela imperial de danza es cerrada. Los alumnos, todos pensionistas, se encuentran en la calle, sin trabajo, y Balanchivadze conoce lo que es el hambre.

La Revolución hace que el país se hunda en la guerra civil. Las armas blancas de la contrarrevolución enfrentan al Ejército Rojo. La guerra, el frío, la hambruna, hacen miles de muertos.

Balanchivadze resume así ese periodo de su vida: “es la sociedad ideal: todo es gratis. Unico problema: no hay nada”. Entró al teatro Maryinsky, que habían amenazado cerrar, pero, milagrosamente, fue

salvado por gracia de un delegado aficionado a la danza, Anatole Lunatcharski.

Paralelamente a su trabajo en el cuerpo de ballet, Balandchivadze estudia la composición musical en el conservatorio.

Hijo de músicos, excelente pianista también, tiene una gran admiración por Tchaikovsky, cuya música utiliza en sus primeros ensayos coreográficos.

A pesar de las condiciones de vida, muy duras, ni la Revolución ni la guerra civil pudieron quebrar el avance cultural que anima a Rusia desde hace ya cincuenta años y que sigue siendo muy intenso.

Muchos artistas, los futuristas a la cabeza, aplauden la toma de poder por los bolcheviques en la cual ellos ven la esperanza más grande para la humanidad y un paso decisivo hacia la libertad. Serán ellos mismos rechazados, eliminados, reducidos al silencio.

En arquitectura reina el constructivismo, ese intento por inventar un nuevo porvenir para una nueva humanidad y que permanecerá a menudo al estado de proyectos, sin muchas realizaciones.

En el campo de la dramaturgia, Meyerhold abre la vía a un teatro más físico.

El universo de la danza es atravesado por las innovaciones de Forreger, y más tarde por las de Goleizovsky, cuyas arquitecturas coreográficas de estilo muy constructivistas utilizan el cuerpo como simple material.

La generación de Balanchivadze los recordará.

Más aún, éste recordará las experiencias del nuevo director del Maryinsky, el maestro de ballet Féodor Lopoukhov.

Excelente conocedor de la tradición clásica, es también el primero en componer una danza abstracta, sin anécdota, en donde el movimiento representa únicamente el equilibrio plástico de la música como en *Grandeza del Universo*, con música de Beethoven. Junto a él, Balandchivadze se inicia a la composición coreográfica.

A la cabeza de un pequeño grupo de bailarines salidos del Maryinsky, compone sus primeras obras en donde ya se reconoce lo que caracterizará su estilo: una musicalidad sin falla y una danza tan sólidamente estructurada como una arquitectura.

Sin embargo, muy pronto, el clima político se degrada.

En 1921, un decreto del Comisariado para la Instrucción y las Artes rechaza todas las tendencias "desviacionistas", peligrosas para la unidad del Partido Comunista.

Marca el primer paso hacia el control absoluto en el arte y el pensamiento por el poder político.

El arte llega a ser un simple órgano de propaganda.

Los artistas se ven obligados a trabajar para la Revolución.

Esta conminación está no solamente impuesta por el poder y su terrible instrumento, la *Tchéka*, sino también sostenido en un primer tiempo por una franja de los intelectuales artistas, Maiakovsky a la cabeza, cuya intransigencia ideológica obliga a muchos artistas a exiliarse.

El verano de 1922 marca el inicio de deportaciones masivas a los campos siberianos de campesinos propietarios, liberales, poetas e intelectuales.

Es la destrucción sistemática de dos generaciones.

En junio de 1924, durante una gira en Alemania, con su grupo de bailarines, Balanchivadze decide no regresar a la Unión Soviética.

Diaghilev, que había oído hablar de este grupo de bailarines soviéticos, los manda llamar a París y contrata a Balandchivadze como maestro de ballet.

2.

BALANCHINE EN LOS BALLET S RUSOS

Inmediatamente Diaghilev lo pone a prueba: le encarga ejecutar una nueva versión coreográfica de un ballet que Massine, que se había ido recientemente, había ordenado con la música de Igor Stravinsky y con decoraciones de Matisse, el *Canto del Ruisenor*.

En menos de tres semanas y sin la intervención de Diaghilev, Balanchivadze logra transformar un ballet fallido en un espectáculo inolvidable que fue uno de los últimos éxitos de los Ballets Rusos.

En su coreografía introduce una serie de vueltas con los brazos alternativamente abiertos y cerrados: nadie había tomado tal libertad. Un ojo experto como el de Diaghilev podía reconocer los primeros signos de un genio innovador.

Para Balanchine era la primera vez que se acercaba tan seriamente a la música de Stravinsky, el que llegara a ser su amigo, su cómplice, su compañero de exilio.

En cuanto a Diaghilev, es junto a él que va a desarrollar una educación artística:

Diaghilev me ayudaba a poner mis ideas en orden. Un día le dije algunas palabras sobre Rachmaninov y me respondió: "Mi querido amigo, Goloub-

chik, no sea usted estúpido, su música es espantosa... tiene usted que tener un mejor gusto. Olvídense de Rachmaninov". Claro está, tenía razón.

Dos veranos consecutivos, Diaghilev lo lleva a Italia para recorrer iglesias y museos:

No sólo Diaghilev me ayudó a comprender las sutilezas de la música de Stravinsky, sino que también me enseñó la pintura, me abrió los ojos sobre Botticelli. Fuimos a Florencia. Diaghilev me llevó a la Galería de los Oficios, me instaló ante la Primavera, recomendándome mirarla. Después se fue a comer con Lifar y Kochno. Cuando regresó a la Galería, con el estómago lleno, estaba yo sentado ante Botticelli, hambriento y enojado. En realidad me había gustado mucho ese pintor y su Primavera me ha acompañado para el resto de mi vida.

Cuando llegó a los Ballets Rusos de Diaghilev, Balanchivadze era un hombre dotado, que dominaba la técnica de la danza clásica pero que no tenía aún el gusto formado. Con la ayuda de Diaghilev se formó una estética y llegó a ser un artista completo. Balanchivadze se convierte en Balanchine.

Después de algún tiempo, Diaghilev propuso a Balanchine hacer la coreografía en una música que Stravinsky había compuesto recientemente para unos mecenas americanos, *Apollon Musagète*.

Como lo precisaba Stravinsky en persona, se trataba de una "obra sin intriga".

Balanchine iba a poder dar rienda suelta a su invención coreográfica.

Tomando como base la técnica de la escuela académica y manteniendo su claridad y su grandeza, empieza a elaborar un nuevo clasicismo en donde las líneas se depuran y los pasos se ejecutan más rápidamente.

Balanchine reconoce su deuda hacia Stravinsky cuando dice:

Escuchando esta partitura sobria y rigurosa que me daba la impresión de una pintura blanco sobre blanco, entendí que yo también podía depurar, reducir, cortar, atreverme a no utilizar todas mis ideas.

Serge Lifar, bailando el papel de Apolo, tuvo las dificultades más grandes en bailar con las tres musas: era completamente inhabitual bailar con tres bailarinas al mismo tiempo.

En la época de Marius Petipa, el bailarín se había vuelto un simple portador que ponía en valor a la bailarina. Con Michel Fokine, el papel del bailarín se había vuelto más importante y había creado maravillosos solos para Nijinsky. Es con Georges Balanchine que por primera vez el

equilibrio se crea entre las parejas: la danza se vuelve un movimiento continuo como la música y no una sucesión de posiciones.

El estreno en el teatro Sarah Bernhardt, el 12 de junio de 1928, bajo la dirección musical de Stravinsky, es un acontecimiento para todos.

En *Apollo*, Serge Lifar es magnífico.

Detrás de las bambalinas, después de la representación, Diaghilev se arrodilla y en homenaje le besa la pierna:

Recuerda siempre, Seriozha, hasta el final de tus días. Es la segunda vez de mi vida que beso la pierna de un bailarín. La primera vez fue la de Nijinsky después del *Espectro de la Rosa*.

Un año más tarde, Sergueï Diaghilev muere y su compañía se deshace.

Pero este acontecimiento no podía afectar fundamentalmente la carrera de Balanchine. Su personalidad era ya suficientemente fuerte y fue, en lo sucesivo, un coreógrafo reconocido y estimado.

Trabajó entonces de acuerdo a las propuestas que se le hacían: espectáculos de *music-hall* en Londres, una temporada como maestro de ballet en Copenhague, algunas creaciones para los nuevos Ballets Rusos que un mecenas acababa de crear en Monte Carlo.

Es allí donde crea con tres bailarinas de doce, trece y quince años, las *baby ballerinas*, una pequeña obra emocionante, *Cotillon*, en donde, por primera vez, aparece la bailarina, según Balanchine, "muy joven, con un físico muy alargado, con una técnica precisa y musical".

Pero el trabajo es muy agotador e inestable. Los cuatro años que han pasado desde la muerte de Diaghilev han sido difíciles. Una noche, después de la representación de los *Ballets 33*, compañía que había creado en Londres, el tiempo de una temporada, el americano Lincoln Kirstein entra a su vida.

Kirstein era un fanático del ballet. Riquísimo heredero de una familia de Boston, había decidido consagrar su fortuna a la danza y en este programa estaba incluido el proyecto de implantar el ballet en América. Quería crear una compañía, una escuela, un repertorio y un público. Era todo eso lo que le proponía a George Balanchine.

Balanchine desembarca en Nueva York el 18 de octubre de 1933:

Me gustó Nueva York inmediatamente. Las gentes son alegres, los inmuebles muy altos. Los rusos siempre quisieron conocer América. En nuestra infancia, leímos historias de *cow-boys* y de indios. Había también las películas americanas con Douglas Fairbanks, que saltaba con brío de lo alto de un puente sobre un tren corriendo a gran velocidad y subía sin miedo a lo largo de una cuerda que se columpiaba sobre un precipicio. La vida en América debe ser divertida, me decía yo, y tenía razón.

La primera tarea de Balanchine, una vez instalado en Nueva York, es la de abrir una escuela de ballet. No hay buen ballet sin buenos bailarines, y no hay buenos bailarines sin una excelente escuela .

Balanchine, que sale de una de las mejores escuelas de ballet del mundo lo sabe mejor que nadie.

Crear la escuela es, pues, la condición *sine qua non* de su llegada a América.

La mayoría de los profesores son rusos, como él, emigrados.

En esa época, con algunos bailarines que dispone, Balanchine monta un ballet que había realizado en Londres antes de su partida, *Mozartiana*, y poco tiempo después crea *Serenada* (1934), dos coreografías con música de Tchaikovsky.

Dentro de él, en esta nueva vida, está toda la atmósfera de su juventud ligada a la lejana y ya desaparecida ciudad de San Petersburgo.

Tchaikovsky será, con Stravinsky, el compositor privilegiado de Balanchine:

Tchaikovsky es para mí el Pushkin de la música: tiene el sentido de las proporciones, nobleza, elegancia. En la esencia misma de la música, es un petersburgués, como Pushkin, como Stravinsky. Yo mismo soy de San Petersburgo. Su música es el reflejo de la arquitectura de San Petersburgo, de sus proporciones, de ese espíritu italiano y mozartiano que sopla sobre aquella ciudad. Era una ciudad elegante, cosmopolita, en donde la vida podía ser divertida.

Mozartiana es un homenaje a Mozart, el homenaje de un compositor ruso a un compositor austriaco.

Serenada es una música que conocía desde mi infancia y de la cual siempre quise hacer la coreografía.

Todo lo que ya estaba presente en *Apollon Musagète* se precisa ahora: las líneas se alargan, el espacio se amplifica, la energía crece, la velocidad se acelera.

Parece liberarse en la ciudad de Nueva York, en su arquitectura, sus ritmos y su cosmopolitismo, una nueva fuerza.

Pero en el tiempo en el que Balanchine trata de establecer en los Estados Unidos una actividad tan costosa y exótica como el ballet, el país se encuentra en pleno periodo de recesión. El *crack bursátil* de 1929 se prolonga en crisis económica.

Largas filas de desempleados atraviesan el país en busca de un trabajo improbable.

Huelgas y marchas de hambre se multiplican.

La llegada al poder del progresista Roosevelt, en 1932, va a enderezar la situación.

Un gran programa de reactivación económica es emprendido; sopas populares y ayuda a los necesitados son distribuidas. Pero los valores morales, éticos y espirituales del negocio son fuertemente quebrantados.

En este contexto de dudas, el prestigio de la Revolución Rusa de Octubre alcanza su apogeo para los intelectuales americanos. Muchos de ellos están convencidos que un nuevo orden social, mejor y más equitativo es posible gracias al comunismo.

Mientras Stalin arrastra a Rusia en la peor pesadilla de su historia, eliminando a miles de ciudadanos, haciendo padecer de hambre a millones de campesinos ucranianos con una colectivización forzada, haciendo que los demás vivan bajo el terror y la opresión, los intelectuales americanos se movilizan alrededor del caso de Sacco y Vanzetti, dos anarquistas italianos condenados a muerte y acusados al Estado americano de ejercer el terror.

Escritores como John Steinbeck se comprometen con la lucha social. Para ellos, el arte debe estar ligado a la realidad, que hay que describir con toda crueldad.

El movimiento de danza americana está también muy cerca del Partido Comunista y de hecho, muy comprometido hacia la izquierda.

Los coreógrafos de la *modern dance*, Martha Graham, a la cabeza, reflejan completamente esta tendencia, y se perfila, en ello, un contenido de esperanza de una generación.

Además, el arte americano está en busca de una identidad nacional. El aislacionismo en política se traduce por una desconfianza hacia los

modelos europeos en materia de arte. Asimismo, en Estados Unidos no existe ninguna tradición de ballet, ninguna referencia, ningún criterio. Las giras de los Ballets Rusos y de las grandes estrellas como Anna Pavlova habían despertado cierto interés, pero sin crear una verdadera escuela.

Al lado opuesto de esta visión realista y finalmente elitista del arte, se encuentra la verdadera máquina americana popular y rentable: la comedia musical.

Todo coreógrafo americano, en un momento u otro de su carrera, ha trabajado en las comedias musicales.

Y George Balanchine, a quien su posición de emigrado ruso impedía soñar en la cara humana de los bolcheviques y quien, por temperamento, no apreciaba los ballets con contenido sicológico y fluyendo de emociones, se va a interesar por la comedia musical.

Mientras que la escuela del *American Ballet* sigue funcionando regularmente, Balanchine trabaja para Broadway.

Organiza comedias musicales, firma un contrato con Sam Goldwyn quien se lo lleva algún tiempo a Hollywood.

Organiza un número de circo para el cual solicita la colaboración de su amigo Igor Stravinsky:

Le hablé por teléfono para preguntarle:

— Igor Féodorovitch, necesito una polka, ¿podría usted escribirla para mí? Stravinsky me contesta:

— Sí, tengo un poco de tiempo ahora. ¿Para quién está dedicada esta polka? Le explico que mi bailarina es un elefante de circo.

— ¿La bailarina de circo es joven?

— En efecto, no es vieja.

Stravinsky se pone a reír y me dice:

— ¡Pues si está joven es perfecto! Estaría muy contento de escribir esta danza.

La partitura de Stravinsky se llama *Circus Polka* y tiene como dedicatoria "para un elefante muy joven".

Pero todo esto sólo será un paréntesis chistoso. Después de la guerra, Balanchine regresa al ballet. Kirstein es desmovilizado y los dos se asocian de nuevo para formar el *Ballet Society*, que llegará a ser más tarde, en 1948, el *New York City Ballet*.

A la cabeza de una escuela que empieza a formar excelentes bailarines, de una pequeña compañía, y en condiciones de trabajo que Kirstein había logrado que fueran las mejores posibles, Balanchine podía volver a encontrar su fuerza creadora.

Tenía ganas de crear un nuevo ballet; nunca había tenido tantas ideas:

Gracias a Broadway, tenía un poco de dinero. Después de haber hecho todo tipo de gastos, me quedaban todavía quinientos dólares en la bolsa. ¿Qué podía yo hacer? Finalmente encontré. Le pedí al compositor Paul Hindemith escribirme algo.

—¿Qué te gustaría?, me preguntó Hindemith.

—Una pieza para piano y cuerdas.

Me dijo que eso no era ningún problema para él, que tenía tiempo y que estaría feliz de hacerlo. Le di el dinero. Un mes más tarde me llamó para decirme que había compuesto un tema y variaciones. Se trataba de los *Cuatro Temperamentos*.

Maravilloso ballet para el cual Balanchine modificará el vestuario durante los restrenos.

Un año antes, Balanchine había vuelto a ver el ballet de Michel Fokine *Las Sílfides*, ballet sin intriga que Fokine había creado a principios de siglo en San Petersburgo.

A partir de ahí, el arte de Balanchine se desarrollaría siempre hacia una gran depuración: no más intrigas sino danza abstracta, no más escenografías recargadas sino iluminaciones cuidadosas, no más indumentaria molesta sino mallas académicas que dejan ver las líneas del cuerpo.

Resueltamente opuesto a la moda, que tanto en América como en Europa busca un contenido sicológico o social, Balanchine no se preocupa de ninguna historia por contar, de ninguna anécdota, es la danza en sí la que constituye la intriga; la danza es movimiento puro.

No se sirve de la danza para transmitir un pensamiento: "Si yo me sintiera suicida no trataría de expresarlo en un ballet. Imaginaría una variación tan bella como sea posible para una bailarina y después iría a suicidarme".

La abstracción y la ausencia aparente de sentimientos o de emociones no quiere decir que estos ballets no tengan contenido:

Los hombres de todos los tiempos escriben y hablan de amor: Pushkin, Tchaikovsky, Stravinsky y nosotros pecadores.

Pero en Balanchine, la danza refina el sentimiento.

A menudo, Balanchine se deja llevar por la música, debido a su doble formación, la de coreógrafo y de músico:

Por lo tanto, se queda uno sentado y se pregunta cómo armonizar tal o cual gesto con la línea musical y no con los acentos de un compás.

Si el acento melódico de una melodía es muy marcado, entonces la danza no debe ser acentuada. Por ejemplo, si la música es a tres cuartos de tiempo, las notas, ellas, pueden caber en un compás de seis ocho. Además, seis ocho no hace seis compases iguales, el acento puede muy bien caer en notas de distintos valores. Hay que tener todo esto en mente. Por eso, cuando ejecuto un *pas de deux* en una música de Tchaikovsky, no pienso en la danza en sí misma, sino en la música, en Tchaikovsky.

Esta extraordinaria musicalidad que caracteriza a Balanchine y su amistad con Stravinsky van a dar lugar a una de las colaboraciones más importantes entre un coreógrafo y un compositor.

Balanchine, cuando todavía era estudiante, descubre la música de Stravinsky.

Con los Ballets Rusos de Diaghilev, compone *Apollon Musagète* y el *Canto del Ruisenor*.

En los años que suceden su instalación en los Estados Unidos, hace la coreografía de *El Beso del Hada* y *Juegos de Cartas*.

Los dos emigrados rusos en los Estados Unidos, Balanchine y Stravinsky, van a crear varias obras en común.

Orfeo es una obra solicitada por Balanchine y *Agon*, basada en una idea de Stravinsky, es el resultado de un trabajo común .

Balanchine siempre sostuvo que, de haberle tocado ser compositor, su música hubiera sido exactamente como la de Stravinsky y, por su lado, Stravinsky siempre admiró, en Balanchine, su musicalidad.

Si Balanchine se deja guiar por la música en el momento de crear, empieza y termina siempre por el bailarín.

Varias generaciones de bailarines, todos formados por él, salieron de la escuela del *New York City Ballet*, porque no se puede transmitir nada sin escuela.

Es lo que Balanchine hará durante toda su vida.

Hay una bailarina típicamente balanchiniana: tiene un cuello largo, piernas largas, es delgada, flexible, de una musicalidad perfecta.

Cuando Balanchine y su compañía se instalaron en el *Lincoln Center* en 1964, el coreógrafo fue consultado para la construcción de la escena; propuso medidas superiores a las que se utilizaban en promedio.

Los bailarines se sorprendieron y tuvieron que bailar más rápidamente y con más amplitud para atravesar un espacio más grande: las vueltas, los saltos, los *grands jetés*, todo adquiría de repente una nueva cualidad más aérea. Balanchine, ampliando el vocabulario, estirando el

movimiento, toma libertades, pero siempre dentro de un código, siempre a partir de la tradición, nunca en contra de ella.

4. COREODRAMA Y CLÁSICO ABSTRACTO: DOS CONCEPCIONES OPUESTAS DE LA DANZA

Profunda y violentamente anticomunista, Balanchine había declarado que no regresaría nunca a Rusia. La había dejado en 1921 y nunca había regresado.

Tuvo, sin embargo, que ceder a instancias del *Foreign Office*, quien, en 1962, en pleno periodo de crisis, deseaba establecer nuevas relaciones americano-rusas y decidió enviarlo, a él y al *New York City Ballet*, como embajador cultural en la Unión Soviética.

Fue la ocasión para Balanchine de confrontar su trabajo con el de los coreógrafos soviéticos, que habían salido de las mismas escuelas, pero que trabajaban en un contexto completamente diferente.

La Unión Soviética no reconocía más que un solo tipo de ballet: el ballet dramático, en donde la danza ilustra una historia y exalta sentimientos, concepción diametralmente opuesta a la de Balanchine, para quien la danza no transmite un pensamiento, pero constituye en sí misma la intriga. La belleza abstracta de las obras de Balanchine pudo parecer gratuita a los ojos de algunos responsables soviéticos; sin embargo, les fascinó a los bailarines.

Y estos bailarines eran excelentes; la escuela rusa conservaba sus cualidades.

En Nueva York, Balanchine se había unido muy pronto a un joven coreógrafo americano, Jerome Robbins:

Balanchine me contrató en el *New York City Ballet* como director asociado y como bailarín en 1949. Ordenó para mí la *Bourrée Fantasque* y volvió a montar para mí el *Hijo Pródigo* que nadie había vuelto a bailar desde Serge Lifar. Como coreógrafo, tenía yo en mi haber tres ballets, con música de Leonard Bernstein y de Gould, y dos comedias musicales. Pero no sabía en qué consistía el trabajo con Balanchine. Escogió a los bailarines, trabajó con ellos durante una hora. Después salió y me dijo: "Ahora, siga usted".

Al contrario de Balanchine, cuyo temperamento no le obligaba a expresar sus opiniones, Robbins fue durante cierto tiempo un artista comprometido. Se inscribió, incluso, en el Partido Comunista en los años 40 y fue convocado, en el tiempo del macartismo, por la Comisión de Investigaciones.

Pero en todos sus ballets, hasta los más comprometidos, hay una elegancia, un pudor y una violencia que permanece discreta. Algunos de sus ballets creados en los años 50 recuerdan el periodo existencialista de Maurice Béjart, como *Age of Anxiety* o *The Cage*.

Pero Robbins es más conocido del gran público por sus coreografías de comedias musicales (es el coreógrafo de *West Side Story*).

La comedia musical es una excelente escuela para la mayoría de los coreógrafos americanos.

Se aprende en ella a trabajar rápida, eficaz y sencillamente.

En la época en donde Robbins comienza a trabajar para la comedia musical, la coreografía representaba mucho más que un simple interludio. Ya con *On your Toes*, Balanchine había transformado la coreografía, en protagonista de la historia y Agnès de Mille haría lo mismo un poco más tarde con *Oklahoma*.

Robbins había empezado con el *American Ballet Theatre*, la otra gran compañía de ballet clásico, que había sido formada poco después a la de Balanchine.

Durante varias décadas, el *American Ballet* y el *New York City Ballet* representaron los dos grandes polos del ballet clásico en Estados Unidos.

Cada uno con características distintas.

Mientras el *New York City Ballet* es un instrumento admirable, labrado por y para Balanchine, el *American Theatre Ballet* acoge coreógrafos diversos y privilegia el ballet que cuenta una historia o el ballet sicológico.

Grandes coreógrafos trabajaron en él, el más importante es Antony Tudor.

Asociado a la compañía desde 1940, cuando huye de Inglaterra en plena guerra, hasta su muerte en 1987, Tudor crea ballets cuyo contenido sicológico es a menudo muy fuerte. En *Pillar of Fire* (1942) y en *Undertow* (1945), pone en escena el sexo y la culpabilidad en una sociedad puritana. Se vuelve a encontrar el mismo tema en las obras que Martha Graham crea en la misma época. Se encuentra el tema de nuevo, un poco más tarde, en la película de Elia Kazan, *Splendor in the Grass*.

No se puede hablar de comedia musical sin abordar aquí la obra de una coreógrafa americana cuyo talento versátil la hace inclasificable: Twyla Tharp.

La formación de Twyla es múltiple. De niña, aprende ballet, tap y danza acrobática y, paralelamente, ve y consume, de manera desenfrenada, películas hollywoodenses de los años 50 en la sala de cine que administran sus padres.

Cerca del movimiento posmoderno —en 1966, *Remove*— Twyla Tharp firma la coreografía de la película *Hair* y una comedia musical en Broadway

CATHERINE ROUX

En 1977 crea para, Michaël Barychnikov, el bailarín ruso emigrado a los Estados Unidos, una obra que la dará a conocer *Push Comes to Shore*.

Diez años más tarde es nombrada codirectora del *American Ballet Theatre* y crea para la compañía una verdadera obra de arte: *In the Upper Room*.

No quiero ser ni posmoderna ni posvanguardista, menos aun neoclásica o postclásica. Lo que es contemporáneo es lo que sucede actualmente, lo que es clásico es lo que va a continuar.

El arte del ballet, nacido en Italia, desarrollado en Francia y llevado a un grado de perfección en Rusia, hizo de estos tres países los baluartes de la danza clásica.

Pero cuando al principio del siglo, nuevas corrientes artísticas van a nacer, será en países sin tradición clásica que se desarrollarán más intensamente.

En Alemania se trata del *Ausdruckstanz*. En Estados Unidos se le llamará *Modern Dance*.

En los dos casos se trata de una danza expresiva que no tiene nada que ver con el ballet clásico y que se opone muy a menudo a él.

III. DE LA DANZA LIBRE AL TANZTHEATRE: EL EXPRESIONISMO ALEMÁN

Al arte clásico mediterráneo, cuya meta era expresar la belleza y la armonía, va a oponerse desde el principio de siglo una fuerza expresionista nórdica, cuya meta será la de cuestionar la identidad del hombre.

La danza que aparece en Alemania en esa época no nace de un deseo de renovación del lenguaje coreográfico sino de una inquietud más profunda. Antes de llegar a ser una práctica artística, es una práctica existencial. Antes de la obra, es el sujeto creador quien le interesa.

Ya un cierto François Delsarte había puesto en correlación el gesto y la emoción. Ya, Isadora Duncan pretendía liberar la emoción a través de una danza apartada del código clásico.

Pero será el papel de Rudolf Laban el conceptualizar esta nueva danza.

1. LABAN, EL FUNDADOR DE LA DANZA LIBRE

Cuando Rudolf nace en Bratislava, en 1879, es sujeto del imperio austro-húngaro.

En este mosaico de pueblos con tradiciones y religiones distintas, en donde las danzas populares se codean con danzas rituales, Laban es rápidamente confrontado con la variedad de movimientos y de expresiones del cuerpo humano.

Su padre, oficial, desea verlo entrar al ejército.

Después de haber sido cadete en una escuela militar cerca de Viena, Laban, quien prefiere la pintura, viaja, estudia las Bellas Artes y lleva una vida de bohemio, primero en Munich, luego en París.

En 1907 regresa a Viena, entonces en plena ebullición artística e intelectual. La lenta decadencia del imperio austro-húngaro, que sufre las presiones ascendentes de los nacionalismos y la crisis de los valores ya estigmatizada por Nietzsche, que anuncia la muerte de Dios, provoca un clima cultural de una extraordinaria intensidad.

Artistas e intelectuales se preocupan mucho entonces por las limitaciones del lenguaje y se cuestionan el arte.

El doctor Freud advierte los errores de la razón; los escritores Arthur Schnitzer, Hugo von Hoffmansthal, Stefan Zweig, Robert Musil, así como los pintores Kokoshka, Klimt y Schiele revelan la fragilidad del individuo y su disgregación.

El compositor Arnold Schönberg abandona el sistema armónico para una música atonal y crea una percepción diferente del fenómeno sonoro.

En una sociedad en donde la máquina somete al cuerpo, surge un movimiento violento de regreso a la naturaleza, hacia un cuerpo libre y sano.

Las americanas Isadora Duncan y Ruth Saint-Denis, las bailarinas de pies descalzos, triunfan en Viena, así como Greta Wiesenthal, su seguidora vienesa, para quien Hoffmansthal escribe la ópera *Ariane en Naxos*.

Es en este contexto que Laban pone las bases de una nueva danza.

Empieza por señalar los elementos que la constituyen: espacio, tiempo, peso.

Concibe el movimiento en un espacio volumétrico cuya forma sería un icosaedro, es decir, un volumen con direcciones múltiples.

El espacio se vuelve un interlocutor que se desplaza al mismo tiempo que el bailarín.

Jugando con la velocidad del movimiento, lento o rápido, breve o sostenido, instaura una libertad más grande hacia el tiempo y baila sin música o simplemente con poemas o percusiones.

Mientras el bailarín clásico busca escaparse de la atracción terrestre a través del equilibrio y la verticalidad, Laban utiliza el peso. Es él quien determina la dinámica del movimiento, lo que permite que se juegue con equilibrios y desequilibrios.

A una tensión muscular sucede siempre un relajamiento (*Anspannung/Abspannung*).

Laban libera así el movimiento de toda limitación formal y hace que la danza se vuelva independiente de la música, independiente del drama, independiente de una convención de pasos.

Su búsqueda de un movimiento que armonice el alma y el espíritu en un “todo armónico” lo acerca a los pintores del *Blaue Reiter* (caballo azul) reunidos desde 1911 en Múnich alrededor de Wassily Kandinsky y de Franz Marc.

Kandinsky, para quien “la obra de arte procede de una necesidad interior”, emprende en pintura una gestión similar a la de Laban en la danza.

A partir del verano 1913, Laban da cursos y seminarios en Ascona, Suiza, en las orillas del Lago Mayor, en ese famoso Monte Verità, sitio privilegiado de los intelectuales, lugar de encuentro de utopistas y de soñadores; donde anarquistas rusos se codean con poetas y bailarines. Rainer María Rilke, James Joyce, Hugo Ball, D.H. Lawrence residieron ahí, todos en un clima de sociedad reformada en armonía con la naturaleza. Laban encuentra ahí las condiciones ideales para experimentar sus ideas.

Es allí que, a mediados del verano de 1913, llega la joven Mary Wigman. Viene de otro lugar utópico, el de Hellerau, en donde enseña Emile Jacques Dalcroze.

Su "gimnasia rítmica" está en boga en toda Europa. Paul Claudel viene a verla, Nijinsky se inspira de ella para la coreografía que acaba de crear en París con la música de Stravinsky: *La Consagración de la Primavera*.

Pero al cabo de dos años, el método dalcroziano, que somete el movimiento a la música, ya no satisface a Mary Wigman. Por cierto, el solo sin música que había compuesto, *Lento*, había dejado a Dalcroze indiferente.

En Hellerau había conocido pintores instalados en Dresden que venían a menudo a dibujar los movimientos de los bailarines.

Influenciados tanto por el fauvismo y por el arte negro como por Munch, soñaban en la manera de unir el arte con la vida en una explosión de colores.

La asociación de cuatro jóvenes, de los cuales el mayor tenía veinticinco años, se llamaba *Die Brücke* (El Puente) y marca el punto de partida del expresionismo en las artes plásticas.

Emil Nolde, cercano al grupo, era un amigo de Wigman. Siguiendo su consejo, ella va a trabajar con Laban.

Como ella, Laban busca el impulso en el movimiento en sí y no en la música. Wigman se vuelve su alumna, y muy pronto su asistente.

Juntos hacen un trabajo para el cual Laban necesita de un bailarín que lo ponga en tela de juicio: es lo que hace Mary Wigman.

Durante este periodo intenso de experimentación artística, Wigman presenta sus primeros solos, en los cuales integra la noción de espacio labaniano.

Laban creó para la danza lo que representa la armonía para la música; hace de la ley del espacio un punto de partida, una base para toda creación dancística.

Laban y Wigman están en Monte Verità, cuando, al final del verano de 1914, estalla la guerra.

La escuela se muda a Zurich, en donde se encuentra integrada al círculo Dadá, también instalado en Zurich, y cuyo rechazo de la guerra agudiza el sentimiento de burla. En reacción a lo absurdo de la guerra, Dadá crea un arte que parece igual de absurdo, inventa un discurso fuera de toda lógica, ritmado aparentemente por las únicas pulsaciones.

Los artistas se vuelven a encontrar en el *Café des Banques*, ancestro del cabaret Voltaire, en donde Mary Wigman actúa muy a menudo. Durante este tiempo, la guerra devasta lo que queda de Europa.

2.
LOS DISCÍPULOS:
MARY WIGMAN Y KURT JOOSS

La guerra ha dejado un mundo en ruinas: millones de jóvenes han muerto, una generación entera ha sido diezmada y, más profundamente, hay una lesión sicológica cuyas huellas Europa arrastrará a lo largo del siglo.

Los pintores del grupo *Die Brücke* y los demás, Max Beckman, Otto Dix, quedan marcados para siempre y dan al expresionismo alemán una nueva dirección, más dura y más desesperada, más agresiva, sobre todo en sus pinturas pobladas de inválidos desarticulados que fustigan el fracaso de nuestro universo.

El horror y la monstruosidad de las trincheras que obligaban a jóvenes, que todavía estudiaban y que la víspera eran amigos, a matarse a quemarropa, han dejado en Europa una llaga abierta y han contaminado la sociedad entera.

Además, el desconcierto provocado por la guerra ya se ha expresado a través del movimiento Dadá, creado en 1916, el año de la batalla de Verdún. Es toda la destreza de Europa desgarrada que se manifiesta en las invectivas del pintor Picabia:

El honor se compra y se vende como el culo... Dadá, él, no siente nada, no es nada, nada, nada... Es como sus esperanzas: nada; como sus paraísos: nada; como sus ídolos: nada; como sus hombres políticos: nada.

Laban regresó a Alemania.

Nombrado director de ballet en un teatro nacional, ocupa su primer puesto oficial partir de 1921; se establece en Hamburgo a la cabeza de una escuela y de un grupo, el *Tanzbühne Laban*.

Es en este grupo que aparece por primera vez el joven Kurt Jooss.

A pesar de no ser bailarín, Laban lo ha contratado en su compañía. La personalidad triunfaba siempre sobre la técnica.

Muy pronto, Jooss se vuelve el colaborador de Laban, como Wigman lo fue ocho años antes.

Muy pronto también le va a dar consistencia a la teoría de Laban: a partir de los ejercicios creados por Laban, Jooss trabaja la expresión del movimiento.

Compone un dúo para hombres y pronto es nombrado coreógrafo en un teatro oficial en donde encuentra a sus futuros colaboradores: el compositor Fritz Cohen y el decorador Heinz Heckroth.

Introduce las ideas de Laban en los medios profesionales y, por primera vez, se entiende el término *Tanztheater*.

Con la ayuda de Sigurd Leeder, excelente pedagogo, crea la sección de danza en el conservatorio de Essen, la *Folkwangschule*, una escuela de artes y oficios especializados en la enseñanza del teatro, de las artes gráficas y de la danza, que abre sus puertas en 1927.

Las lecciones de Jooss integran elementos del ballet clásico.

En la misma época funda una compañía.

Un intenso periodo de actividad empieza. En 1928, organiza el Congreso de los Bailarines Alemanes y sigue sosteniendo que la danza moderna debe integrar los elementos de la tradición y por lo tanto también los del ballet clásico.

Sobre este punto está muy alejado de Mary Wigman, para quien la danza de expresión y la danza clásica son incompatibles.

Instalada en Dresde, Wigman, ella también, ha fundado una escuela y una compañía. Utilizando el espacio como se lo enseñó Laban, le opone en lo sucesivo una mística del instinto y una gestualidad más dramática: es una danza de expresión.

Volvemos a encontrar en las coreografías de Wigman un romanticismo típicamente germánico, el de las puestas en escenas teatrales de Max Reinhardt, del cine de Wilhelm Murnau. Fritz Lang o Robert Wiene: misma iluminación contrastada, misma dramatización del gesto, misma atracción para lo irracional.

Nombrado director de ballet en un teatro nacional, ocupa su primer puesto oficial partir de 1921; se establece en Hamburgo a la cabeza de una escuela y de un grupo, el *Tanzbühne Laban*.

Es en este grupo que aparece por primera vez el joven Kurt Jooss.

A pesar de no ser bailarín, Laban lo ha contratado en su compañía. La personalidad triunfaba siempre sobre la técnica.

Muy pronto, Jooss se vuelve el colaborador de Laban, como Wigman lo fue ocho años antes.

Muy pronto también le va a dar consistencia a la teoría de Laban: a partir de los ejercicios creados por Laban, Jooss trabaja la expresión del movimiento.

Compone un dúo para hombres y pronto es nombrado coreógrafo en un teatro oficial en donde encuentra a sus futuros colaboradores: el compositor Fritz Cohen y el decorador Heinz Heckroth.

Introduce las ideas de Laban en los medios profesionales y, por primera vez, se entiende el término *Tanztheater*.

Con la ayuda de Sigurd Leeder, excelente pedagogo, crea la sección de danza en el conservatorio de Essen, la *Folkwangschule*, una escuela de artes y oficios especializados en la enseñanza del teatro, de las artes gráficas y de la danza, que abre sus puertas en 1927.

Las lecciones de Jooss integran elementos del ballet clásico.

En la misma época funda una compañía.

Un intenso periodo de actividad empieza. En 1928, organiza el Congreso de los Bailarines Alemanes y sigue sosteniendo que la danza moderna debe integrar los elementos de la tradición y por lo tanto también los del ballet clásico.

Sobre este punto está muy alejado de Mary Wigman, para quien la danza de expresión y la danza clásica son incompatibles.

Instalada en Dresde, Wigman, ella también, ha fundado una escuela y una compañía. Utilizando el espacio como se lo enseñó Laban, le opone en lo sucesivo una mística del instinto y una gestualidad más dramática: es una danza de expresión.

Volvemos a encontrar en las coreografías de Wigman un romanticismo típicamente germánico, el de las puestas en escenas teatrales de Max Reinhardt, del cine de Wilhelm Murnau. Fritz Lang o Robert Wiene: misma iluminación contrastada, misma dramatización del gesto, misma atracción para lo irracional.

Después de la derrota de los espartaquistas, cuya esperanza había nacido en los vestigios de la Revolución Rusa de 1917, Alemania y sus grandes ciudades se han vuelto un centro de la modernidad.

Berlín es desde ahora una metrópoli hacia la cual fluyen artistas e intelectuales. Francis Bacon, aún estudiante, reside en Berlín en esos años.

Cada día nacen nuevos teatros, nuevos cabarets.

Se emociona uno ante una diosa nocturna, Anita Berber, cuya desesperanza elegante fascina a sus contemporáneos y se aplaude a una bailarina satírica, Valeska Gerdт, que hace de la sátira política un nuevo arte.

La novela de Alfred Döblin *Alexanderplatz* o la de Heinrich Mann, *Profesor Unratt* (a partir de la cual se hará la película *El Angel Azul* en la adaptación de Steinberg) restituyen admirablemente la atmósfera y la efervescencia de Berlín en esa época.

A la gran explosión rítmica del principio de siglo y al desahogo de la subjetividad, sucede ahora una voluntad de clarificación que va a menudo de la mano de una conciencia social y cuyo símbolo lo constituye la creación de la escuela de arquitectura Bauhaus en el seno de la república de Weimar.

Una preocupación esencial del Bauhaus, principalmente de su primer director, el arquitecto Walter Gropius, consiste en domesticar la sociedad industrial.

¿Su ambición? Reconstruir la sociedad a partir de principios democráticos nuevos.

En esa óptica, las artes, que combatían bajo la bandera de la arquitectura, debían conducir al mundo a una nueva conciencia y crear una utopía humanista.

La revolución tecnológica había traído ingenieros y técnicos.

El Bauhaus era una contrarrevolución que debía colocar al artista por encima del ingeniero: las artes iban a apoderarse de los medios de la producción masiva y canalizarían sus realizaciones hacia la creación de un mundo justo y bello.

Con este acercamiento entre el hombre y la máquina iba a nacer el “arte industrial”. Entre los maestros, Paul Klee, Wassily Kandinsky, Moholy Nagy y también el pintor Oscar Schlemmer, quienes inspirándose en los títeres y su lado impersonal, había compuesto un juego en el espacio donde se mezclaban formas geométricas y movimientos abstractos en trajes sorprendentes, *El Ballet Triádico* sigue siendo el

mejor testimonio bailado de esta voluntad de reconciliación entre el cuerpo y la mecánica. Wigman no estuvo fuera de este movimiento; sus coreografías de la época se caracterizan por una gran sobriedad en las líneas y una estilización del gesto.

En los albores de los años 30, la danza moderna alemana ocupa un lugar mucho más importante que el ballet clásico, fenómeno único en Europa. Está integrada en los circuitos oficiales de los teatros y de las óperas. Laban está en primera posición.

En Viena, en París, en Budapest, en Roma o en Amberes, sus discípulos crean escuelas. Los ballets Jooss triunfan en Broadway y la escuela de Essen se internacionaliza. Wigman dirige dos escuelas, una en Dresde, la otra en Berlín. Obtiene tal éxito entre los americanos que éstos le piden quedarse a trabajar con ellos. Convence entonces a una de sus discípulas, Hanya Holm, para que se instale en Nueva York para fundar una escuela Wigman, propuesta muy bien acogida ya que Hanya es judía y que Alemania pronto será nazi. Otros grandes bailarines formados por Wigman llevan la danza alemana a todo el mundo: Gret Palucca, Yvonne Georgi y el bailarín en el cual la fuerza expresiva se asocia maravillosamente al dominio clásico: Harald Kretzberg.

3. LA DANZA DURANTE EL ASCENSO DEL NAZISMO

Mientras en el extranjero la danza alemana conoce un auge extraordinario, tropieza en su propio país con dificultades que le serán fatales.

La economía alemana resintió con dureza el contragolpe de la crisis financiera. En todas las clases sociales se enardece un odio mezclado de antisemitismo hacia el poder del dinero y el capitalismo internacional.

Con la ayuda de una propaganda violenta y falaz, el nacionalsocialismo y su jefe, Adolf Hitler, se dispone a tomar el poder.

En los medios de la danza, Kurt Jooss es el primero que sufre las consecuencias.

Ni Laban, ni Wigman habían verdaderamente prestado atención a las cuestiones sociales. Las coreografías de Jooss, por el contrario, son un eco de la realidad, un lugar privilegiado de la crítica social.

En 1932, había ya puesto en evidencia las diferencias sociales en su ballet *La Gran Ciudad*, donde los proletarios danzaban un baile popular, mientras que los burgueses se entregaban al charleston mundano.

A cada clase social, una manera de moverse que le es propia.

Pero es sobre todo en la *Mesa Verde* que Jooss afirma la crítica social bajo la forma de sátira.

Esta obra lo hará célebre. Es el proceso implacable de los lazos que unen el mundo del dinero y el de la guerra.

Una mesa, la de los negociadores, alrededor de la cual se agitan diplomáticos grotescos, se vuelve la ruleta simbólica con la cual se juega de la manera más cínica el destino de los hombres: la desesperación de la madre, la inocencia vendida de la joven, el idealismo destruido del joven, el espectáculo de la guerra que envilece cada destino.

Retomando la tradición de la danza macabra, popular en la Edad Media, el emblema de la muerte toma aquí los colores de la guerra; es ella quien marca el destino de cada uno. Sobre la *Mesa Verde*, Laban le escribe a Jooss la carta que sigue:

Veo en su trabajo realizarse una gran esperanza: el lenguaje adquiere movimientos capaces de decir de manera sencilla cosas profundas y esenciales que sólo pueden ser expresadas por la danza.

Después del éxito de la obra en París, en donde fue creada, la obra se presenta muy pocas veces en Alemania, ya que, alrededor de Jooss, el clima político se va degradando más y más.

Las grandes familias del dinero, la dinastía de los Krupp en primer lugar, han favorecido la subida de Hitler, que toma el poder en 1933.

En febrero, el incendio del Reichstag le sirve de pretexto para liquidar la oposición comunista.

En marzo, obtiene los plenos poderes.

Muy pronto, los derechos de agrupación y la libertad de expresión son limitados. Las primeras leyes sobre la segregación racial apartan a los judíos de toda vida social e intelectual.

Es el principio de los autos de fe, de las inspecciones en los barrios judíos, de las primeras purgas.

La escuela del Bauhaus cierra sus puertas.

Alemania es metida en cintura por el nacionalsocialismo.

La música de la *Mesa Verde* había sido compuesta por Fritz Cohen. Los nazis exigen de Jooss que se separe de su compositor y de todos sus bailarines judíos. Rehusa y manifiesta así su antifascismo y su pacifismo.

La comuna de Essen, habiendo apartado por la fuerza sus colaboradores judíos, Jooss aprovecha una gira en el extranjero para emigrar con su compañía.

Muchos intelectuales y artistas emigran en la misma época: Arnold Schoenberg, Bruno Walter, Max Reinhardt, Fritz Lang, todos hostigados por sus ideas y por su raza. Después de un breve vagabundeo, Jooss, su familia y su compañía son acogidos en Dartington Hall, en Inglaterra.

Dartington es una casa de campo medieval que una pareja de millonarios utopistas había transformado en centro de experimentos para la agricultura, la educación de los niños y la creación artística.

Jooss y Leeder no tardan en reconstituir una escuela, una *Folkwangschule* en utopía. La fama de los ballets es inmensa; precede la de la escuela que toma rápidamente una dimensión internacional.

En Dartington, en condiciones de vida ideales, Jooss crea varias coreografías incluyendo *Spring Tale*, *Chronica* y *Ballade*.

Durante este tiempo, Laban y Wigman están todavía en Alemania.

Desde 1930, Laban es maestro de ballet en la Ópera de Berlín; es un artista oficial.

En el momento que Jooss escoge el exilio, está acabando la coreografía del *Tannhäuser* dirigido por Toscanini para el festival de Bayreuth.

En 1934, nombrado director de la *Deutsche Tanzbühne*, trata de institucionalizar la danza y darle un estatuto independiente de la gimnasia. Pero los cuerpos desnudos que exultaban en la danza libre de Laban se transformarán bajo el régimen nazi en cuerpos de gimnastas sometidos.

El malentendido no va a tardar en disiparse.

1936: Los Juegos Olímpicos de Berlín son inaugurados.

Paralelamente a los juegos, tiene lugar el habitual Festival Internacional de Danza, presidido por Laban.

Para el nuevo anfiteatro, ha compuesto una danza coral ejecutada por bailarines venidos de todos los rincones de Alemania: *Von Tauwind und der neuen Freude*. Todos conocen la cinematografía, esa escritura coreográfica inventada por Laban en el modelo de la partitura musical y que descifra instantáneamente el movimiento. Goebbels asiste al prestreno y prohíbe el espectáculo.

Sin embargo, el interés de la escritura coreográfica de Laban no se les ha escapado a los nazis: la cinematografía podría servirle admirablemente a la panoplia hitleriana, sus desfiles monumentales, sus demostraciones gimnásticas, sus procesiones con antorchas.

Se le propone a Laban colaborar oficialmente y tomar su credencial del partido. Con su rechazo Laban consigue ser destituido. Privado de sus funciones, de su pasaporte, de todo tipo de libertad, logra escapar y se reúne con Jooss en Dartington.

En cuanto a Mary Wigman, sigue siendo, en el inicio de los años 30, la primera representante de la danza de expresión en Alemania. Pretende continuar sus actividades, cualquiera que sea el régimen político en el poder.

Desde hace algunos años realiza imponentes puestas en escena, con un gran número de comparsas que se parecen a intentos de un espectáculo total y convulsivo. Como muchos artistas alemanes, su obra está impregnada de los grandes mitos románticos de los cuales se reclama heredero el nacionalsocialismo: la embriaguez del abandono, la pérdida del destino individual en la colectividad. Pero mientras Wigman preconiza la realización del individuo al seno de la comunidad, los nazis buscan la disolución del hombre en esa comunidad.

El malentendido llega a su culminación con las ceremonias de apertura de los Juegos Olímpicos.

Para las Olimpiadas de la Juventud, ella crea una gran obra coral, *El Lamento de los Muertos*; es la segunda parte de un espectáculo del cual Harald Kreutzberg ha coreografiado la primera parte, *El Combate de los Héroes*, y cuyo tema principal es la exaltación del sentimiento patriótico y del combate. La participación de estos artistas subraya la ambigüedad que el régimen nazi podía sostener frente a los artistas "reconocidos" a quienes a ratos cortejaban y después suprimían. En la misma época, Wigman es propuesta para crear una obra a la gloria de Hitler. No tiene tiempo de rechazar el ofrecimiento, ya que poco tiempo después es puesta en el Índice por la NSDAP (el partido nacionalsocialista) y apartada de toda manifestación pública.

Su escuela es puesta bajo la tutela oficial y su obra es declarada "decadente".

Mary Wigman decide, sin embargo, no abandonar Alemania.

La puesta en cintura ideológica del país toma una nueva decisión en 1937, con la organización de una doble exposición: la del arte oficial "auténticamente alemán" y la otra, llamada "arte degenerado" reúne a pintores abstractos y expresionistas como Klee, Kandinsky, Grosz o Kokoshka.

Los acontecimientos se precipitan: en 1938, con el *Anschluss*, Austria es ocupada; el primero de septiembre 1939 Polonia es invadida; dos días más tarde, la guerra es declarada.

En 1942, bajo los bombardeos de los aviones aliados, Mary Wigman compone *Tanz der Niobe*, y un poco más tarde se despide del escenario con *Adiós y Gracias*.

El mismo año Hitler decreta la solución final, ese delirio que de un loco se volvió colectivo.

4.

LOS HEREDEROS
BIRGIT CULLBERG Y PINA BAUSCH

Al final de la guerra, Alemania es puesta en el banco de los acusados.

La danza alemana ha perdido su popularidad.

La corriente expresionista, maltratada bajo el nazismo, brutalmente interrumpida por la guerra y después por las consecuencias de la guerra, parece entrar en la clandestinidad.

Dore Hoyer, discípula de Wigman, baila en condiciones tan difíciles que termina por escoger la muerte.

Gret Palucca, que se quedó en Leipzig, pronto Alemania del Este, se paraliza en un estilo compatible con el régimen.

Los últimos fuegos del expresionismo parecen quemarse con algunas coreografías importantes de Mary Wigman, *La Consagración de la Primavera y Orfeo*. En su estudio de Berlín Oeste, transmite infatigablemente una herencia a punto de morirse.

La marcha del mundo parece haber vencido a una extraordinaria veta creadora. En todas partes es pleno el triunfo de la danza neoclásica y pronto el descubrimiento de la danza abstracta americana.

Mientras Rudolf Laban permanece en Gran Bretaña y se interesa cada vez más en la formación de actores y en las posibilidades terapéuticas del movimiento, Kurt Jooss regresa a Alemania en 1949 para retomar la dirección de su escuela de Essen.

Durante su estancia en Inglaterra, donde no dejó de trabajar, Jooss capacitó a algunos artistas, entre quienes destaca Birgit Cullberg.

Coreógrafa en Estocolmo, elabora un estilo a menudo muy satírico, donde se mezclan clásico y expresionismo como en *Mademoiselle Julie*.

Cullberg, que no conoció la guerra, guarda una alegría que la hace diferente de la mayoría de los otros seguidores del expresionismo. Su hijo, Mats Ek, debido a la riqueza de sus movimientos y a su fuerza dramática, será uno de los grandes coreógrafos de este fin de siglo.

Mientras el estudio de Wigman permanece "más íntimo" y estrictamente ligado a su estilo personal, la *folkwangschule* de Jooss se abre a todas las técnicas y a todas las disciplinas.

Es en esa escuela que hace su aparición la que, veinte años más tarde, presidirá el renacimiento y la transformación de una danza alemana

que las convulsiones de la historia habían puesto entre paréntesis: Pina Bausch.

Además de Jooss, quien fue su maestro, otros maestros de la *folkwangschule* marcaron muy profundamente su evolución, como Hans Zullig, Lucas Hoving, Jean Cebron, Anne Williams y Trude Pohl.

En 1959, una beca para la *Juilliard School* la lleva a Nueva York; ahí, durante dos años, estudia y baila con los intérpretes de la danza moderna americana, entre otros Paul Taylor, José Limón y Antony Tudor, que volverá a encontrar más tarde en Essen.

Nueva York es como una jungla. Se siente una enorme impresión de libertad porque todo el mundo está solo y se encuentra de todo.

Esta doble formación en las dos fuentes más creativas de la danza contemporánea, el expresionismo alemán, por un lado, con la mira puesta en el ser danzante y, por el otro, el abstracto americano, más atento a la forma que reviste la danza, será fundamental para Pina, cuya obra va pronto a transformar todas las convenciones y a redistribuir las cartas a su manera.

A petición de Jooss, Pina regresa a Alemania para participar en la aventura de su nuevo grupo, el *Folkwangtanztheater*. Baila notablemente el papel de la madre en el restreno de la *Mesa Verde* y compone con esta compañía sus primeras coreografías.

La Alemania a la que regresa Pina es la de la reconstrucción, la de un nuevo bienestar material; sin embargo, con secretas heridas reveladas por pintores como Baselitz o Lüpertz, exponentes de un arte figurativo con acentos expresivos.

El universo de Pina es también atravesado por estas fracturas.

De golpe, su danza hace coincidir la verdad y la realidad: es “el alma en suspense en la penumbra” que surge.

En 1973, Pina Bausch funda el *Tanztheatre Wuppertal*.

Con una compañía de danza y un teatro estables, lleva la danza y el teatro más allá de lo que parecía posible: los silencios se vuelven más decisivos que los gritos, los cuerpos más fatídicos que las palabras, la representación teatral más “real” que la vida cotidiana.

La vida de estos bailarines proporciona a Pina situaciones en las cuales cada espectador puede encontrarse consigo mismo, es el material de base de su trabajo.

Ifigenia en Táulide, *Los Siete Pecados Capitales*, *Barba Azul* o *Kontakthof*, son momentos en donde Pina, con puestas en escena realizadas con

gran maestría, aparta la humanidad de su verdad más íntima, sorprendiendo sus debilidades, subrayando su crueldad, revelando su lado patético, sin nunca abandonar una mirada profunda de ternura y de esperanza. En la época de Laban, se podía uno imaginar que un gesto libre despertaría el alma.

En la época de Jooss, se creía en una sociedad más justa que haría del hombre algo mejor.

En la época de Pina, aunque no se pueda ignorar que el corazón del hombre se pervierte al infinito, sigue permaneciendo la posibilidad de iluminar las bellas “intermitencias del alma”.

Paralelamente al movimiento expresionista y a la danza libre que se desarrollan en Europa desde principios de siglo, algunos pioneros de la danza comienzan, en los Estados Unidos, un trabajo de desbroce a la medida de un continente sin tradiciones, abierto a todas las corrientes.

IV.

DE LA MODERN DANCE A LA POST-MODERN DANCE: LA DANZA MODERNA EN LOS ESTADOS UNIDOS

1. LOS PIONEROS

1915: todas las guerras contra los indios han sido definitivamente ganadas. Encerrados en campos, los sobrevivientes a las masacres se deslizan poco a poco hacia su estatuto de marginales en un país que se prepara para ser el más rico del mundo.

Gracias al ferrocarril, la conquista del oeste está terminada.

De una idea, de un descubrimiento, surgen imperios industriales y financieros.

A través del cine, América, pragmática aunque puritana, conquistadora aunque moralista, orquesta sus mitos.

La luz y el espacio del sur ofrecen las condiciones ideales para los rodajes de películas y la industria cinematográfica se instala en un barrio en las afueras de Los Angeles, el futuro Hollywood.

El mismo año y bajo el mismo clima, una pareja de bailarines, Ruth St. Denis y Ted Shawn, fundan una escuela a la imagen de América: la *Denishawn*.

RUTH ST. DENIS

Pertenece a la misma generación de Isadora Duncan.

Las dos examinan la danza como examinan la vida: haciendo *tábula rasa* de la tradición.

Duncan, más ferozmente opuesta a la danza clásica, se inspira de movimientos naturales; Ruth St. Denis, de un temperamento más místico, saca su inspiración de la emoción religiosa. Para ella, "la danza revela el alma".

TED SHAWN

Estudió en Europa los principios de Dalcroze y de Laban, el dinamismo y el retorno a los movimientos naturales de la danza libre.

Trata de zarandear los tabúes que abruman la danza masculina y va a dirigir un grupo de jóvenes gimnastas.

La *Denishawn* enseña la música, el ballet y las danzas tradicionales, también una gestual dramática, talleres de costura, de joyería y de iluminación; todo lo que concierne a la escenificación y la representación.

Ted Shawn resume así la filosofía de la escuela: "El objeto de nuestro estudio es el conjunto del movimiento humano y no solamente el cuerpo occidental".

En 1917, en los locales aledaños a la escuela, se filma una película de Griffith: *Intolerancia*. Toda la escuela participa en ella.

El mismo año, los Estados Unidos rompen con su política aislacionista, la famosa Doctrina Monroe, y se precipitan, a su vez, en la guerra.

El cine y sus estrellas contribuyen a estimular y glorificar a los combatientes que se han ido a liberar al Viejo Continente.

Ted Shawn se va a la guerra. Ruth St. Denis y sus alumnos trabajan como enfermeras.

En 1918, la escuela funciona de nuevo normalmente.

Entre sus alumnos, dos jóvenes mujeres llegarán a ser los pioneras fuertes de la *modern dance*: Martha Graham y Doris Humphrey.

MARTHA GRAHAM

Se inscribe en la *Denishawn* después de haber visto un espectáculo de Ruth St. Denis.

De esta época y de esta formación, muy orientada hacia las danzas orientales, Graham tomará algunos principios que desarrollará más tarde: una manera de moverse siempre en contacto con el suelo, los pies descalzos, sólidamente asentados al piso.

Con la ayuda de Louis Horst, el profesor de música de la *Denishawn*, Graham compone sus primeros solos, aun impregnados de exotismo.

Más tarde, durante un viaje con los indios del suroeste, descubrirá la belleza de los gestos y la intensidad espiritual de sus danzas.

Una vez instalada en Nueva York, elabora una técnica basada en la respiración: la inspiración y la expiración corresponden al doble principio de la contracción y del relajamiento musculares.

Lo que la danza clásica había favorecido eran las piernas y siempre había descuidado el trabajo de la espalda. Graham va a descubrir y analizar centenares de veces, en su propio cuerpo, torsiones posibles.

Por primera vez se vislumbra una nueva lógica del movimiento con su propia sintaxis, distinta a la del ballet clásico, aunque igual de

compleja. Isadora Duncan había abierto una brecha en el mundo de la danza, atreviéndose a bailar con los pies descalzos y fuera de los cánones del ballet, pero sólo poseía una personalidad extraordinaria y no podía transmitir una verdadera técnica.

Graham crea un sistema completo, un vocabulario nuevo que puede enseñar y transmitir.

DORIS HUMPHREY

Mientras para Graham la danza es visceral, para Doris Humphrey la danza debe permitir una visión más estética.

Antes de llegar a la *Denishawn*, poseía ya una gran experiencia de la danza "libre", siguiendo el ejemplo de la Duncan.

A partir de sus primeros solos, aparece lo que será su preocupación mayor: explorar un espacio en donde el sujeto corre el riesgo de perder el equilibrio.

Doris deja la escuela, cuyo exotismo demasiado sistemático ya no le conviene:

Yo no soy ni una india ni una javanesa, sino una americana y quiero bailar lo que corresponde a lo que soy.

Con Charles Weidman, otro bailarín del grupo *Denishawn*, Doris también se instala en Nueva York.

En los años veinte, Nueva York se vuelve la capital de la danza.

La música y la danza negras viven su edad de oro: el jazz y el tap invaden los cabarets.

Es también el periodo heroico de la *modern dance*.

A su alrededor se crean escuelas, lugares de espectáculos, fundaciones, una prensa especializada y un público.

Como la danza expresionista alemana que triunfa en la misma época, la *modern dance* americana rechaza lo existente y busca una identidad propia. Esta misma danza expresionista tiene gran impacto en el público a través de giras triunfantes de sus principales bailarines, Mary Wigman y más aún Harald Kreutzberg. Hanya Holm, discípula de Wigman, se instala en Nueva York y transmite las "investigaciones expresionistas".

Pero el verdadero triunfo está reservado a la *modern dance* y a las que la promueven: Doris Humphrey y Martha Graham.

En esa época, más que en otra, la danza es un asunto de mujeres, sobre todo la danza moderna.

Graham pretende revelar el alma humana a través de su danza y reivindica un cuerpo marcado por el siglo y sus acontecimientos.

A la cabeza de un grupo de bailarinas y de una escuela, muy pronto reconocida como un lugar privilegiado de vanguardia, Martha se vuelve la punta de lanza en lo que concierne a la cultura americana.

Participa completamente en la tendencia de los movimientos artísticos de su época en pos de una cultura típicamente americana.

La modernización acelerada de los Estados Unidos, el enriquecimiento de las clases medias, la carrera desenfrenada hacia el bienestar y las olas sucesivas de inmigraciones vienen a afirmar los valores tradicionales, al mismo tiempo que la necesidad de reconocerse en una historia, en mitos y héroes.

Profundamente americana, obsesionada por el espíritu pionero, las nociones de inmensidad y de tierra virgen le inspiran coreografías como *Frontier*.

Las decoraciones, abstractas y depuradas, son de Isamu Noguchi y constituyen la primera de las numerosas colaboraciones entre la coreógrafa y el escultor.

Como los pintores y los arquitectos modernos, hemos depurado nuestro medio de expresión de lo superfluo decorativo.

Más tarde, *Appalachian Spring* será otro himno a América.

Las creaciones de estos años están también impregnadas de idealismo social y de confianza en una nueva manera de vivir.

En 1927, el año de las grandes manifestaciones de *Union Square* contra la ejecución de Sacco y Vanzetti, crea *Revolt*, y un poco más tarde, en pleno periodo de recesión y de desempleo, será *Steps in the Street*.

En 1936, rehusa participar en los Juegos Olímpicos de Berlín, y la Guerra Civil Española le inspira una obra trágica *Lamentación*.

Pero en la tormenta, es siempre el destino personal del individuo el que le interesa.

Su danza es la repercusión íntima de un drama colectivo.

Doris Humphrey también ha perfeccionado una técnica original cuyo principio es el *fall/recovery*.

Una caída es seguida por una recuperación y el movimiento se desenvuelve entre dos desequilibrios: "El movimiento es un arco entre dos muertes".

En 1928 funda su propio grupo, la *Humphrey-Weidman Dance Company*. Entre sus bailarines figura una muchacha muy joven que la dejará para hacer cine: Louise Brooks.

En *La suite en Re*, su primera coreografía importante de grupo, el espacio parece emanar de los cuerpos, como si fuera la danza en sí misma la que lo generara.

Si Humphrey, así como Graham, encuentra en el idealismo de la época una fuente de inspiración, para ella el relato es siempre un pretexto. Lo esencial se expresa a través de la danza pura.

A partir de 1936, Doris Humphrey, Martha Graham, Charles Weidman, Hanya Holm y los principales bailarines modernos se reúnen cada verano en Bennington College.

Dan cursos y crean espectáculos.

Esas universidades, Bennington muy particularmente, han jugado un papel primordial en el desarrollo de la *modern dance* ofreciéndole un espacio de libertad que hubiese sido imposible en el seno del circuito de los teatros oficiales.

Es ahí donde, en 1938, Martha Graham integra un primer bailarín en su grupo: Erik Hawkins.

Se vuelve muy pronto el solista de su compañía y después su marido.

Es también en Bennington que se descubre un bailarín formado por Doris Humphrey: José Limón.

LOS DESCENDIENTES DE DORIS HUMPHREY

JOSÉ LIMÓN

Mestizo de español y de indio Yaki, José Limón nace durante la diáspora que sigue la deportación de las tribus indias hacia el sur de México, en Yucatán, después de la decisión del gobierno mexicano de reducir la autonomía de los indios. Limón sigue a sus padres en su huida hacia los Estados Unidos.

En su infancia y en la época en la que se capacitó, le tocó vivir la depresión de 1930, el desmantelamiento de los sindicatos y la miseria. Esto probablemente contribuyó a forjar su profundo interés por las cuestiones sociales.

Cree en la misión del artista portavoz y conciencia de su tiempo, este tiempo cuyas fallas y límites revela, de manera sensacional, la pintura de Edward Hopper. Cuando Limón llega al estudio de Doris Humphrey

no sabe mucho de danza. Tiene veinte años y ha escogido la carrera de pintor pero asiste a un recital del bailarín alemán Harald Kreutzberg. Deslumbrado por su capacidad para expresarlo todo a través del cuerpo, Limón abandona la pintura por la danza.

A la dulzura de los movimientos de Doris Humphrey, Limón va a agregar una nobleza y una firmeza masculinas.

Desarrolla el principio del *fall/recovery* hasta llegar a un movimiento continuo.

Al morir uno de sus bailarines, Luis Falco crea su propia compañía y va durante algunos años a fascinar al público con espectáculos frescos y alegres. De Humphrey y de Limón conserva la técnica del movimiento fluido pero lo depura de todo elemento dramático. Con Falco se pasa de la formalidad de los pioneros a la ligereza de un napolitano.

Limón, el hispánico, había desarrollado el aspecto social y dramático. Falco, el latino, conservó el aspecto lúdico. Eso mismo haría Jennifer Muller.

LOS ESTADOS UNIDOS DURANTE LA GUERRA

Durante los años cuarenta, Nueva York se vuelve un vivero de artistas que escaparon de Europa: Yves Tanguy, André Breton, Max Ernst, Chagall y Mondrian se reúnen con Marcel Duchamp, que había huido de la otra guerra.

Todas las corrientes del arte contemporáneo están representadas en el museo de arte moderno: el expresionismo, el cubismo y, sobre todo, el surrealismo.

Peggy Guggenheim acaba de abrir una galería *Art of this Century* que acoge los pintores europeos de vanguardia.

Algunos jóvenes pintores americanos asimilan todos estos estilos: Marc Rothko, Willem de Kooning, Jackson Pollock.

Están muy impresionados por la obra de Masson con la cual se abre un nuevo territorio expresivo, surgido de los límbos del inconsciente. Están también influenciados por el trabajo de Picasso, particularmente por *Guernica*.

Esos pintores, Pollock a la cabeza, plasman, en sus telas, emociones a través de puntos, manchas y líneas.

No hay figuras centrales sino una multiplicidad de puntos, de líneas de fuerza que cruzan la tela de un lado a otro: el espacio del cuadro ya no se limita al marco.

Un crítico les da un nombre: *pintores expresionistas abstractos*.

La danza americana, también, se aventura en caminos más abstractos. Nikolais y Cunningham son dos de sus principales figuras.

ALVIN NIKOLAIS

Surgido de los estudios de Hanya Holm, priva el expresionismo de su contenido social y sicológico. El cuerpo se vuelve un elemento más en la escenografía.

Desarrolla una pedagogía del movimiento donde el centro se vuelve flexible y se puede localizar en cualquier punto del cuerpo.

MERCE CUNNINGHAM

George Balanchine había privado el ballet clásico de toda intriga para concentrarse sólo en líneas, energía y movimientos.

Martha Graham había inventado un vocabulario de movimientos tan completo como el del ballet clásico.

Merce Cunningham, su hijo iconoclasta, opera una ruptura en el sistema. En lo que se refiere a su técnica, asimila el trabajo de la espalda de Graham y conserva el trabajo de piernas de la danza clásica, pero a su vez, innova radicalmente la concepción del tiempo y del espacio, los dos elementos claves de la danza.

Para Cunningham, no se trata ya de considerar un punto central alrededor del cual se organiza el conjunto, como nos lo sugiere la perspectiva euclíadiana, sino por el contrario, se trata de tomar en consideración una infinidad de puntos equivalentes como lo sugiere el universo de Einstein.

¿Qué quiere decir esto en el ámbito de la danza? Primero multiplicar las posibilidades de dirección para los bailarines: ya no estarán forzosamente frente al público, podrán dirigirse hacia todos lados, correr hacia el fondo del escenario, atravesarlo en todos sentidos, ningún punto es más importante que otro en esta nueva concepción del espacio.

Merce explica esta revolución relacionándola a las revoluciones políticas y tecnológicas del mundo contemporáneo:

Ya no se puede pensar en un centro. Hay una multiplicidad de centros. El colonialismo ya no es posible. Hay que considerar cada individuo como el centro del mundo. Hay, por lo tanto, una relación entre lo histórico, lo político y lo formal.

Como los pintores americanos utilizan su tela, él aprovecha el escenario; el espacio de Cunningham se despliega sin jerarquía, sin punto central.

La segunda revolución de Cunningham es la del tiempo, es decir, la relación que establece entre la danza y la música.

Para Balanchine, cuya musicalidad era proverbial, el movimiento debía armonizarse con el sonido. El ballet alcanza su perfección cuando coinciden los dos.

Para Graham, aunque el movimiento haya poseído su propia música, sus ballets eran siempre acompañados y respaldados con música.

Para Cunningham, nada de esto. Separa radicalmente la coreografía de la música, cada una se desarrolla por su lado, coincidiendo únicamente en la duración. Finalmente, la tercera revolución es un intento por alcanzar una objetividad exterior; consiste en introducir el azar en la composición:

Con el azar rebaso la sicología personal, multiplico las posibilidades.

No más inspiración repentina, no más musa secreta, sino la aceptación de elementos desconocidos que determinarán las estructuras y combinaciones de sus obras.

Lo que yo quiero no es la licencia sino la libertad, es decir, una conciencia total del mundo, al mismo tiempo que el desapego hacia éste.

Esta transformación del universo coreográfico de Cunningham no hubiera probablemente sido tan profunda de no haber coincidido con el encuentro fundamental que tuvo con John Cage.

JOHN CAGE

Adepto del zen, admirador de Marcel Duchamp, Cage es un revolucionario de la música contemporánea.

Mientras los solos de Cunningham están aún impregnados de "sicología", Cage produce sonidos sin ninguna melodía y sin nada de ritmo: introduce en sus partituras operaciones de azar para acentuar su lado impersonal.

Aunque muy fuerte, el movimiento abstracto no es el único modo contemporáneo de expresar la realidad. Otros artistas, de estilos diferentes manifiestan también las realidades de una América del Norte, ya menos segura de ella.

Entre ellos, Alvin Ailey, primer coreógrafo negro en imponerse en el escenario mundial. Sus creaciones están íntimamente ligadas a la cultura negra.

Paul Taylor, antiguo campeón de natación, encarna lo que hay de más atlético en la danza americana. Antiguo bailarín de Graham y de Cunningham, su eclecticismo le hace integrar todo: la densidad sicológica de una Graham, la abstracción de un Cunningham o de un ballet clásico.

EL CUESTIONAMIENTO EN LOS AÑOS SESENTA

En plena guerra de Vietnam, una franja de la juventud americana empieza a cuestionar al *American way of life*, este modo de vida que se les quiso presentar como universal y que el *Pop Art*, Warhol a la cabeza, había ya ridiculizado.

El eslogan *peace and love* acompañado por los jóvenes hippies rechaza tanto la guerra como los valores que la han engendrado.

Les oponen un sueño de una vida libre y natural, sin agresividad, que recuerda el que les encantaba a los utopistas de las ciudades de Hellerau o de Monte Verità. Joan Baez y Bob Dylan lanzan las canciones de protesta.

En los campus universitarios, la impugnación se extiende.

En los estudios de Cunningham, la revuelta se organiza también.

Un pequeño grupo de rebeldes cerca una vieja iglesia, la *Judson Church*, que se transforma en *Judson Theatre*.

Se cuestiona el estatuto mismo de la obra de arte, pervertida, según ellos, por un sistema económico mercantil.

Uno de sus jefes de fila, Yvonne Rainer, expresa así su credo:

No al espectáculo, no a la virtuosidad, a la magia y a la ilusión, no a la imagen de la estrella, no al estilo, no a la seducción, no a la emoción.

¿Lo que odian? El *establishment* y en general, todo lo que se parece al orden establecido.

¿Lo que quieren? Abolir los recintos para espectáculos (se baila en los apartamentos, los *lofts*, en los techos de Nueva York) abolir los vestuarios del escenario (se baila en camiseta y *tennis*), abolir el espectáculo en sí (ya no se le llama espectáculo sino *performance*), finalmente abolir la danza simplemente (se hacen gestos cotidianos, caminar, sentarse, levantarse).

Las danzas de Judson, concebidas como experiencias y no como espectáculos, no sobrevivirán a la época de los *happenings*.

En su *performance* intitulada *Pelican*, el pintor Rauschenberg está patinando y Carolyn Brown, principal intérprete de Cunningham, baila con puntas.

En las artes plásticas, artistas reagrupados bajo el término “minimalista”, reducen su intervención a las formas las más elementales posibles, a formas neutras, otra forma de protesta.

Es también lo que hacen ciertos bailarines de la Judson ligados al minimalismo: su trabajo consiste en hacer visible la naturaleza de la danza.

Entre ellos, dos coreógrafos supieron imponerse en los escenarios internacionales: Lucinda Childs y Trisha Brown.

LUCINDA CHILDS

Alumna de Cunningham, Lucinda Childs guarda de su estancia en Judson la experiencia del minimalismo.

Trabaja también con el director Bob Wilson en *Einstein on the Beach*. Sobre la música de Phil Glass, crea una coreografía amplificada por la película de Sol Lewitt proyectada al mismo tiempo: *Dance*.

Partiendo de la forma más sencilla, inventa recorridos según estructuras matemáticas cada vez más complejas.

TRISHA BROWN

Con Trisha Brown, son las nociones de peso y de equilibrio que se vuelven importantes. En San Francisco, Trisha había participado en los talleres de Ann Halprin, una discípula infiel de Doris Humphrey. Proveniente del movimiento hippie, cuyo lugar privilegiado era entonces San Francisco, Halprin tiende a abolir la frontera entre el arte y la vida, es el individuo, él mismo, quien es la obra de arte.

En Nueva York, en donde destaca como jefe de fila de la *Judson*, Trisha Brown explora el gesto cotidiano en contextos insólitos: manda a sus bailarines a caminar en los techos, los hace ir a la deriva en la superficie de un lago, o los hace subir paredes de la ciudad.

Se trata siempre de imponer limitaciones, reglas de juego que obligan al cuerpo a reaccionar no de una manera estética sino de una manera necesaria y urgente.

Del gesto cotidiano Trisha pasa al gesto bailado.

El silencio es remplazado por la música, el simple *jean* y camiseta por trajes.

Uno tras otro, reintegra en su trabajo todos los elementos que el grupo de la *Judson* había rechazado.

El periodo de los conceptos se termina.

Set and reset, en 1983, con las decoraciones de Rauschenberg y la música de Laurie Anderson, marca el inicio de su éxito público.

Y siempre una extraordinaria fluidez de movimiento ligada al mayor rigor en la construcción.

Las estructuras están ahí para ser desbordadas. Mi danza es imprevisible, improbable, continua.

V.

LA DANZA CONTEMPORÁNEA

En el curso de la década de los años 1970 asistimos a un cambio drástico en el mundo del arte, tanto en el arte coreográfico como en las artes plásticas. Sin pertenecer a una familia precisa, los artistas se aprovechan, las filiaciones ceden el lugar a la diseminación. En lo que se refiere a los bailarines, éstos se nutren de estilos diferentes, su formación es a menudo múltiple, desde el clasicismo hasta las artes marciales.

Las premisas para una nueva generación de coreógrafos se reúnen en Francia y particularmente en Bélgica, en donde los espectáculos de Béjart, concebidos como grandes celebraciones rituales, sensibilizaron a numerosos jóvenes. De su escuela Mudra saldrán artistas como Maguy Marin, Nachuo Duato, y, más tarde, Anne Teresa De Keersmaeker.

La lección americana fue, a pesar de todo, integrada: el espacio desmultiplicado y el movimiento puramente abstracto de Merce Cunningham o Trisha Brown educaron al observador: se podía bailar de otra manera. Las norteamericanas Suzanne Buirge y Carolyn Carlson, exbailarinas de Alwin Nikolais, tienden un puente suplementario trabajando en Europa. Carlson toma por asalto el bastión de lo clásico y se instala en la Ópera de París, invitado por su director en esa época Rolf Lieberman. Sus émulos, como el horno solar, lanzan sus palabras de orden: decir en francés lo que hemos aprendido en lenguaje americano. Nikolais mismo es invitado a abrir una escuela en Francia, el CNDC, Centro Nacional de Danza Contemporánea, en Angers, del cual surgen particularmente Philippe Decouflé y más tarde Mathilde Monnier.

Pero Europa no es Estados Unidos de Norteamérica, y el arte abstracto que domina el nuevo continente no puede por sí mismo satisfacer el antiguo. La otra gran lección que aprenden los nuevos coreógrafos es la del expresionismo alemán, principalmente a través del *Tanztheatre* de Pina Bausch, en cuyas obras, siempre en contacto inmediato con la vida, reflejan lo cotidiano, patético y cruel en sus puestas en escena magistralmente realizadas.

La tradición expresionista, interrumpida primero por el nazismo y después por la guerra, había quedado viva en Francia, sobre todo gracias a las enseñanzas de los Dupuy. El grupo Bouvier-Obadia es uno de sus herederos.

La danza de *Buto*, nacida en Japón después de las explosiones atómicas, evoca también, por su gesticulación lenta y dramática, a los primeros expresionistas alemanes. Algunos de sus representantes, como Carlotta Ikeda o el grupo Sankai Juku, y otros como el de Hideyuki Yano se instalan en Francia y despiertan a su manera una nueva sensibilidad hacia las técnicas orientales.

Las grandes escuelas clásicas vuelven a ser importantes viveros y la de Rosella Hightower forma a Dominique Bagouet. Innovadores como William Forsythe y Jiri Kylian, en particular, utilizan el vocabulario clásico con una sensibilidad de hoy y transforman al ballet en lenguaje contemporáneo.

A todas estas condiciones se agrega una política cultural especialmente atenta al arte coreográfico que hacen de Francia una nueva patria para la danza.

Es en este contexto que durante el verano de 1980, en pleno festival de Avignon, emerge el fenómeno Gallotta. En sólo cuatro horas de espectáculo, Jean-Claude Gallotta, a quien todavía no se le reconoce como coreógrafo, inventa, perturba, seduce. Este estudiante no ha frecuentado ningún estudio, ninguna escuela, pero los espectáculos de Béjart lo impresionan y un viaje a los Estados Unidos le hace descubrir a Merce Cunningham. A su regreso, rodeado de algunos amigos de las bellas artes y comediantes, juega con los cuerpos más de manera fraternal que profesional en su nueva tribu, una saga inédita. La inventiva de la que hace prueba le permite conquistar inmediatamente un público tan novedoso para la danza como lo son sus nuevas coreógrafas aparecidas en el decenio siguiente que tienen por nombres Régine Chopinot, Karine Saporta, François Verret, Daniel Larrieu o Joseph Nadji, en donde el *Pato pequinés* marca, desde su creación en 1986, una etapa suplementaria en la nueva poética coreográfica.

Sin ser forzosamente bailarines de formación, a veces pintores, arquitectos, médicos, filósofos o comediantes, estos nuevos coreógrafos-autores se caracterizan por una gran libertad de tono y de movimiento. Se mueven como piensan y, en efecto, la danza se convierte en el instrumento de un pensamiento. En los años 1980, tomando el relevo del teatro físico de Jerzy Grotowsky, del *Living Theater* o de la *Mama* de New York, la danza cuestiona e interroga a su tiempo. Ella adopta a veces la violencia. En las coreografías del flamenco Wim Vandekeybus, del grupo canadiense *Lalala Human Steps* o en el caso de los ingleses del DV8, la danza se reduce a una pulsión de energía pura: avientan los

cuerpos brutalmente los unos contra los otros y arañan rabiosamente los muros. Anteriormente había aparecido ya con Anne Teresa De Keermaeker una danza con fuerte dosis de energía. La joven flamenca operaba una síntesis entre el posmodernismo americano del que ella conservaba la experiencia del minimalismo y el *Tanztheatre* alemán del cual ella conserva la fuerza expresiva. Pero con Anne Teresa, el movimiento repetitivo deja de ser un hecho estético puramente formal como en el caso de la norteamericana Lucinda Childs, para convertirse en la expresión de una dificultad de ser. El mismo procedimiento se vuelve a encontrar en los solos de la alemana Suzanna Linke, en donde el movimiento repetitivo regresa como un sollozo.

El último llegado de Flandes, después de Jan Fabre, es Alain Platel, en donde las piezas, pobladas de SDF y de palmas, evocan un mundo a la Beckett.

La pareja se encuentra también mal llevada. El tradicional *pas de deux* que a menudo unía a los bailarines toma portes de un enfrentamiento, de un combate, de un rompimiento o, peor todavía, de una indiferencia.

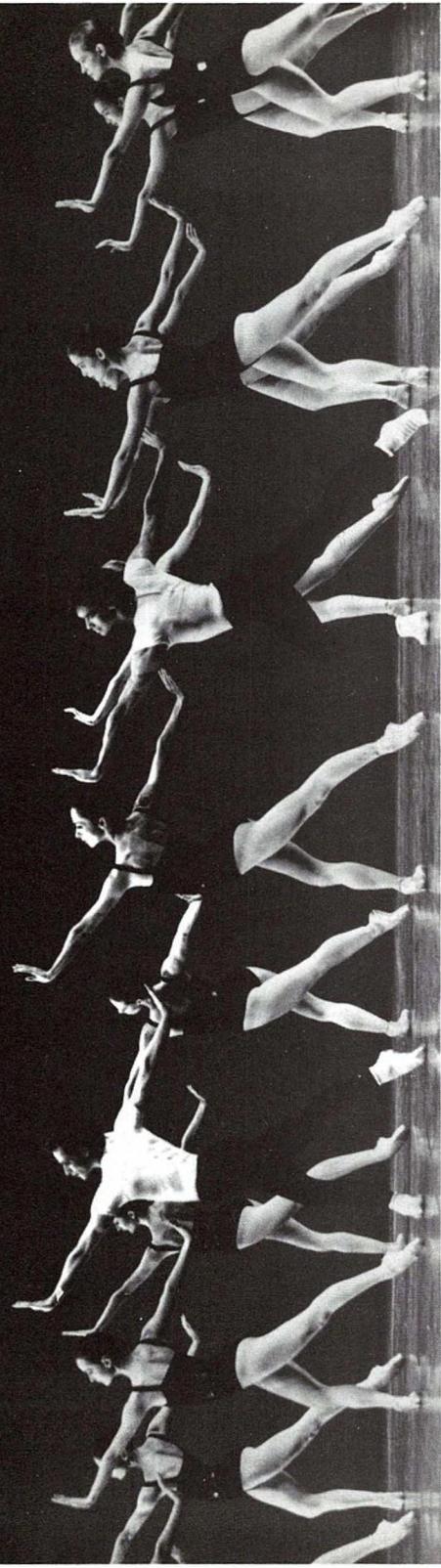
Al mismo tiempo que ella refleja la violencia del mundo que le rodea, la danza expresa también los dramas. En pocos años, la enfermedad del SIDA ha atacado ya tal número de bailarines que ella sola se convierte en un tema de espectáculo como para el coreógrafo norteamericano Bill T. Jones, quien evoca en *Remember* y *Still/Here* a su amigo desaparecido.

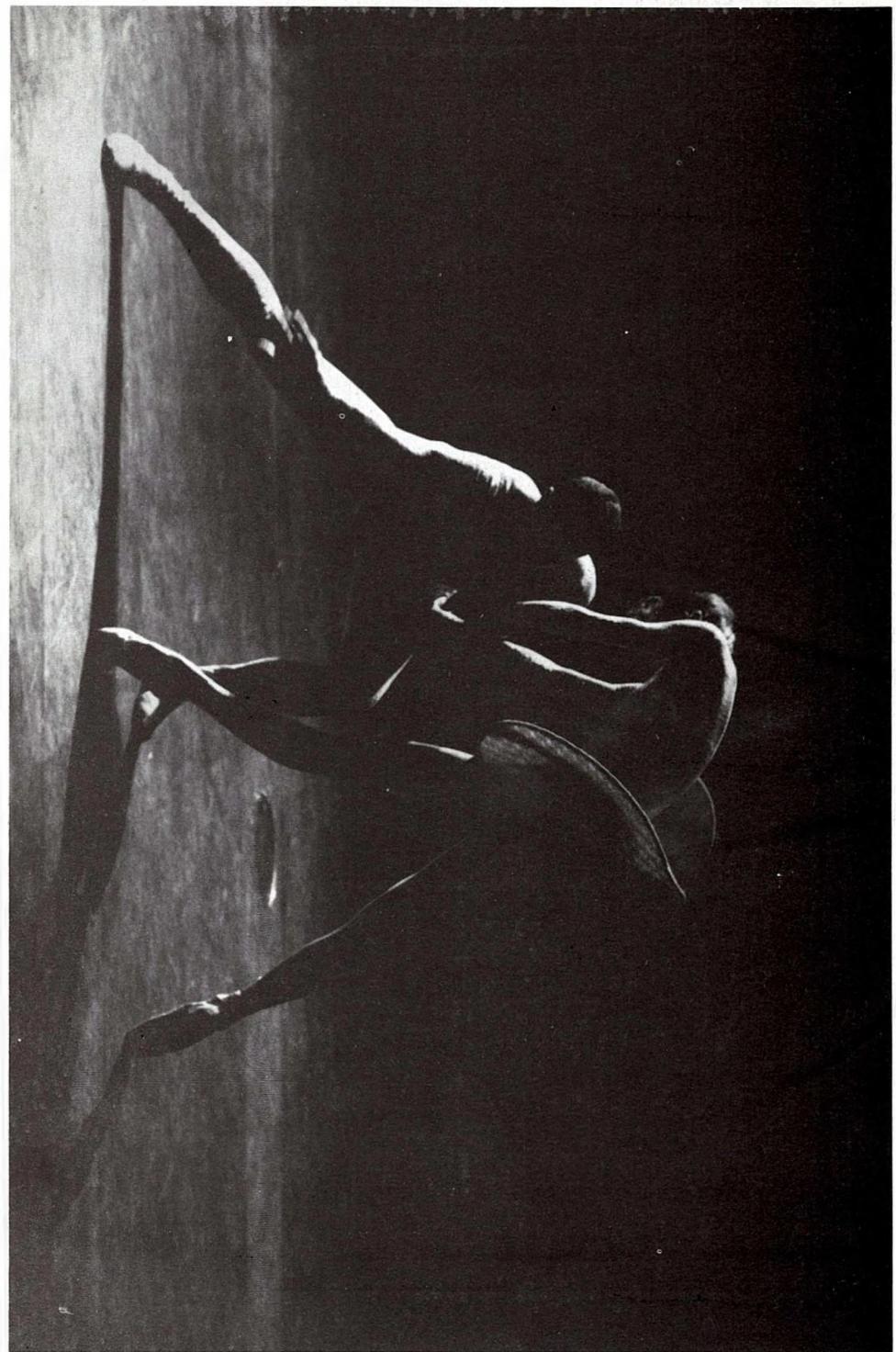
Otros artistas llevan sobre el mundo una mirada libre y desengañada. Sus obras, más lúdicas que combativas o desesperadas, movilizan los mitos tradicionales al mismo tiempo que los mantienen irónicamente a distancia. Esta actitud, que consiste en revisitar los símbolos del pasado con un humor vagabundo, se reencuentra en la danza de un Dominique Boivin o de Andy Degroat. Esta libertad, frente a un pasado contra el cual no se trata más de sublevarse sino con el cual se puede jugar, permite hacer cohabitar la arqueología de la danza con las interpretaciones más personales. La piedra de toque del ballet romántico *Giselle* se vuelve, para algunos coreógrafos, el objeto de una búsqueda minuciosa mientras que para otros, como Mats Ek o Maryse Delente, no es más que un pretexto que estimula la imaginación. Sucede lo mismo para la danza barroca, fielmente reconstituida por la compañía *Ris et Danse-ries* de Francine Lancelot, mientras que otros, como François Raffinot, juegan con la paradoja entre modernidad y barroco para "mostrar que la exhumación del antiguo código olvidado puede perfectamente pro-

ducir una perturbación de las convenciones que no tiene nada de contradictorio con la invención”.

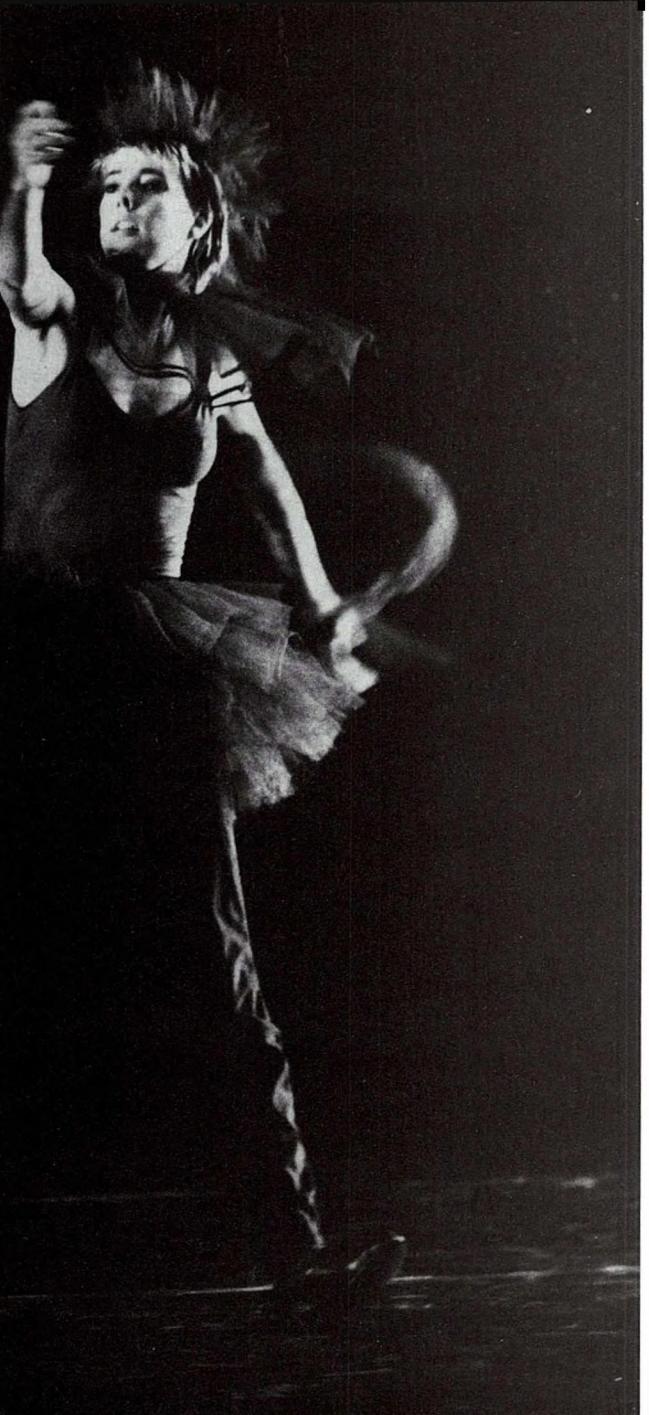
La danza de hoy se ha convertido en el espejo de su época, en el barómetro de sus tensiones, pero también en el de sus esperanzas.

Four Temperaments / Chorégraphie de George Balanchine / Musique de Paul Hindemith



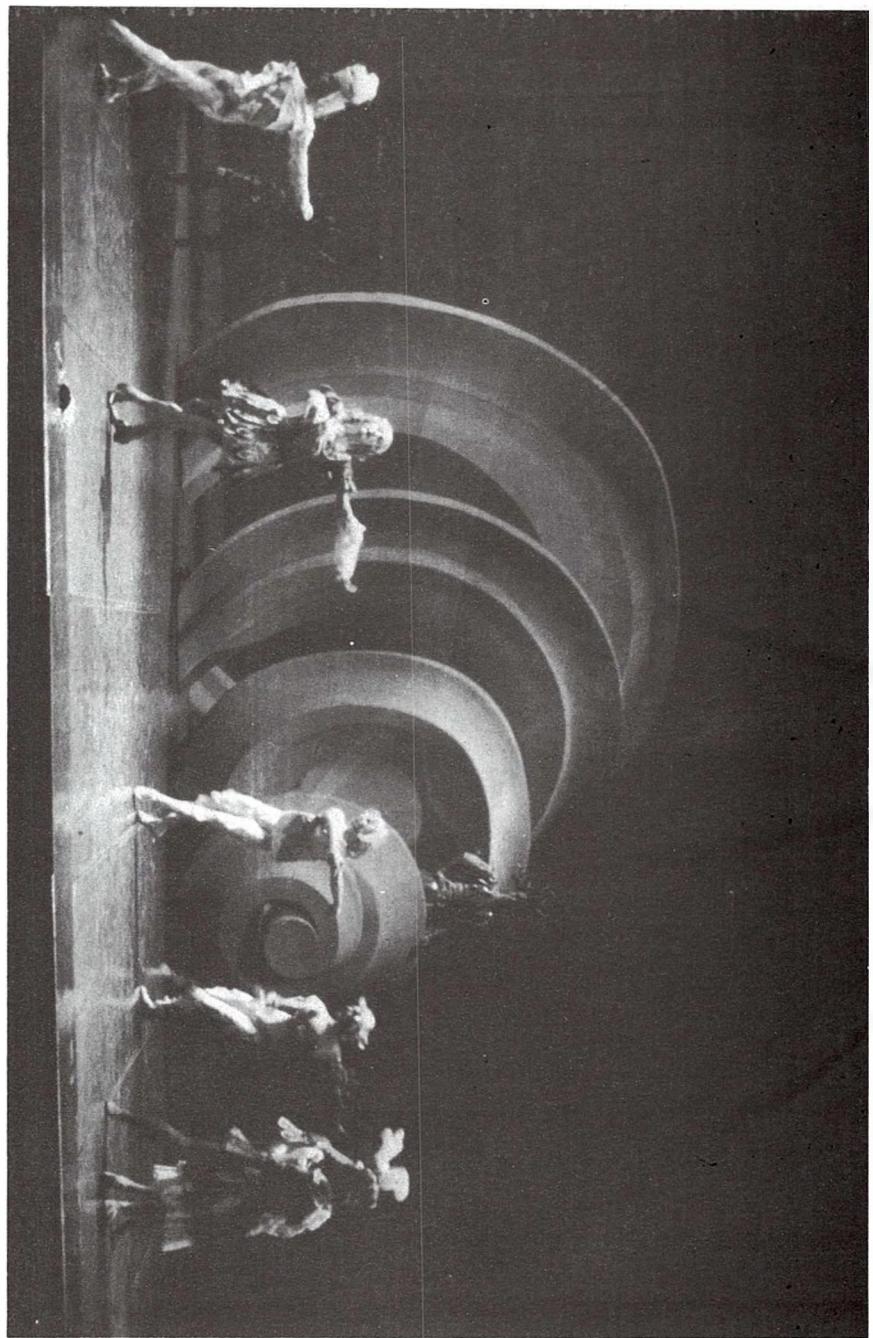


Ballet de William Forsythe



Karole Armitage

Apollo et Daphné / Chorégraphie de Karole Armitage /
Musique de Georg Friedrich Händel / Décors et costumes de James Ivory

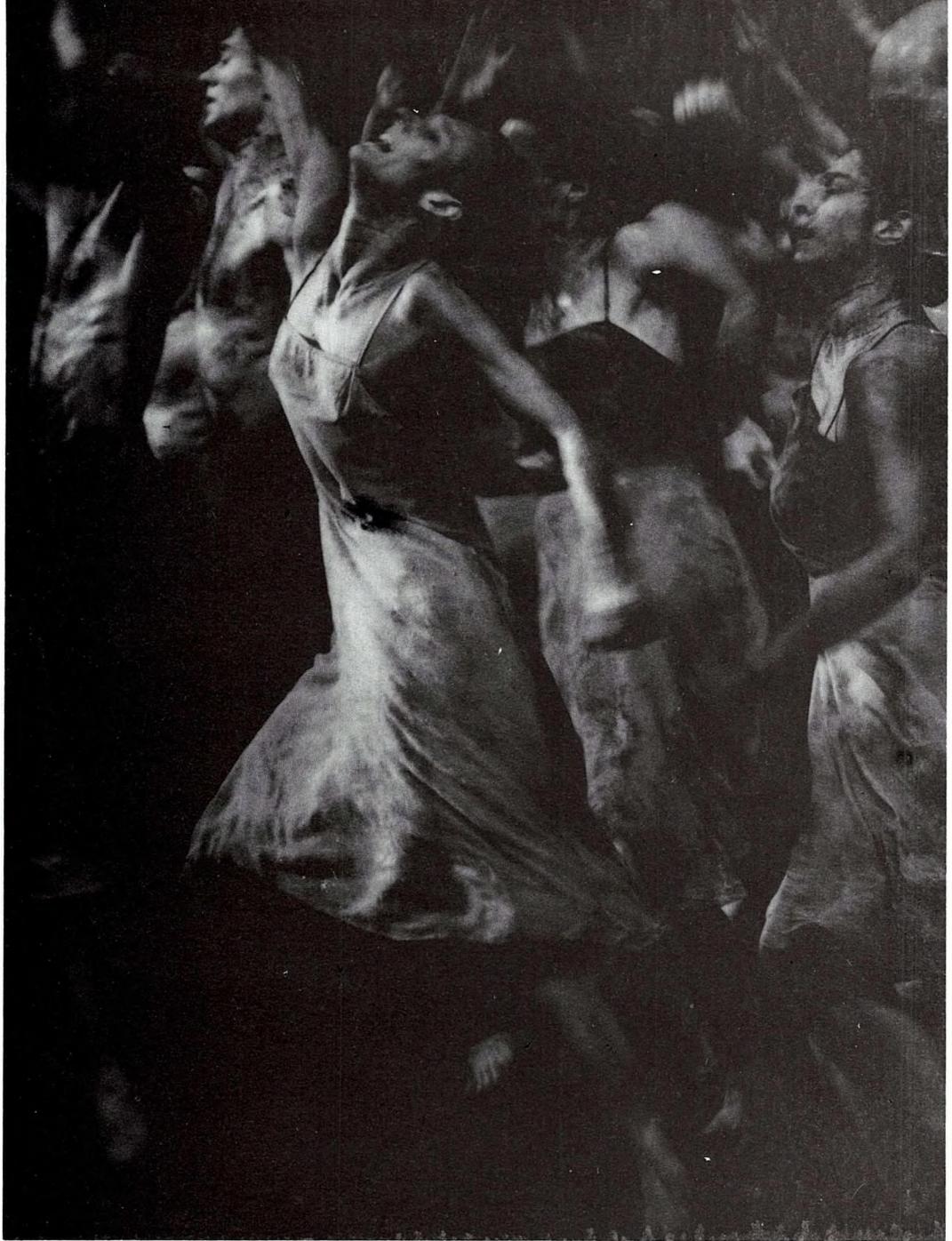




Rudolf Laban, autoportrait



La Sorcière, 1^e version / Mary Wigman



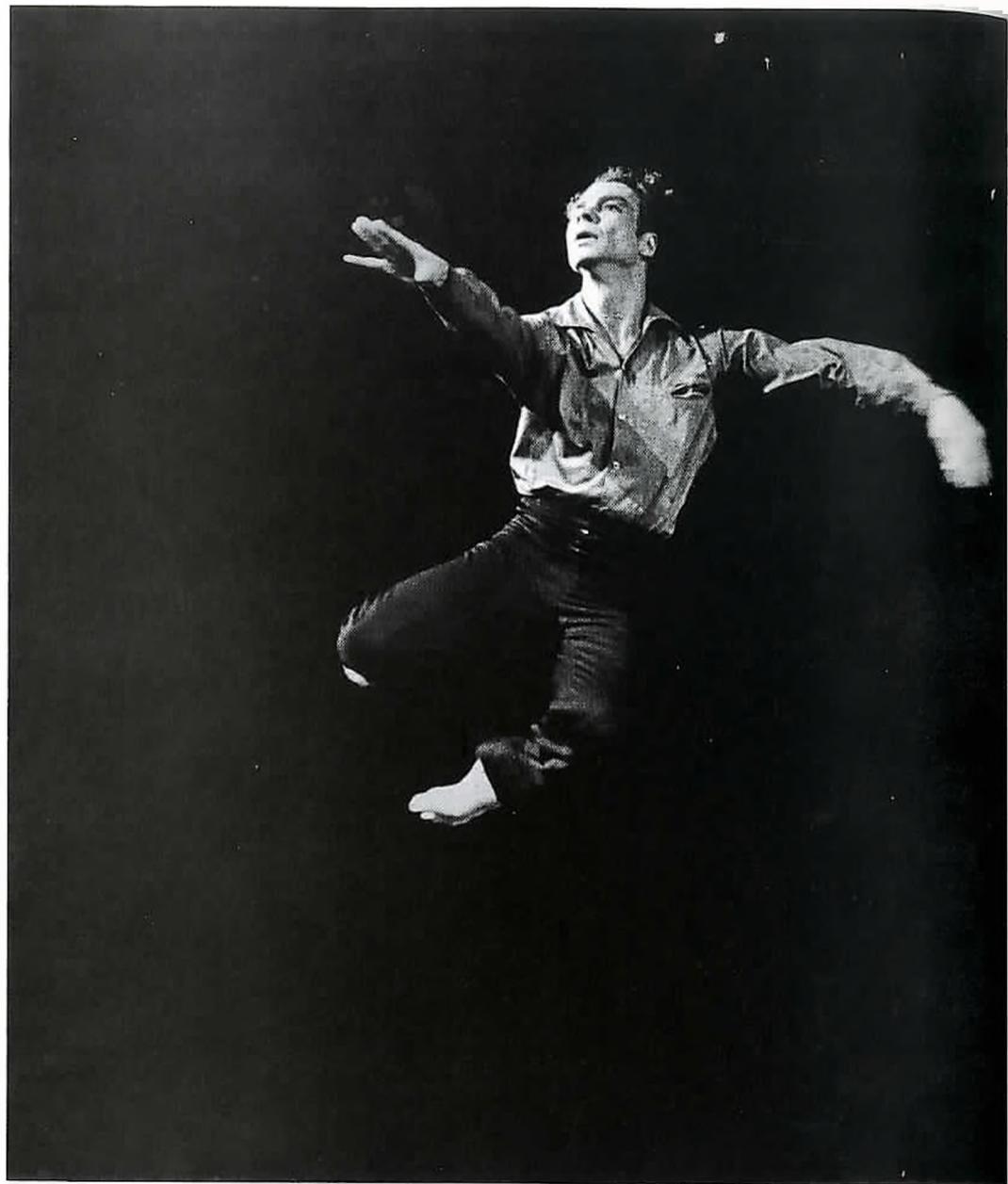
Le Sacre du Printemps / Chorégraphie de Pina Bausch /
Musique de Igor Stravinsky



Viktor / Ruth Amarante /Chorégraphie de Pina Bausch

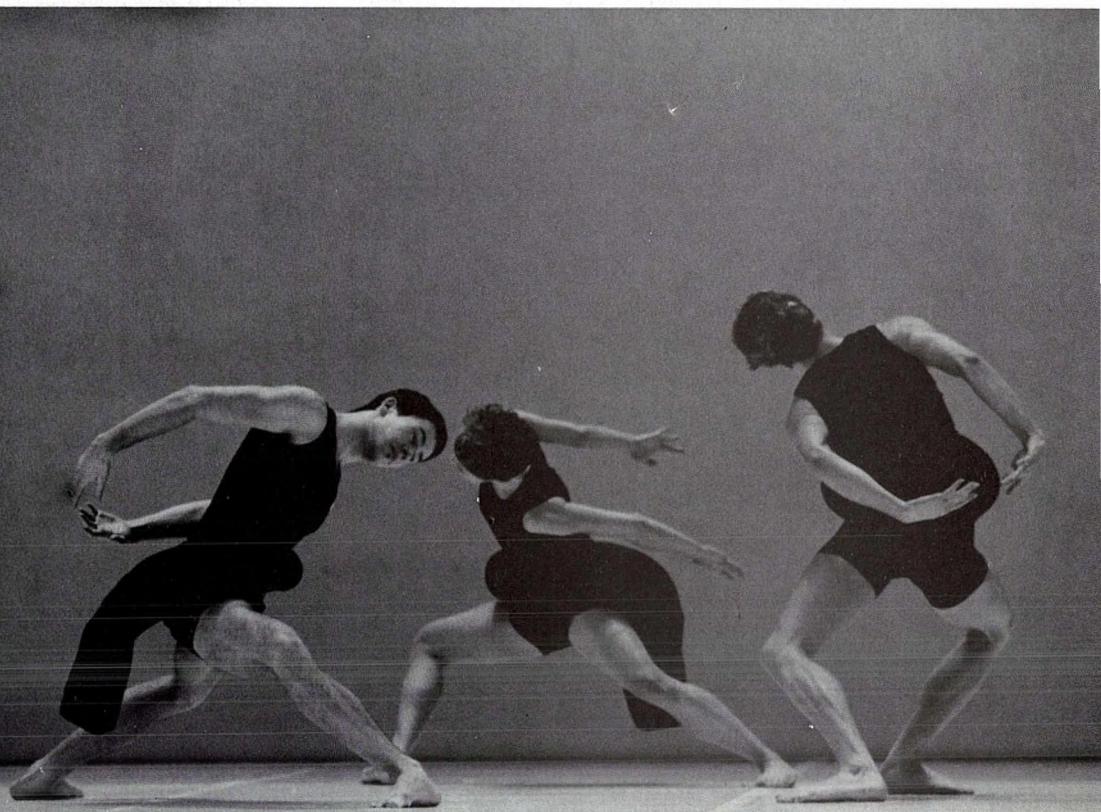


El Penitente / Chorégraphie de Martha Graham

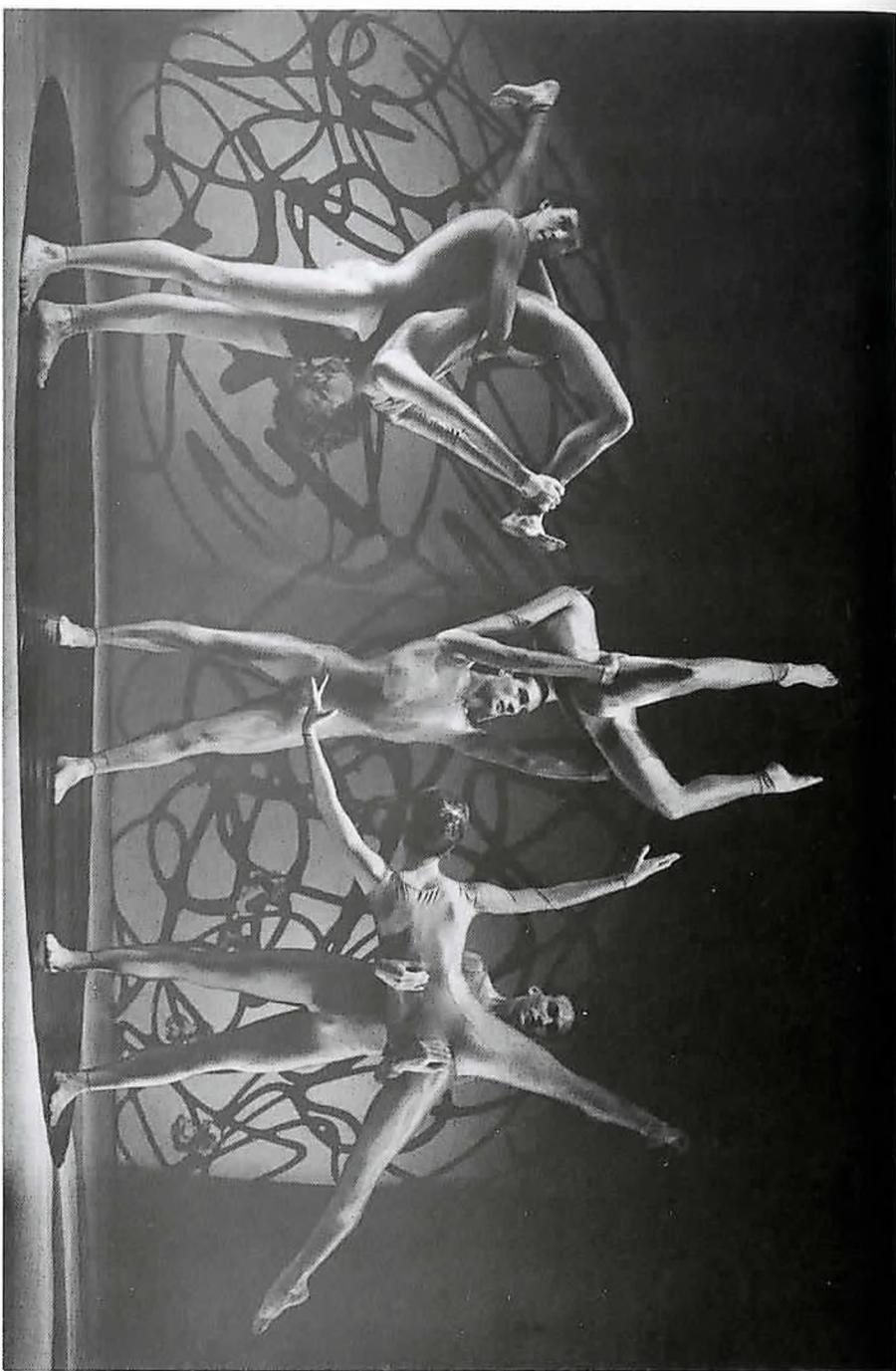


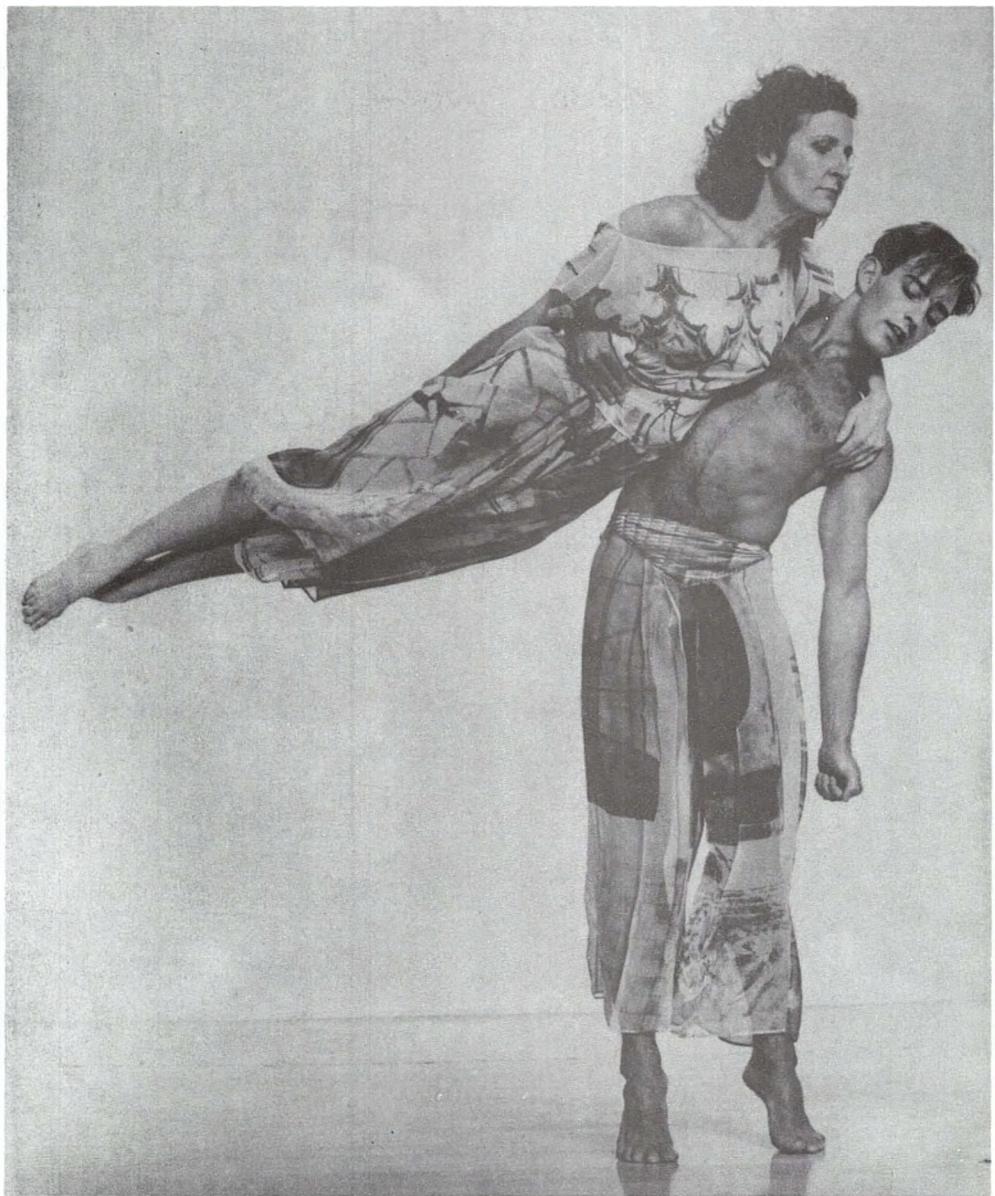
Merce Cunningham

*Scenario / Chorégraphie de Merce Cunningham /
Costumes de Rei Kawakubo*

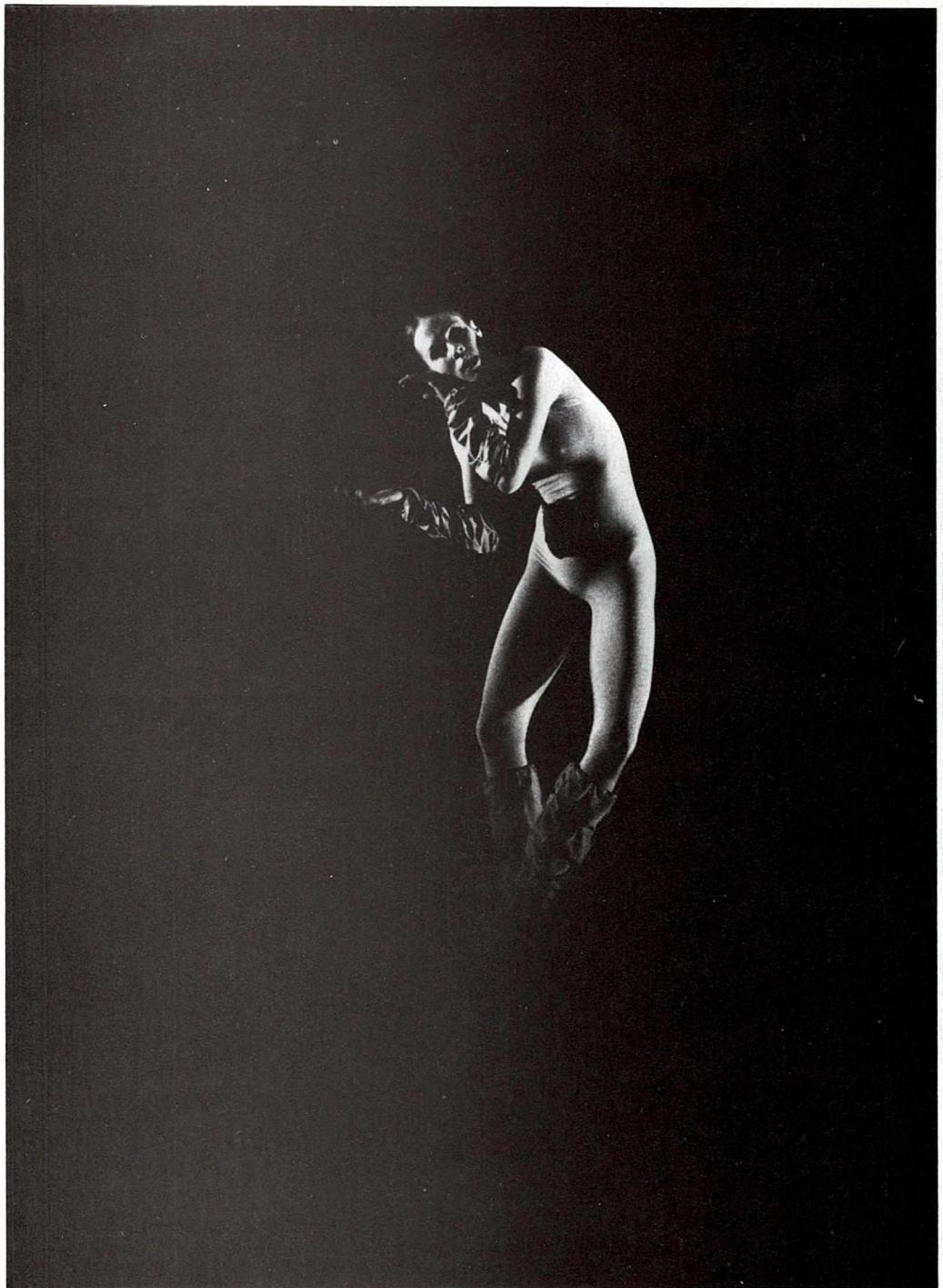


Contact / Chorégraphie de Alwin Nikolais





Set and Reset / Chorégraphie de Trisha Brown



Carolyn Carlson

J L Cortile / Compagnie Sosta Palmizi (Italie)



A Nos Héros / Chorégraphie de Angelin Preljocaj

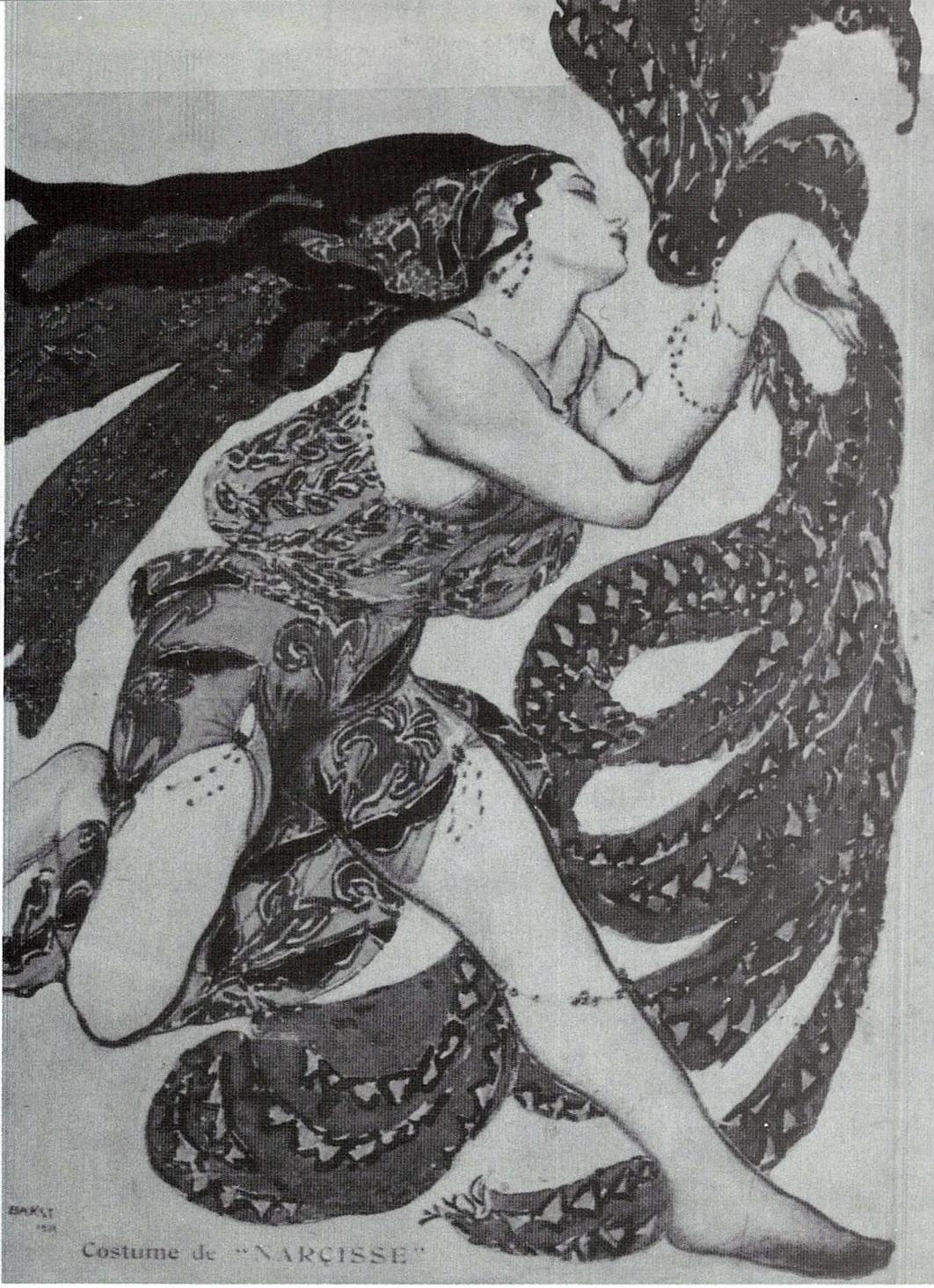




Isadora Duncan



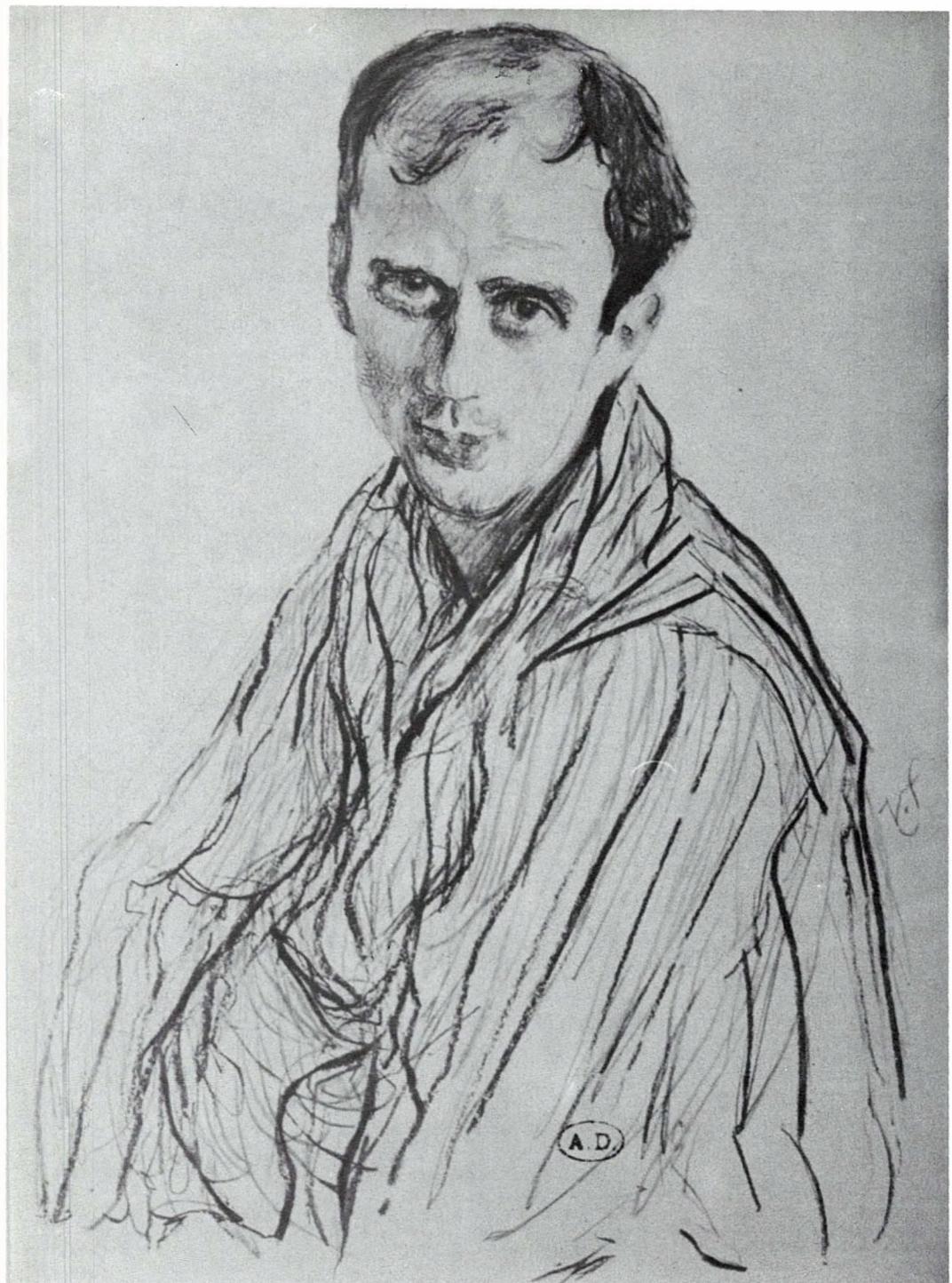
Tamara Karsavina



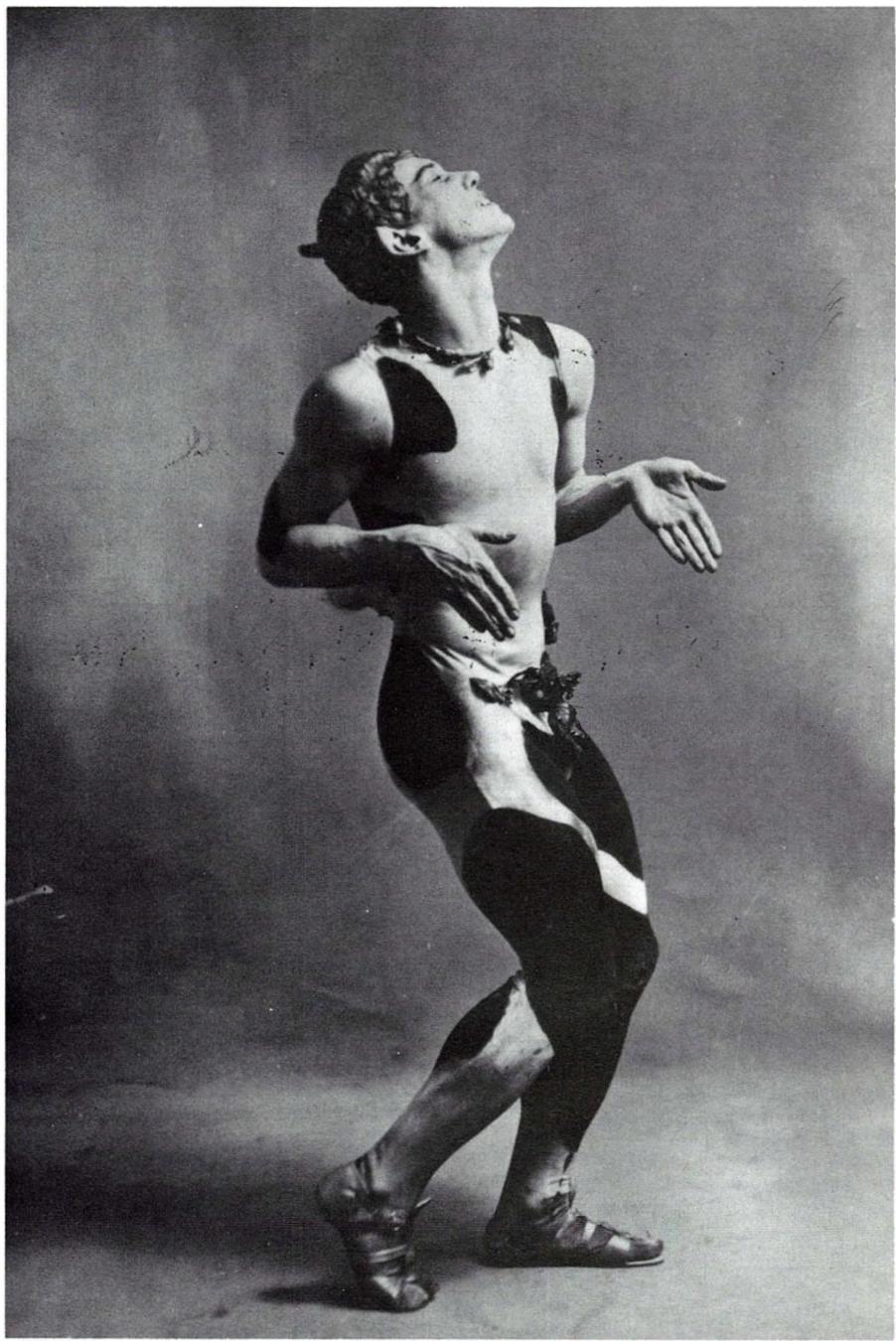
BAKST
1911

Costume de "NARCISSE"

Narcisse / Costume de Léon Bakst / Chorégraphie de Michel Fokine



Michel Fokine



L'Après-midi d'un Faune / Vaslav Nijinski



La Mort du Cygne / Anna Pavlova



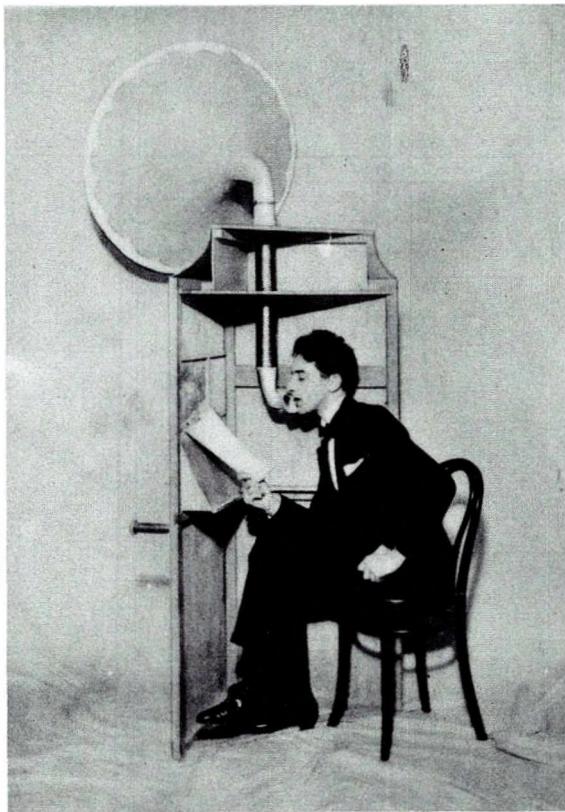
443

Maurice Seymour
cameras

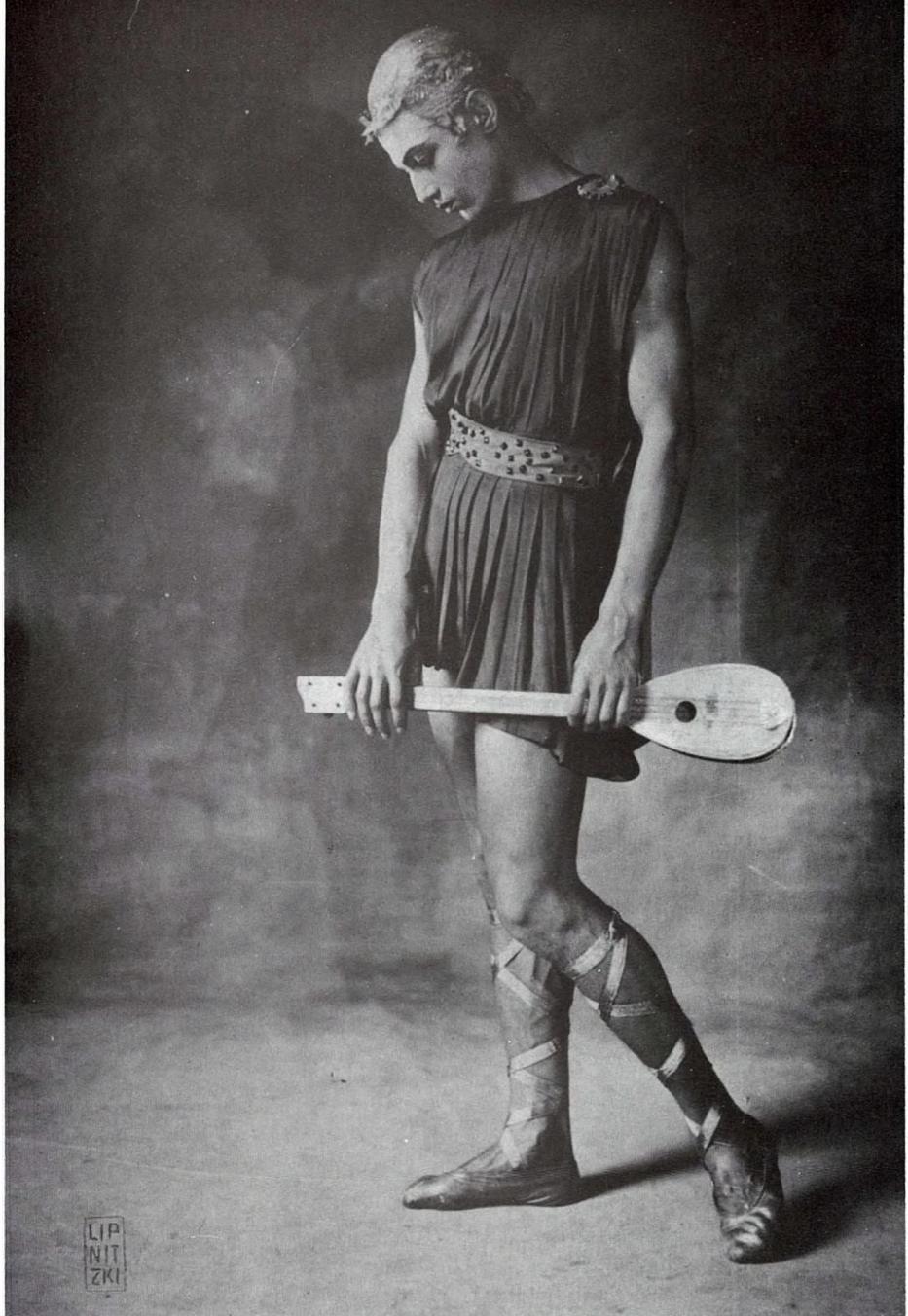
Léonide Massine



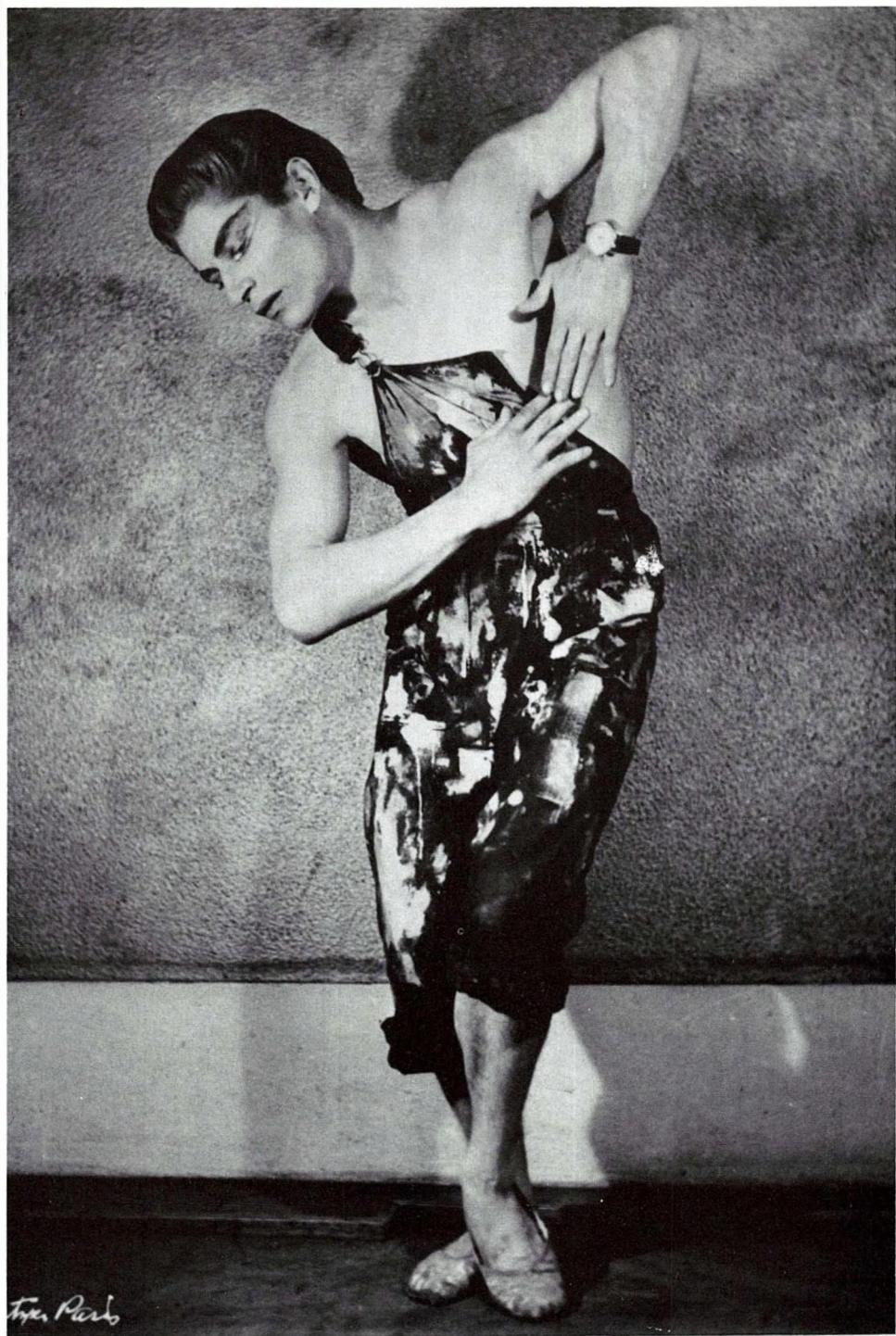
Bronislava Nijinska



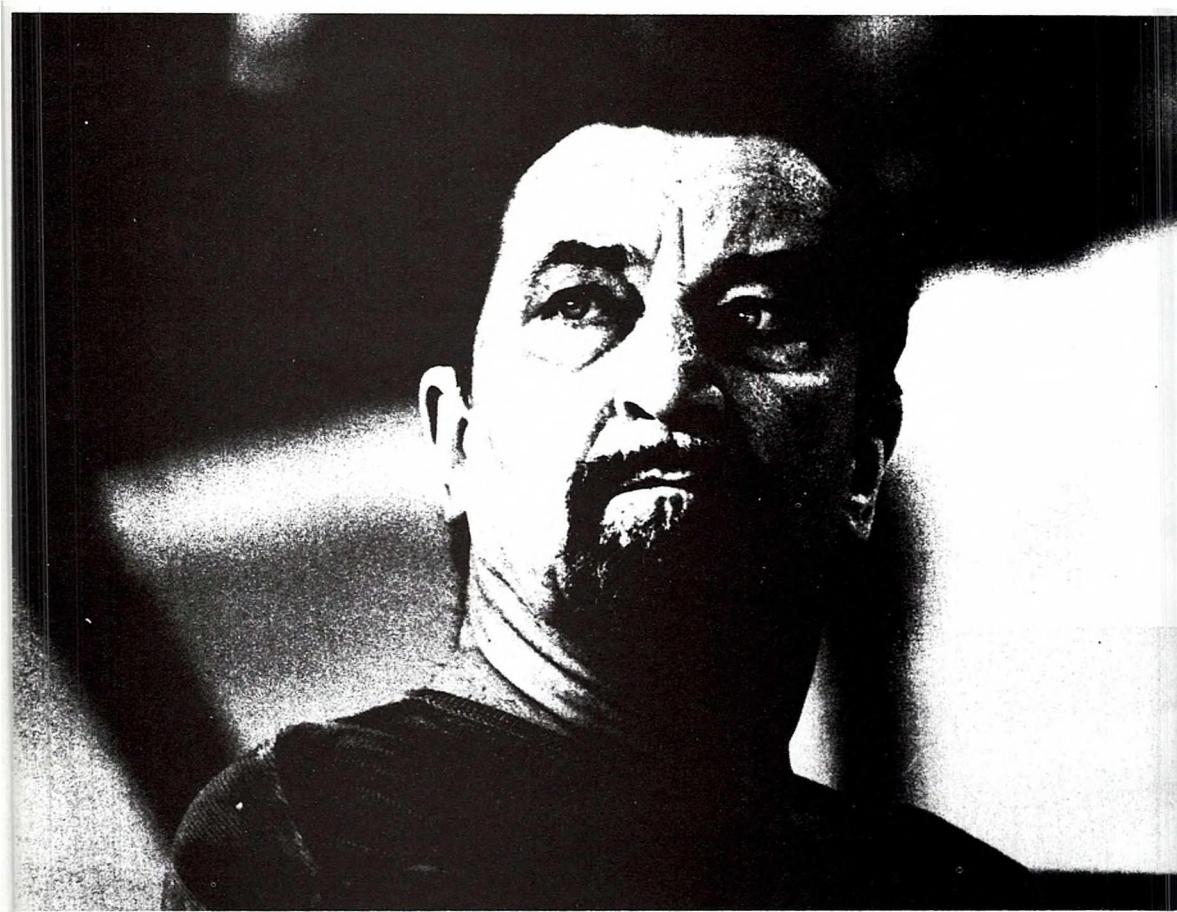
Les Mariés de la Tour Eiffel /Jean Cocteau
(Ballets Suédois)



Apollon-Musagète / Serge Lifar



Le Jeune Homme et la Mort / Jean Babilée



Maurice Béjart

Sechs Tänze (1986) / Chorégraphie de Giri Kylián

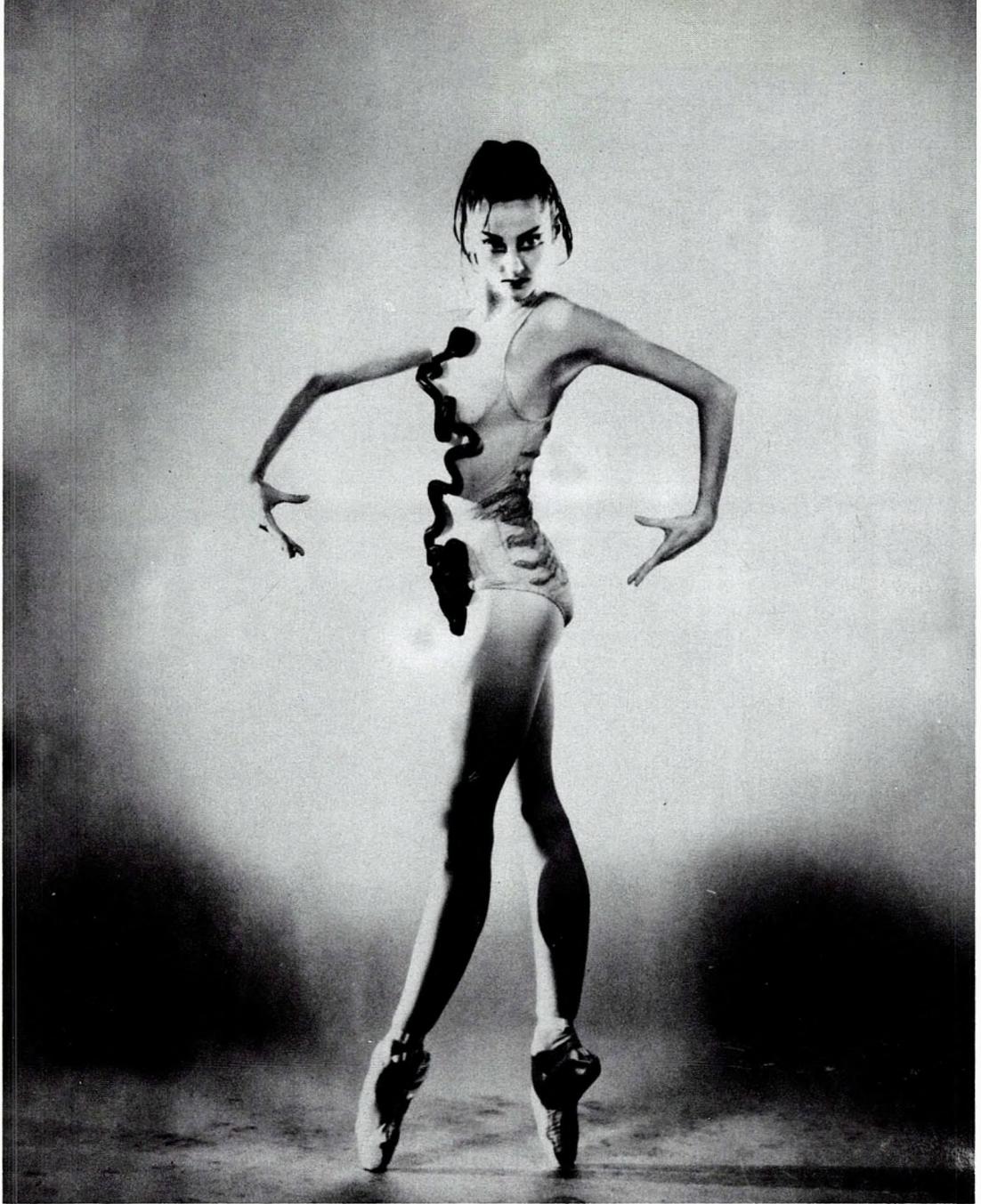




Le Rendez-vous / Marie-Claude Pietragalla et Patrick Dupond
Chorégraphie de Roland Petit



George Balanchine à l'American Ballet School (Marie Tallchief, 3^e-à droite)



The Cage / Tanaquil Le Clercq / Chorégraphie de Jérôme Robbins

SONIA SCHOONEJANS

UN SIÈCLE DE DANSE
1830-1990

Sonia Schoonejans est directrice de la collection "L'art de la danse" aux éditions Actes Sud, correspondante du *Giornale della Musica*, réalisatrice, et directrice artistique de l'association DAKA.
Association DAKA, 55 rue Vaneau, 75 007 Paris, France.
Tel: 45 44 83 61 (33-1), Fax: 42 22 06 33 (33-1).

ART, LITTERATURE ET DANSE EN OCCIDENT 1830-1990

La danse, art universel et premier qui met en relation le corps humain et le cosmos, régit toutes les civilisations sous sa forme sacrée ou profane. Elle suscite de nombreux ouvrages spécialisés mais n'est pas incluse comme telle dans les manuels d'histoire de l'art et dans les traités d'esthétique. Hegel l'omet dans son vaste système. Pourtant elle n'a cessé d'inspirer les plus grands artistes, de fasciner les meilleurs écrivains et poètes.

Le but de ce livre est de rompre les cloisonnements, de retracer l'évolution de la danse moderne, depuis la codification du ballet classique jusqu'à l'éclatement de la danse contemporaine, sans oublier le music-hall et la danse populaire, en liaison directe avec la littérature et les arts plastiques. Le romantisme européen s'exalte en glorifiant la sylphide. Les rapports entretenus avec la danse par Carpeaux, Rodin, Degas, Lautrec, Matisse ou Picasso justifieraient des livres entiers. L'aventure phénoménale des Ballets Russes, expression suprême du peuple slave, consacre la symbiose révolutionnaire de la danse, de la peinture et de la musique. L'harmonie de la danse obsède Nerval et Gautier, Mallarmé, Rilke et Yeats. Elle occupe une place majeure dans la haute réflexion de Nietzsche et de Paul Valéry. L'expressionnisme allemand, le futurisme italien célèbrent plastiquement l'énergie de la danse. La Grande-Bretagne et les Etats Unis apportent à la danse une contribution décisive.

UN SIECLE DE DANSE

Tous les arts, y compris les plus récents, ont connu la faveur d'historiens qui, à l'aide d'appareils critiques multiples, en ont étudié le parcours, l'évolution, et y ont décelé les indices révélateurs d'un changement de société.

Très curieusement, la danse est toujours restée à l'écart de ces études. Que ce soit pour des raisons pratiques — elle laisse peu de traces — ou pour des raisons idéologiques — reléguée dans un rôle de divertissement ou rattachée au domaine musical —, elle n'a jamais fait l'objet d'une réelle critique historique. Elle n'a même jamais été véritablement racontée.

Ces conférences tentent de raconter l'aventure de la danse occidentale longtemps codifiée dans le ballet classique et qui s'est enrichie depuis le début du siècle par l'expressionnisme en Allemagne et la *modern dance* aux Etats Unis.

Cette aventure est comme tout art, en prise directe avec l'Histoire, elle en est comme le témoignage plastique: l'expressionnisme allemand se transforme avec la guerre des tranchées, les Ballets Russes de Diaghilev et, plus tard, le constructivisme, témoignent des transformations survenues en Russie.

Si le style de l'art est moulé par l'Histoire et si la danse, comme la peinture ou la sculpture, ne peut être pensée que dans l'ensemble des faits humains, en même temps, sous les formes mouvantes, momentanées, quelque chose d'intangible continue d'exister et de se transmettre.

Sans prétendre être exhaustive, cette histoire de la danse choisit au sein des grandes familles artistiques (classique, abstrait, expressionnisme, *modern dance*, contemporain) les moments forts qui symbolisent le mieux leur époque.

Une fois mis en perspective, les différents styles de danse se succèdent comme autant de remises en question qui deviendront des révolutions avant de prendre place à leur tour dans la tradition, offertes ainsi à la contestation d'une nouvelle génération d'artistes.

I.

DU ROMANTISME AU NÉO-CLASSIQUE:
LE BALLET CLASSIQUE EN EUROPE

Le ballet, danse de la raison pure, née en Italie pendant la renaissance, codifiée en France au Grand Siècle, en pleine gloire à l'époque du romantisme, va connaître au début du xxème siècle une nouvelle apogée grâce au ballet russe et aux réformes de Michel Fokine, dont l'héritage se retrouve jusque dans l'œuvre d'Antony Tudor, Maurice Béjart ou Jiri Kylian.

II.

DU CLASSIQUE À L'ABSTRAIT:
LE BALLET CLASSIQUE AUX ETATS-UNIS

En arrivant aux Etats-Unis, en même temps que les danseurs russes, le ballet classique intègre les qualités de vitesse et d'énergie de ce pays et se transforme rapidement.

Balanchine est un des principaux artisans de cette évolution.

III.

DE LA DANSE LIBRE AU TANZTHEATRE:
L'EXPRESSIONNISME ALLEMAND

A l'art classique méditerranéen dont le but est d'exprimer la beauté et l'harmonie, s'oppose dès le début du siècle une force expressionniste nordique qui entend questionner l'identité de l'homme.

La danse qui apparaît en Allemagne à cette époque se veut une pratique d'existence avant de devenir une pratique artistique.

Déjà un certain François Delsarte avait mis en corrélation le geste et l'émotion, déjà Isadora Duncan prétendait libérer l'émotion par une danse libre, mais c'est Rudolf Laban qui jette les fondements de cette nouvelle danse.

IV.

DE LA MODERN À LA POST-MODERN DANCE:
LA DANSE MODERNE AUX ETATS-UNIS

A l'aube du xxème siècle, l'Amérique invente une nouvelle approche dynamique de la danse qui reflète son optimisme pragmatique. Parallèle à celle qui apparaît en même temps en Allemagne, la danse moderne américaine se veut, elle aussi, témoin de son temps. Mais alors que les convulsions de l'Histoire interromperont l'expressionnisme allemand, la *modern dance* évoluera de manière continue.

I. LE BALLET CLASSIQUE EN EUROPE

1. LES ORIGINES DU BALLET

Bien qu'il y ait des traités de danse italiens datant du xvème et xvième siècles (ceux des maîtres à danser attachés aux Cours d'Este à Ferrare et Sforza à Milan) et que l'influence italienne sera déterminante, c'est en France que naîtra et se développera la "belle danse", la future danse classique.

En 1661, le Roi Louis XIV crée l'Académie Royale de Danse.

Evènement révolutionnaire car il reconnaît à part entière un art qui jusqu'ici, était sous la dépendance de la musique; il marque le coup d'envoi d'une première codification des pas et leur diffusion dans toute l'Europe.

Deux maîtres à danser, Beauchamps et Feuillet, vont s'y employer. Ce dernier publie en 1700 un tableau complet des pas et des parcours: à chaque terme correspond un pas et un contenu précis.

Son vocabulaire (plié, glissé, assemblé, jeté, entrechat, pirouette, sisonne etc.) a traversé les siècles et forme aujourd'hui encore l'essentiel du vocabulaire de la danse classique.

Les cinq positions, base de la danse classique, sont désormais codifiées.

Qu'est-ce qui caractérise cette danse, appelée encore la "belle danse"?

Elle est composée pour un couple, avec une égale importance accordée à la femme et à l'homme. Les déplacements des danseurs créent au sol un dessin très complexe qui rappelle l'art des jardins et celui de la science géométrique.

La danse se déroule sur une scène à l'italienne, devant un public qui la regarde de face.

Ce nouvel art reflète la société dont il est issu: très hiérarchisé, entièrement codifié, minutieusement réglé, comme la vie à la Cour du Roi.

Cinquante ans plus tard, la technique a déjà évolué: désormais, ce sont des danseurs professionnels, et non plus les nobles, qui dansent les ballets de Cour.

En 1713, Louis XIV fonde l'Ecole de Danse de l'Opéra de Paris.

A la fin du siècle, tandis que la technique académique ne cesse de faire des progrès transmis à travers l'Europe par des maîtres français, certains chorégraphes, Noverre en tête, réclament pour la danse les mêmes droits que ceux du théâtre: la possibilité d'exprimer et de raconter.

Nous avons ainsi, dès le XVIII^e siècle, les deux tendances entre lesquelles oscillent toujours le ballet: d'un côté, l'abstraction, et de l'autre, le théâtre, la pantomime.

Au début du XIX^e siècle, toutes les grandes capitales européennes possèdent des théâtres où viennent se produire les grands danseurs, et plus encore les grandes danseuses que le ballet romantique va mettre en valeur. C'est un moment de grâce absolue dans l'histoire de la danse, mais pour le comprendre, il faut se replacer dans le contexte politique et social du XIX^e siècle français.

2. LE BALLET ROMANTIQUE

1830: La grande épopée napoléonienne s'est terminée. Le frisson de la Révolution est définitivement passé. Toute une jeunesse languissante se désole dans l'inaction et se grise de spleen. Plus de guerres dans lesquelles jeter une énergie débordante, plus de gloire à conquérir, plus de carrière fulgurante qui faisait d'un fils de paysans un général de trente ans.

Les journées révolutionnaires de juillet 1830, les "Trois Glorieuses", tout en marquant la fin de la monarchie ultra, signent définitivement l'arrivée de la bourgeoisie au pouvoir.

Ceux qui sont déçus par la réalité se réfugient dans l'imaginaire.

Venu d'Angleterre, le roman noir, avec son arsenal de sombres châteaux, de pressentiments funestes et de cimetières hantés, est à la mode. On découvre les poèmes de Lord Byron, mort très romantiquement six ans auparavant en prêtant main forte aux Grecs dans leur lutte d'indépendance.

En Allemagne, le *Sturm und Drang*, cette exacerbation de sentiments et d'émotions violentes, s'exporte très vite vers la France. Tout le monde se souvient du double suicide romantique de Heinrich von Kleist, le dramaturge et de son amie, Henriette.

Déjà le livre de Madame de Staël *De L'Allemagne*, paru en 1810, analyse la littérature d'outre-Rhin et son goût du fantastique. Son livre,

interdit en France, faisait écho au cours dramatique de Schlegel, véritable réquisitoire contre l'esthétique rationaliste française à laquelle on oppose l'esprit romantique allemand.

La digue du classicisme, devenue une règle desséchante, cède sous le déferlement des passions. En littérature, les écrivains laissent déborder leurs sentiments. Plus personne ne craint de parler de soi, tous les excès sont autorisés.

Victor Hugo donne le ton avec *Hernani* et on se délecte des *Lamentations* de Lamartine.

Les peintres Géricault et Delacroix font eux aussi scandale lorsque, pour la première fois, ils exposent la souffrance d'une manière brutale.

Mais rien ne peut empêcher le succès grandissant du romantisme qui, avant de devenir un style, correspond à un état d'esprit.

Et le ballet, le plus physique des arts, connaît un succès sans précédent. Ici aussi, la froide virtuosité cède la place aux épanchements lyriques.

Comme le *Radeau de la Méduse* ou comme la préface de *Cromwell*, le *Ballet 1830* est l'expression parfaite de son temps. Il contient toutes les caractéristiques du génie romantique: spiritualisme exalté, engouement pour la couleur locale puisée aux sources populaires, nostalgie de pays lointains, amour mystique plus fort que la mort.

La danse d'école qui jusqu'à présent consistait en une élégante acrobatie devient à son tour langage de l'indicible. Le mouvement s'érige en symbole, le geste conventionnel se mue en signe ("un hiéroglyphe", dira Mallarmé).

L'Olympe et ses dieux aux amours capricieux qui occupaient la scène depuis si longtemps, cèdent la place à des forêts mystérieuses où s'agitent tout un peuple de sorcières maléfiques et d'exquises créatures innocentes. On songe à Gérard de Nerval et à Victor Hugo.

A ce nouveau contenu correspond un nouveau style, mais la tradition de pas et de figures élaborée sous Louis XIV est conservée. Avec le même vocabulaire technique, on danse autrement; les mouvements acquièrent de l'ampleur, l'ouverture des jambes s'accroît et les lignes s'allongent; certains pas, plus propices au lyrisme, sont particulièrement employés comme le grand jeté, le sisonne, l'équilibre en arabesque. Mais surtout, on invente les chaussons-pointes qui arrachent la danseuse aux lois terrestres et lui permettent un envol vers l'inaccessible. Grâce à cette trouvaille extraordinaire, le style romantique peut s'épanouir et avec lui, le culte de la danseuse.

La première à monter sur pointes est Marie Taglioni. Rentrée à l'Opéra de Paris en 1827, elle danse principalement les œuvres de son père, Philippe Taglioni, maître de ballet et chorégraphe.

Philippe Taglioni met en évidence les qualités de sa fille: longs bras, longues jambes, une grande fluidité de mouvements qui la rendent plus lyrique que sensuelle. Pour elle, il compose un ballet sur mesure: une fille de l'air, sylphide sous l'emprise d'une sorcière, trouble involontairement un jeune paysan. L'action, inspirée d'un récit de Nodier se situe en Ecosse.

Pour cette création, un costumier de génie, Eugène Lami, élève du Baron Gros, invente un jupon blanc gonflant qui deviendra l'emblème de la danseuse romantique. Large corolle renversée, ce costume favorise le saut et le parcours. En même temps, cette nuée de gaze candide dégage une virginal poésie.

La première de *La Sylphide* a lieu à Paris le 12 mars 1832.

L'esprit nouveau envahit la scène: la féerie supplante la mythologie, le "ballet blanc" prime sur l'intermède anacréontique. La danse devient un langage chargé de spiritualité et de mystère. Le public est conquis. Il a même accepté un dénouement tragique. L'éclat nuageux des mous-selins claires crée un véritable engouement. Suprême effet de la renommée, Marie Taglioni influence la mode. La maison de couture Beauvais crée un "Turban sylphide".

La littérature reflète, elle aussi, ce succès. Dans *La Vie de Rancé*, Chateaubriand évoque les "dances aériennes de Mademoiselle Taglioni", Victor Hugo compose un madrigal pour elle.

Le terrain est désormais préparé pour qu'apparaisse sept ans plus tard, le chef d'œuvre absolu, le joyau du romantisme, le ballet aujourd'hui encore le plus dansé: *Giselle*.

L'histoire de cette petite paysanne qui meurt par amour et revient en ombre insaisissable protéger celui qu'elle aime est à la danse ce qu'une symphonie de Beethoven est à la musique ou un drame de Shakespeare au théâtre.

Au départ de cette œuvre unique, la rencontre entre un poète et une danseuse: Théophile Gautier, chroniqueur de ballets, et Carlotta Grisi, jeune danseuse italienne.

Elle vient d'arriver de Naples à l'Opéra de Paris avec son professeur et compagnon, le chorégraphe Jules Perrot qui, après avoir poussé sa technique jusqu'aux limites du possible, veut l'imposer au public et la hisser au même rang que les deux étoiles de l'époque, Marie Taglioni,

la fille de l'air, la divine sylphide, et Fanny Elssler, la fille de feu, qui représente l'autre aspect du romantisme, celui des sources populaires et folkloriques: la danse d'Essler est aussi sensuelle que celle de Taglioni est éthérrée.

A cette époque, Gautier est encore un jeune homme qui mène une vie de bohème. Il pense trouver dans l'art une consolation au vide de sa vie: il peint, il écrit des poèmes, il tient une rubrique de spectacles.

Pour Carlotta Grisi, Gautier écrit un ballet inspiré d'une légende slave rapportée par l'écrivain Henri Heine: *Les Willis*, fiancées mortes avant leurs noces, se réunissent la nuit pour danser. Si un homme les surprend, il faut qu'il danse avec elles jusqu'à ce qu'il meure d'épuisement.

A partir de cet argument, le librettiste Saint-Georges échafaude l'histoire d'une paysanne amoureuse d'un homme qu'elle ignore être un noble déjà fiancé. Lorsqu'elle apprend la trahison, elle devient folle, meurt et rejoint le royaume des Willis.

La chorégraphie sera réglée par Jean Coralli et Jules Perrot. En moins d'une semaine, Gustave Adam a composé la musique. On confie les décors à Cicéri, rendu déjà célèbre pour ceux de *La Sylphide*. Cette fois-ci, il se surpassé en créant pour *Giselle* une forêt encore plus fantastique que celle pourtant fort belle de *La Sylphide*.

Le succès de la première fut étourdissant. Les poètes s'en font l'écho. Théodore de Banville, dans les *Odes Funambuliques* évoque "Carlotta, vive comme le vent et douce comme les cygnes". Gautier lui-même, bien sûr, chante "le fantôme charmant".

Quelques années plus tard, *Giselle* tombe dans l'indifférence. Dès les années 1850, le ballet romantique périclite en France. Vite épuisé par des triomphes uniformes, des copies monotones et une société bourgeoisie dont la vulgarité a été stigmatisée par Charles Baudelaire, le genre s'essouffle et la belle danseuse romantique inaccessible devient la proie des abonnés de l'Opéra de Paris. La technique reprend le dessus, la froide virtuosité règne et l'esprit romantique a disparu.

La tradition est bientôt reprise en Russie grâce au maître de ballet Marius Petipa dont le frère Lucien avait créé le rôle principal aux côtés de Carlotta Grisi. Grâce à lui et au tempérament russe, le mélodrame sentimental devient le drame d'un sens, dont le sujet est l'amour qui triomphe du mal et de la mort.

3.
LA DANSE ACADEMIQUE

En émigrant à St Pétersbourg, cet artiste marseillais emmène dans ses valises l'esprit du ballet romantique. En quarante ans d'enseignement au Maryinsky, placé sous la protection personnelle du Tzar, il installe une véritable école russe qui compte des dizaines de *prima ballerina*, développe le grand style classique, celui de la passion maîtrisée, et consacre définitivement l'union de la finesse française, de la virtuosité italienne et du tempérament russe.

Parmi la cinquantaine de ballets qu'il a créés, on danse encore et toujours *La Belle au Bois Dormant* et *le Casse-Noisette*, réalisés en collaboration avec le compositeur Tchaikovsky.

Son style, fait d'élégance et de virtuosité poétique, était parfaitement adapté à la vie de Cour. Lorsque le pouvoir du Tzar commencera à être contesté, les ballets de Petipa le seront aussi. En 1905, Petipa a 80 ans. Malgré ses inventions, il reste un homme du XIX^e siècle et ses ballets lui ressemblent. On veut du neuf, de l'audace, de l'inédit. La période des grands bouleversements commence.

4.
MICHEL FOKINE, WASLAV NIJINSKY,
CHORÉGRAPHES DES BALLETTS RUSSES
DE SERGUEI DIAGHILEV

Elève de Petipa, Michel Fokine est le premier à ruer dans les brancarts.

Il est admis à L'Ecole Impériale de théâtre en 1888, à l'âge de huit ans. D'emblée, il manifeste de remarquables dispositions et une curiosité artistique exceptionnelle. Premier élève de la classe de danse, il l'est également en musique et en peinture.

Influencé par les idées sociales de Lev Tolstoï, Fokine veut arracher le ballet à sa position de divertissement aristocratique et le rendre accessible au peuple.

Dans ces années-là l'émulation en Russie est générale. Les libéraux éclairés encouragent les revendications sociales et politiques qui aboutiront à la révolution de 1905. Depuis l'abolition du servage en 1861, la Russie tente d'entrer dans le monde moderne et de rattraper son retard industriel sur l'Occident. Mais la modernisation économique accélérée remet en cause l'équilibre d'une société rurale et archaïque. Lorsque l'opposition se radicalise, le Tzar Alexandre III opte pour la répression.

La police surveille les étudiants, la presse est sous contrôle. Cela n'empêche nullement la propagande révolutionnaire de se répandre. Lénine publie clandestinement *l'Iskra* et le parti socialiste révolutionnaire fomente ses attentats. S'il existe une répression, elle peu concerne peu l'intelligentsia artistique: écrivains, artistes, esthètes, collectionneurs propagent les tendances libérales et cosmopolites de l'avant-garde occidentale et sont les principaux bénéficiaires de cet état de grâce qui cessera dès 1921 avec les premières purges de Lénine.

En 1905, Michel Fokine, premier danseur et sur le point de devenir professeur, fait partie des contestataires du théâtre qui exigent plus de souplesse dans le règlement.

Ses recherches artistiques le poussent également à chercher une plus grande liberté dans le mouvement.

Un soir, il voit Isadora Duncan, cette américaine inspirée qui, pieds nus, dansait librement sur la musique de Schubert, de Beethoven ou de Wagner en s'inspirant du mouvement des vagues et d'autres mouvements naturels.

Sa venue conforte Fokine dans son intuition:

Je ne renonce pas à la gymnastique de ballet mais elle est trop pauvre et ne prépare le sujet qu'à un style trop limité. Le credo de la position "en dehors" n'est valable que pour l'entraînement sur scène, il faut le supprimer. L'autre erreur de la technique classique consiste à ne s'occuper que des jambes du danseur. On oublie de faire travailler le torse! Or, tout le corps doit danser, tout le corps doit être expressif, jusqu'au plus petit muscle.

Ainsi donc, quelques années avant la Grande Guerre et juste avant que la révolution bolchévique ne le chasse de Russie, un chorégraphe établit pour la première fois un lien entre la tradition académique et les tendances modernes. Michel Fokine ébauche ainsi le style "néo-classique" qui s'épanouira principalement en Europe et que l'on retrouvera dans l'œuvre d'un Antony Tudor, puis d'un Maurice Béjart ou d'un Jiri Kylian.

Parce qu'il accorde une grande importance aux décors et aux costumes de ses spectacles, Fokine collabore avec le peintre Alexandre Benois grâce à qui il rencontre l'homme qui deviendra bientôt l'imprésario le plus important de son temps: Sergueï Diaghilev.

Ce jeune homme est au centre d'un groupe d'artistes en lutte contre le naturalisme à tendances sociales en vogue à l'époque.

Alexandre Benois, Nicolas Roerich, Alexandre Golovine, Lev Bakst, tous se passionnent autant pour les grands courants de peinture

contemporains que pour une tradition d'art typiquement russe qu'ils veulent défendre et faire connaître en Occident.

Ce sera le rôle de Diaghilev.

Après avoir organisé une gigantesque exposition sur la peinture russe, puis un cycle de concerts et remporté un triomphe avec Chaliapine chantant *Boris Godounov*, Diaghilev revient à Paris en 1909 avec les meilleurs danseurs des théâtres impériaux et leur chorégraphe le plus audacieux, Michel Fokine.

Il les installe dans les décors somptueux de ses amis peintres: plus de décors en carton pâte mais de véritables créations picturales, plus de ballets d'une soirée entière mais des pièces courtes, du ballet "coup de poing" tel que le conçoit également Fokine.

Dans le programme, les *Danses Polovtsiennes*, le *Pavillon d'Armide*, *Chopiniana*, l'ensemble des chorégraphies étant signées Fokine, et *Giselle* qui revient à Paris avec une qualité poétique retrouvée.

Dans un pays où la danse était devenue triste, morne, mécanique, la première saison des Ballets Russes est un triomphe avec son explosion de couleurs, de passions et surtout avec ses danseurs, Anna Pavlova, dont l'art donnait un supplément d'âme à l'élégance française et à la virtuosité italienne, Tamara Karsavina, interprète privilégiée des idées de Diaghilev, et Vaslav Nijinsky, dont le bond prodigieux allait le faire rentrer dans la légende, tous rompus à une tradition séculaire mais galvanisés par la puissance créatrice de Fokine et de Diaghilev.

Fokine lui-même, en travaillant pour les Ballets Russes de Diaghilev, y trouve un climat favorable au développement de son inspiration. Alors qu'au théâtre Maryinsky, on s'effrayait de ses audaces, ici, on les encourage.

Chaque année, la troupe revient à Paris avec des créations de Fokine et le triomphe se renouvelle: *Shéhérazade*, *l'Oiseau de feu*, le *Spectre de la rose* et *Pétrouchka*, un des grands succès des Ballets Russes qui affirme définitivement la musique d'Igor Stravinsky.

La langue maternelle de Fokine reste le ballet classique mais cette langue est nourrie, vivifiée par des dialectes puisés dans le folklore ou la vie quotidienne. Pour la danse finale de *Pétrouchka* par exemple, il s'inspire des cochers de St Pétersbourg qui, à côté de leur fiacre, en plein hiver, se réchauffent en battant des mains, tapant des pieds et en se donnant de grandes claques sur les cuisses.

Mais Diaghilev a déjà décelé le talent révolutionnaire de Nijinsky. Après avoir fait connaître le danseur au monde, il veut révéler le chorégraphe.

Trois œuvres en deux ans vont former une fabuleuse parenthèse dans l'évolution du ballet où Nijinsky prend le contre-pied de cette technique classique qu'il possède plus que tout autre. Son ambition? Rendre à la danse une âme que la simple virtuosité risque constamment de lui voler.

Dans l'*Après-midi d'un faune*, le poème de Mallarmé mis en musique par Claude Debussy, Nijinsky danse sobrement, sans les fameux sauts que le public attend. C'est au contraire une danse collée au sol, presque statique.

Avec *Jeux*, toujours sur la musique de Debussy, Nijinsky stylise les mouvements de sports et, encore une fois, semble tourner le dos au classique.

Mais le scandale vient avec le *Sacre du printemps* que la presse intitule le *Massacre du printemps*.

La musique qu'Igor Stravinsky a composée à la demande de Diaghilev, est tellurique, vigoureusement rythmée, complètement irréalisable en chorégraphie classique. Nijinsky, alors fortement influencé par les danses rythmiques d'Emile Jacque-Dalcroze qu'il a vues avec Diaghilev l'année précédente à Hellerau, soumet ses danseurs à une technique opposée au code séculaire du ballet classique, les obligeant à appesantir leur corps plutôt qu'à l'élever, à mettre les pieds en dedans plutôt que dans la traditionnelle position en dehors.

Au bout de 120 représentations, le 29 mai 1913, le spectacle est créé au théâtre des Champs-Elysées.

La première étape des Ballets Russes, la plus enivrante, la plus féérique, s'achève à la veille de la guerre. Car, pendant ce temps-là, un autre ballet, dénué de grâce celui-là, macabre et sans art, le ballet des politiciens et des brasseurs d'affaires précipitait l'histoire.

Dans chaque camp, on affûte les esprits autant que les canons pour mieux les diriger contre l'ennemi. Plus personne ne peut empêcher le déferlement de la violence. La guerre qui se prépare sera plus meurtrière que jamais.

Les artistes se taisent, émigrent, attendent. L'art, même s'il crie, est rendu impuissant. Rien ne sera plus comme avant.

En Russie, la longue guerre se prolonge par les révolutions de 1917.

Enthousiaste de la révolution de février mais chassé par celle d'octobre, Diaghilev ne verra plus jamais son pays.

Désormais, il sera un exilé, hôte des palaces de Venise, Londres ou Monte Carlo.

De Russie où il s'était rendu une dernière fois en 1913, il est revenu avec un jeune danseur moscovite de seize ans, Léonide Massine. Celui-ci devait remplacer Nijinsky dont le mariage surprise en 1913 avait provoqué une rupture totale entre l'imprésario et son protégé.

A l'école de Moscou, où les danses de caractère et l'acrobatie étaient davantage enseignées qu'à l'école de St Pétersbourg, Massine avait développé un tempérament théâtral que Diaghilev continue à encourager.

Ensemble, Diaghilev et Massine passent les quatre années de guerre: en Italie d'abord où ils rencontrent les jeunes peintres futuristes, Boccioni, Depero, Balla, puis en Espagne, pays de la danse, où Massine étudie le flamenco avec le gitan Félix. Il s'en inspirera pour son ballet *Le Tricorne*.

Mais la nouveauté absolue, c'est en 1917, la création de *Parade*.

L'idée de ce ballet cubiste revient à un jeune poète, Jean Cocteau, qui sollicite la collaboration d'Erik Satie pour la musique, de Léonide Massine pour la chorégraphie et de Pablo Picasso pour les décors et costumes.

Très tôt, Diaghilev s'est intéressé aux tableaux de Picasso et le peintre, amoureux d'une danseuse de la troupe, Olga Koklova, est stimulé par l'univers du théâtre et des Ballets russes. Entre le Russe et l'Espagnol, l'entente est immédiate. Les costumes de Picasso, conçus comme des personnages, deviennent les principaux protagonistes du spectacle: des bonimenteurs qui cherchent à convaincre le public d'assister à la représentation.

La chorégraphie de Massine compose l'union magique des arts pour laquelle Apollinaire invente le terme de surréalisme.

Le spectacle fait scandale, mais le Tout-Paris adore.

Debussy écrit alors à Diaghilev:

...Il faut que vous sachiez ma joie d'avoir retrouvé la beauté particulière des Ballets Russes: c'est du rêve ancien qui recommence et... c'est très mélancolique parce que trop d'horreurs ont bouleversé la vie.

Une spectatrice est particulièrement charmée. Elle deviendra l'amie de Diaghilev et le soutiendra financièrement: Mademoiselle Chanel.

Leader de la haute couture, Coco Chanel incarne l'esprit de l'époque: moeurs libres, pratique des sports et frénésie de la danse. Pour un corps féminin débarrassé du corset, elle invente des tenues de jersey souples et fluides parfaitement adaptées au nouveau style de vie. Ses clients? Un riche public cosmopolite. "Paris est une fête", peut s'exclamer Ernest Hemingway.

Le succès de Diaghilev et de ses Ballets russes fait des émules.

Une entreprise surtout, fait sérieusement concurrence à Diaghilev, celle qu'un mécène éclairé, Rolf de Maré, lance en 1920 sur la place de Paris sous le nom de *Ballets suédois*. Eux aussi font le pari des genres et de la synergie artistique; ils se distinguent par la qualité de leur vedette masculine, Jean Borlin, ancien élève de Fokine, et par la qualité des peintres et des poètes qui y collaborent: Jean Cocteau, Paul Claudel, Blaise Cendrars.

Les Ballets suédois disparaissent en 1924 sur un dernier feu d'artifice, *Relâche*, pour lequel Erik Satie compose la musique et René Clair un court-métrage, sorte de pied de nez surréaliste: *Entracte*.

Mais Diaghilev reste incomparable. Après que Massine l'ait quitté en 1921 pour former sa propre troupe, il engage la soeur de Nijinsky, Bronislava Nijinska. Elle partage avec Diaghilev cette acuité à l'air du temps, cette sensibilité à l'époque.

Diaghilev avait demandé à Cocteau un nouveau livret de ballet: "Etonne-moi Jean", lui avait-il lancé. Et Cocteau lui offre le *Train Bleu* dont Chanel dessine les costumes et Henri Laurens les décors.

Diaghilev semble infatigable. Il poursuit sa course à la nouveauté et devient l'impresario de l'art contemporain. Après le cubisme avec Picasso, Braque, Gris et Laurens, il s'intéresse au fauvisme avec Matisse et Derain, et peu après, Chirico et Rouault.

Lorsqu'il s'entoure de Max Ernst et de Miró, il devra supporter les cabales de la bande d'Aragon alliée à celle de Breton quand les surréalistes flirtaient avec les communistes, venus ensemble huer les représentations de

ces ballets russes anti-bolchéviques à la solde des bourgeois décadents.

En Union Soviétique pourtant, les premières purges commencent dès l'été 1922. La répression systématique, l'expulsion de l'intelligentsia

intellectuelle et artistique préfigurent la terreur stalinienne et provoquent une deuxième vague d'émigration.

Parmi ces exilés, un jeune poète, Boris Kochno, un jeune danseur, Serge Lifar et un jeune chorégraphe, George Balanchine, sont accueillis par Diaghilev dans sa troupe.

Diaghilev, en effet, n'a pas rompu avec le potentiel artistique de son pays. Il commande aux constructivistes russes Gabo et Pevsner les décors et costumes du ballet *La Chatte*; il commande à Prokofiev la musique de *Pas d'Acier*, une chorégraphie sur la Russie soviétique réglée par Massine qui est revenu pour l'occasion. Auparavant Bronislava Nijinska avait créé sur une musique de Stravinsky et dans des décors et costumes de Natalia Gontcharova une œuvre d'inspiration constructiviste: *Nocturne*.

Mais Diaghilev est malade. Dans un carnet, Lifar note:

Sergueï Pavlovitch est fatigué. La danse lui devient étrangère. La découverte d'un livre ancien lui importe bien plus que la création d'une œuvre nouvelle. Notre famille se désunit.

A la fin de la saison 1929, au cours de laquelle les Ballets Russes ont dansé un programme entièrement signé Massine (*Cimarsiana*, *Le Tri-corne*, *La Boutique fantasque*), Sergueï Pavlovitch Diaghilev meurt à Venise le 19 août. Les obsèques jusqu'au petit cimetière marin de San Michele sont conduites par deux de ses amies et protectrices, Misia Sert et Chanel.

Chanel se souvient

Il entrat chez moi après les ballets pour souper un moment; sans ôter ses gants blancs, il prenait un chocolat. Puis il succombait, vidait la boîte, remuait en mangeant ses grosses joues, son menton lourd, se rendait malade, restait la nuit à causer... C'était l'ami le plus charmant, je l'aimais dans sa hâte de vivre, dans ses passions, dans ses guenilles, si loin de sa légende fastueuse, des jours sans manger, des nuits à répéter, habitant un fauteuil, se ruinant pour se donner un beau spectacle.

Les Ballets russes disparaissent avec Diaghilev. Ses membres se dispersent. Une époque se termine.

Hormis Nijinsky devenu fou, tous ceux qui un jour ont fait partie des Ballets Russes continuent à travailler, disséminés dans le monde. Les plus anciens sont déjà dans la diaspora:

Pavlova parcourt le monde entier à la tête de sa troupe; Fokine monte de grands ballets lyriques au Mexique et aux Etats-Unis; Massine devient le directeur artistique d'une troupe qui se veut l'héritière de Diaghilev les *Ballets Russes de Monte Carlo*; Nijinska travaille entre Paris, New York, Londres et Buenos Aires; Balanchine émigre aux Etats-Unis et devient un élément-clé du ballet américain.

En France, l'héritage de Diaghilev est transmis à travers ses deux plus jeunes lieutenants: Boris Kochno qui écrit des livrets de ballet et conseille plusieurs jeunes compagnies et Serge Lifar dont la nomination à la tête de l'Opéra de Paris revitalise une troupe engourdie par la routine académique.

L'apport principal de Lifar consiste à introduire au sein de l'Opéra de Paris les audaces de Diaghilev et de ses chorégraphes tout en les conciliant avec l'élégance un peu rigide de l'Opéra de Paris. Le style Lifar est fait de cet équilibre.

Dans la tradition de Diaghilev, Lifar travaille en collaboration avec des musiciens et des peintres, Henri Sauguet pour la musique de *Mirages* et Picasso pour les décors du ballet *Icare*. Mais toujours la danse garde la primauté absolue sur les autres arts.

A la même époque, l'Angleterre est encore un pays dépourvu de toute tradition de ballet et l'influence des Ballets russes y sera déterminante bien qu'indirecte.

Les artistes étrangers étaient invités bien sûr mais on les accueillait dans des théâtres de variété et leurs danses passaient entre un numéro de cirque et un numéro de music-hall. Style et décors changeaient en quelques minutes et les girls cédaient la place à la fille-serpent.

C'est dans le plus important de ces théâtres qu'en 1921, Diaghilev avait remonté *La Belle au bois dormant*, le ballet de Marius Petipa. Décors et costumes avaient pour l'occasion été redessinés par Lev Bakst. Carlotta Brianza, créatrice du rôle à St Pétersbourg, interprétait cette fois le rôle de la fée Carabosse. Olga Spessivtzeva incarnait la plus exquise princesse Aurore. Splendide féerie qui avait ruiné Diaghilev et dont le

souvenir allait infléchir le goût anglais vers le ballet d'action, celui qui raconte une histoire et qui dure toute une soirée, comme à l'époque de Marius Petipa.

Ce sont deux femmes ayant travaillé avec les Ballets Russes, Marie Rambert et Ninette de Valois qui vont jeter les bases du ballet britannique.

Toutes les deux fréquentent le cercle de Bloomsbury, groupe d'écrivains et de penseurs pour qui les idées de Freud ouvraient de nouvelles perspectives littéraires: D.H. Lawrence, Edith Sitwell, le couple Leonard et Virginia Woolf, Lopoukhova, qui fut danseuse chez Diaghilev et son mari l'économiste Keynes. Ces derniers veulent perpétuer l'esprit des Ballets Russes et favoriser les rencontres entre des artistes issus de disciplines différentes. Ils créent la *Camargo Society*, qui va faire connaître Marie Rambert et Ninette de Valois. Les spectacles se donnaient souvent au Mercury Théâtre, dirigé par le mari de Marie Rambert.

Marie Rambert, qui avait assisté Nijinsky pour *Le Sacre du printemps*, remporte son premier succès avec un spectacle inspiré par les poèmes d'Edith Sitwell: *Façade*. Dès 1924, elle crée une compagnie qui deviendra le Ballet Rambert.

Avec *Façade*, Marie Rambert lance un jeune chorégraphe encore inconnu: Frederick Ashton.

Il a vu danser Anna Pavlova lorsqu'il était enfant et cet éblouissement lui sert de vocation. Ensuite il a étudié avec Enrico Cecchetti, professeur engagé par Diaghilev pour sa compagnie, puis avec Léonide Massine. Ses deux maîtres lui légueront le goût de la pantomime. Il a aussi participé à quelques spectacles de Bronislava Nijinska. Bref, il a fréquenté plusieurs émules de Diaghilev avant de devenir le chorégraphe attitré de Marie Rambert. Mais si Ashton doit ses débuts à Marie Rambert, c'est avec Ninette de Valois qu'il va devenir un grand chorégraphe classique.

Très vite, Marie Rambert et Ninette de Valois prennent des directions opposées: pour la première, les territoires encore inexplorés de la danse moderne, pour la seconde, le patrimoine de la danse classique.

Ninette de Valois avait d'abord été danseuse puis régisseur chez Diaghilev. Elle fonde une école et plus tard, nomme Ashton directeur artistique d'une compagnie qui deviendra le Royal Ballet.

Plus expérimentale, la compagnie de Marie Rambert reflète davantage les tensions de son époque. Peut-être subit-elle aussi l'influence d'Antony Tudor devenu, après le départ d'Ashton, son principal chorégraphe. L'œuvre de Tudor prolonge celle de Fokine et tend à traduire

par le mouvement une vérité des êtres plus intime. Tout comme les écrivains du cercle Bloomsbury lancés dans une aventure de la subjectivité, prêtant à leurs personnages des finesse psychologiques, Tudor parvient à traduire émotions et sentiments à travers le mouvement. Parfois, il s'agit de sentiments pleins de délicatesse, d'autres fois, il atteint le drame. En 1936, choqué par la guerre d'Espagne, Tudor décrit, sur les Kindertotenlieder de Malher, la souffrance indicible d'un village qui a perdu ses enfants: *Dark Elegies*.

La danse marque un temps d'arrêt tandis qu'autour, le monde est en convulsions.

Avec la montée des idéologies, les dictatures se mettent en place: Staline, Mussolini, Hitler et Franco font tous régner la terreur.

Pendant que les purges soviétiques liquident des milliers de citoyens, l'espoir engendré par la révolution d'octobre ne s'est pas encore éteint. En Espagne, une guerre fratricide se solde par la victoire de Franco. En France, le Front populaire reste impuissant devant la montée d'Hitler.

Rien ne peut plus empêcher la guerre.

7.

L'APRÈS-GUERRE MAURICE BÉJART ET ROLAND PETIT

Après l'explosion de la bombe à Hiroshima et la libération des camps de concentration, le monde, pétriifié, découvre l'ampleur de la tragédie

Dès février 1945, la conférence de Yalta divisant le vieux continent en deux blocs antagonistes, crée les conditions de la guerre froide.

Le Parti communiste est le grand vainqueur politique de la guerre. L'Europe de l'Est, sous influence soviétique, est devenue entièrement communiste. En Europe de l'Ouest sous influence américaine, le Parti communiste se présente comme la seule force idéologique ayant lutté sans compromis contre le nazisme.

En France, le Parti communiste, auréolé par la résistance qu'il récupère avec habileté, bénéficie d'un prestige sans précédent non seulement auprès des intellectuels mais aussi de la population française. Une vague d'adhésions au parti suit la Libération. On minimise les haines du temps de l'occupation et on se souvient surtout de la fraternité qui régnait dans les maquis.

Les arts eux aussi évoluent.

La littérature d'abord. Elle a prouvé son impuissance face aux horreurs de la guerre. Pour retrouver un contenu, elle va devenir militante: il ne s'agit plus de décrire le monde mais de le transformer. La littérature se branche sur le siècle et se fait partisane. Louis Aragon s'engage au Parti communiste, Paul Nizan dénonce

la littérature bourgeoise qui perpétue les préjugés de classe.

Jean-Paul Sartre insiste sur le devoir d'engagement des intellectuels sur lesquels il règnera pendant plus de trente ans. Les liens de ce dernier avec les communistes figera l'intelligentsia intellectuelle française dans un moule marxiste jusqu'à l'avènement dans les années 60 des Foucault, des Lacan et des structuralistes.

Dans un monde devenu absurde comme l'illustre le théâtre d'Eugène Ionesco et de Samuel Beckett, s'impose la nécessité d'une nouvelle morale: la responsabilité comme prix à la liberté. Ce sera celle d'Albert Camus.

La mise en scène de théâtre elle aussi change: non plus psychologique ou dramatique mais un espace scénique lié à la modernité.

Jean Vilar crée le Théâtre National Populaire qui attire un énorme public et lance le premier festival d'Avignon.

Dans les cafés et les caves de Saint-Germain-des-Prés, l'existentialisme, pour qui l'homme est fondamentalement et douloureusement libre, devient un mode de vie: on lit Albert Camus et Boris Vian, on va au cinéma voir des films américains ou néo-réalistes italiens, on écoute la voix de Juliette Gréco et la trompette de Miles Davis.

Maurice Béjart est imprégné de cette atmosphère-là.

Né à Marseille d'un père philosophe, il est arrivé à Paris en 1950.

Je voudrais provoquer des chocs pour de temps en temps réveiller la conscience des gens.

Il rencontre un homme de radio, Pierre Schaeffer qui, avec Pierre Henry, l'initie à la musique concrète.

Sur leur bruitage, il crée sa première chorégraphie importante *Symphonie pour un homme seul*.

Pour la première fois dans le ballet classique, un chorégraphe parle de lui, de son angoisse, de sa solitude.

Mais Paris rejette Béjart. Elle lui préfère Roland Petit, pur produit de l'Opéra dont le style choque beaucoup moins.

Alors que Béjart met brutalement en scène l'angoisse de son époque, la quête douloureuse d'un sens, la situation de l'homme devant la mort, Roland Petit traite les mêmes thèmes sans se départir de son élégance classique comme dans *Le jeune homme et la mort*.

Elève de Serge Lifar, Roland Petit a profité d'un climat artistique exceptionnel.

Dans les années quarante, les collaborateurs des Ballets russes étaient encore actifs. Certains entourent Roland Petit : Jean Cocteau et Boris Kochno écrivent des arguments de ballets pour lui, Natalia Gontcharova habille ses danseurs.

Pour son épouse, Zizi Jeanmaire, il compose une *Carmen* qui impose Roland Petit comme un maître du ballet d'action.

Après le triomphe de *Carmen*, il part pour Hollywood où il travaille avec Fred Astaire.

Revenu à Paris, il fait danser Zizi Jeanmaire dans des numéros de music hall qui, à côté du ballet narratif, constitue l'autre face de son talent.

Tandis que Roland Petit est déjà un chorégraphe célèbre, Béjart encore inconnu, inaugure l'Exposition Universelle de Bruxelles en 1958 avec une version explosive du *Sacre du printemps* de Stravinski.

Contrairement à ses prédécesseurs, Nijinsky et Massine, Béjart dépouille la partition musicale de toute anecdote et la réduit à l'affrontement puissant et animal entre les deux sexes.

Le ballet est un succès. Son mentor, Maurice Huisman, directeur de l'Opéra de la Monnaie, installe Béjart et sa troupe à Bruxelles.

Après la période existentialiste de l'angoisse et de la solitude, une deuxième étape commence placée sous le signe de l'humanisme et de la fraternité.

En pleine période de décolonisation et de naissance de nouveaux États, Béjart fait de la danse l'emblème d'une humanité qui se cherche, l'instrument d'une solidarité, comme dans la ronde finale de sa *Neuvième Symphonie*.

La danse de Béjart triomphe. Elle colle à la réalité des années 60 et 70. Dans *Messe pour le temps présent*, il emprunte à la jeunesse son discours hédoniste et contestataire.

Dans sa troupe, qui s'appelle d'ailleurs Ballet du xxème siècle, les danseurs viennent du monde entier, toute race et toute religion confondues, mais tous rompus à la discipline classique:

Pour moi, la base de la danse classique est indispensable pour acquérir la connaissance de son corps. Un bon danseur n'a jamais de difficultés à changer de style et de chorégraphe.

Après chaque tournée à l'étranger, il intègre dans son travail les mouvements et traditions locales. Au retour de l'Inde, c'est *Bhakti*.

Avec Béjart, la danse devient un langage universel.

C'est la première compagnie de danse dont les spectacles remplissent les stades autant qu'un match de football.

Je crois qu'il n'y a pas de créateur à part entière. Je crois qu'on se sert tous les uns des autres. Je crois que l'on transpose tous, que chacun mange, dévore et transforme. Un peu comme des cannibales qui dévorent leurs ancêtres.

II.

DU CLASSIQUE À L'ABSTRAIT: LE BALLET CLASSIQUE AUX ETATS-UNIS

Tandis qu'en Europe, la danse classique devient plus "psychologique", aux Etats Unis, elle va devenir plus abstraite. Le grand artifice de ce nouveau ballet est le chorégraphe d'origine russe George Balanchine.

1. LES DÉBUTS DE BALANCHINE

En 1913, la plus occidentale des villes russes porte encore un nom aux consonances autrichiennes: St Pétersbourg sur le point de devenir Pétrograd. La couronne y a rassemblé ses joyaux et parmi eux, le théâtre Maryinsky. Près du théâtre se trouve l'Ecole Impériale du Maryinsky.

En 1914, elle accueille un nouveau pensionnaire, celui qui deviendra un des plus grands chorégraphes de ce siècle, George Balanchine. Pour l'instant, il s'appelle encore Georgi Melinovitch Balanchivadze.

Il rentre dans l'école sur un quiproquo: la famille voulait inscrire sa soeur mais c'est lui qui est choisi!

Les journées se partagent entre les leçons de musique et les leçons de danse. Souvent, les jeunes pensionnaires se rendent au théâtre Maryinsky. Certains soirs, ils font leur apprentissage sur scène dans les spectacles. Car l'école est le vivier du théâtre.

Trois ans plus tard, en octobre 1917, la Russie tombe aux mains des bolchéviks.

Le nouveau gouvernement veut rompre tout lien avec le passé et détruit systématiquement tous les symboles de l'ancien pouvoir. Les ministres sont remplacés par des commissaires du peuple. L'école impériale de danse est fermée. Les élèves, tous pensionnaires, se retrouvent à la rue, désœuvrés, et Balanchivadze connaît la faim.

La révolution a fait sombrer le pays dans la guerre civile. Les armées blanches de la contre-révolution affrontent l'armée rouge. La guerre, le froid, la famine font des morts par milliers.

Balanchivadze résume ainsi cette période de sa vie:

C'est la société idéale: tout est gratuit. Seul ennui: il n'y a rien.

Il est rentré au théâtre Maryinsky, menacé de fermeture mais miraculeusement épargné par la grâce d'un commissaire du peuple amateur de danse, Anatole Lounatcharski.

Parallèlement à son travail dans le corps de ballet, Balanchivadze étudie la composition musicale au conservatoire.

Fils de musicien, excellent pianiste lui-même, il voit la plus grande admiration à Tchaikovsky sur la musique duquel il fait ses premiers essais chorégraphiques.

Malgré les conditions de vie très dures, ni la révolution, ni la guerre civile n'ont pu brisé l'élan culturel qui anime la Russie depuis cinquante ans et qui reste encore très intense.

Beaucoup d'artistes, les futuristes en tête, applaudissent la prise de pouvoir par les bolchéviks dans laquelle ils voient le plus formidable espoir pour l'humanité et un pas décisif vers la liberté. Ils seront eux-mêmes rejetés, éliminés, réduits au silence.

En architecture règne le constructivisme, cette tentative d'inventer un nouvel avenir pour une nouvelle humanité, mais qui restera souvent à l'état de projets, sans beaucoup de réalisations.

Dans le domaine de la dramaturgie, Meyerhold ouvre la voie à un théâtre plus physique.

L'univers de la danse est traversé par les innovations de Forreger, puis par celles de Goleizovsky dont les architectures chorégraphiques de style constructiviste utilisent le corps comme matériau. La génération de Balanchivadze s'en souviendra.

Plus encore, celui-ci retiendra les expériences du nouveau directeur du Maryinsky, le maître de ballet Féodor Lopoukhov. Excellent connaisseur de la tradition classique, il est aussi le premier à composer une danse abstraite, sans anecdote, où le mouvement représente uniquement l'équilibre plastique de la musique comme dans *Grandeur de l'univers*, sur la musique de Beethoven.

Auprès de lui, Balanchivadze s'initie à la composition chorégraphique.

A la tête d'un petit groupe de danseurs issus comme lui du Maryinsky, il compose ses premières œuvres où l'on reconnaît déjà ce qui caractérise son style: une musicalité sans faille et une danse aussi solidement charpentée qu'une architecture.

Mais très vite, le climat politique se dégrade. En 1921, un décret du Commissariat à l'instruction et aux arts bannit toutes les tendances "déviationnistes" dangereuses pour l'unité du Parti communiste. Le

premier pas vers le contrôle absolu sur l'art et la pensée par le pouvoir politique est franchi. L'art devient un simple organe de propagande. Les artistes sont sommés de travailler pour la révolution. Cette injonction est non seulement imposée par le pouvoir et son terrible instrument, la *tcheka*, mais également soutenue dans un premier temps par une frange de l'intelligentsia artistique, Maïakovskiy en tête, dont l'intransigeance idéologique constraint de nombreux artistes à l'exil.

L'été 1922 marque le début des déportations massives dans les camps sibériens de paysans propriétaires, de libéraux éclairés, de poètes et d'intellectuels. C'est la destruction systématique de deux générations.

En juin 1924, lors d'une tournée en Allemagne avec son groupe de danseurs, Balanchivadze décide de ne plus revenir en Union Soviéto-que.

Diaghilev, qui avait entendu parler de ce groupe de danseurs soviétiques, les fait venir à Paris et engage Balanchivadze comme maître de ballet.

2. BALANCHINE AUX BALLETS RUSSES

Immédiatement, Diaghilev le met à l'épreuve: il le charge d'exécuter une nouvelle version chorégraphique d'un ballet que Massine, récemment parti, avait réglé sur la musique d'Igor Stravinsky *Le Chant du Rossignol*.

En moins de trois semaines et sans l'intervention de Diaghilev, Balanchivadze réussit à transformer un ballet manqué en un spectacle inoubliable qui fut un des derniers grands succès des Ballets russes.

Dans sa chorégraphie, il introduit une suite de tours avec les bras successivement ouverts puis fermés: personne encore n'avait pris une telle liberté. Un œil exercé comme celui de Diaghilev pouvait y reconnaître les premiers signes d'un génie novateur.

Pour Balanchine, c'était la première approche sérieuse vers la musique de Stravinsky, celui qui deviendra son ami, son complice, son compagnon d'exil.

Quant à Diaghilev, c'est auprès de lui qu'il va se faire une éducation artistique:

Diaghilev souvent me remettait les idées à l'endroit. Un jour, je lui dis quelques mots sur Rachmaninov et il me répondit "Mon cher ami, goloub-

chik, ne soyez pas stupide, sa musique est épouvantable...il vous faut avoir meilleur goût. Oubliez donc Rachmaninov". Bien entendu, il avait raison.

Deux étés de suite, Diaghilev l'emmène en Italie arpenter églises et musées:

Non seulement Diaghilev m'aida à comprendre les subtilités de la musique de Stravinsky, mais il m'apprit aussi la peinture. Il m'ouvrit les yeux sur Botticelli. Nous nous rendîmes ensemble à Florence. Diaghilev m'emmena à la Galerie des Offices, m'installa devant La Primavera, me recommandant de la regarder. Puis il s'en alla déjeuner avec Lifar et Kochno. Quand il revint à la galerie, l'estomac rempli, j'étais assis devant le Botticelli, affamé et en colère. En réalité, j'avais beaucoup aimé ce peintre et sa Primavera m'accompagne pour le reste de ma vie.

En arrivant dans les Ballets russes de Diaghilev, Balanchivadze était un jeune homme doué, maîtrisant la technique de la danse classique mais son goût n'était pas encore formé. Avec l'aide de Diaghilev, il était devenu un artiste accompli. Balanchivadze devient Balanchine.

Quelques temps plus tard, Diaghilev propose à Balanchine de chorégraphier une musique que Stravinsky avait récemment composée pour des mécènes américains *Apollon Musagète*.

Comme le précisait le compositeur il s'agit d'une "pièce sans intrigue".

Balanchine allait pouvoir donner libre cours à son invention chorégraphique.

En prenant comme base la technique de l'école académique, lui conservant sa clarté et sa grandeur, il commence à élaborer un nouveau classicisme où les lignes s'épurent et où les pas s'exécutent plus rapidement.

Balanchine reconnaît sa dette envers Stravinsky lorsqu'il dit:

En écoutant cette partition sobre et rigoureuse qui me donne l'impression d'une peinture blanc sur blanc, j'ai compris que je pouvais moi aussi épurer, réduire, couper, oser ne pas utiliser toutes mes idées.

Serge Lifar, qui dansait le rôle d'Apollon, éprouvait au début les plus grandes difficultés à danser avec les trois muses. C'était tout à fait inhabituel de danser avec trois partenaires en même temps.

A l'époque de Marius Petipa, le danseur était devenu un simple porteur qui mettait en valeur la ballerine. Avec Michel Fokine, le rôle du danseur était redevenu important et il avait créé de merveilleux soli

pour Nijinsky. Mais c'est avec George Balanchine que pour la première fois l'équilibre se crée entre les partenaires: la danse devient un mouvement continu comme la musique et non plus une succession de positions.

La première au théâtre Sarah Bernhardt, le 12 juin 1928, sous la direction musicale de Stravinsky est un évènement pour tous.

En Apollon, Serge Lifar est superbe.

Dans les coulisses après la représentation, Diaghilev s'agenouille et, en hommage, lui embrasse la jambe:

Souviens t'en Seriozha, jusqu'à la fin de tes jours. C'est la deuxième fois de ma vie que j'embrasse la jambe d'un danseur. La première fois, c'était celle de Nijinsky après le *Spectre de la Rose*.

Un an plus tard, Sergueï Diaghilev était mort et sa compagnie dispersée. Mais cet évènement, si terrible fut-il, ne pouvait plus affecter fondamentalement la carrière de Balanchine. Sa personnalité était déjà suffisamment forte et il était désormais un chorégraphe reconnu et estimé.

Il travailla donc au gré des propositions qu'on lui faisait: des numéros de *music-hall* à Londres, une saison comme maître de ballet à Copenhague, quelques créations pour les nouveaux Ballets russes qu'un mécène venait d'installer à Monte Carlo.

C'est là qu'il crée, avec trois ballerines de douze, treize et quinze ans, les *baby ballerinas*, une petite oeuvre émouvante, *Cotillon*, où l'on voit pour la première fois apparaître la danseuse selon Balanchine: très jeune, un physique allongé, une technique précise et musicale.

Mais le travail au gré des propositions était épuisant et instable. Les quatre années qui s'étaient écoulées depuis la mort de Diaghilev avaient été difficiles.

Un soir, après la représentation des *Ballets 33*, compagnie qu'il avait créée à Londres le temps d'une saison, l'américain Lincoln Kirstein entra dans sa vie.

Kirstein était un fou de ballet. Richissime héritier d'une famille de Boston, il avait décidé de consacrer sa fortune à la danse et dans ce programme était inclu le projet d'implanter le ballet en Amérique. Il voulait créer une compagnie, une école, un répertoire et un public. C'est tout cela qu'il proposait à George Balanchine.

3. BALANCHINE EN AMÉRIQUE

Balanchine débarque à New York le 18 octobre 1933:

J'ai tout de suite aimé New York. Les gens y sont joyeux, les immeubles très hauts. Les Russes ont toujours voulu connaître l'Amérique. Dans notre enfance, nous lisions des histoires de cow-boys et d'Indiens. Il y avait aussi les films américains avec Douglas Fairbanks qui sautait avec brio du haut d'un pont sur un train roulant à toute allure et grimpait sans peur le long d'une corde qui se balançait le long d'un précipice. La vie en Amérique doit être divertissante, me disais-je, et j'avais raison.

La première tâche de Balanchine, une fois installé à New York, est celle d'ouvrir une école de ballet. Pas de bons ballets sans bons danseurs et pas de bons danseurs sans excellente école.

Balanchine, qui sort d'une des meilleures écoles de ballet du monde le sait mieux que quiconque.

Fonder l'école était donc la condition sine qua non à sa venue en Amérique.

La plupart des professeurs sont des russes émigrés.

En même temps, avec les quelques danseurs dont il peut disposer, Balanchine remonte un ballet qu'il venait de créer à Londres avant son départ, *Mozartiana*, et peu de temps après, il crée *Serenade* (1934), deux chorégraphies sur la musique de Tchaïkovsky. Il porte avec lui dans cette nouvelle vie toute l'atmosphère de sa jeunesse liée à la lointaine et désormais disparue ville de Saint-Pétersbourg.

Tchaïkovsky restera avec Stravinsky le compositeur privilégié de Balanchine:

Tchaïkovsky est pour moi le Pouchkine de la musique: sens des proportions, noblesse, élégance. Dans l'essence même de sa musique, c'est un pétersbourgeois, comme Pouchkine, comme Stravinsky. Je suis moi-même de St Pétersbourg.

Sa musique est le reflet de l'architecture pétersbourgeoise, de ses proportions, de cet esprit italien et mozartien qui souffle sur elle. C'était une cité élégante, cosmopolite, où la vie pouvait être amusante.

Mozartiana est un hommage à Mozart, l'hommage d'un compositeur russe à un compositeur autrichien. *Serenade* est une musique que je connaissais depuis mon enfance et que j'ai toujours voulu chorégraphier.

Tout ce qui était déjà présent dans *Apollon Musagète* se précise maintenant: les lignes s'allongent, l'espace s'agrandit, l'énergie s'accroît, la vitesse s'accélère.

Il semble puiser dans la ville de New York, dans son architecture, ses rythmes et son cosmopolitisme, une nouvelle force.

Mais au moment où Balanchine essaie d'établir aux Etats-Unis une activité aussi coûteuse et exotique que le ballet, le pays est en pleine période de récession. Le krach boursier de 1929 se prolonge en crise économique. De longues files de chômeurs traversent le pays à la recherche d'un emploi improbable. Grèves et marches de la faim se multiplient.

L'arrivée au pouvoir du progressiste Roosevelt en 1932 va redresser la situation.

Un grand programme de relance économique est entrepris. Soupes populaires et aides aux nécessiteux sont distribuées.

Mais les valeurs morales, éthiques et spirituelles du business sont fortement ébranlées.

Dans ce contexte de doutes, le prestige de la révolution russe d'octobre atteint son apogée auprès des intellectuels américains. Beaucoup d'entre eux sont convaincus qu'un nouvel ordre social, meilleur et plus équitable, est possible grâce au communisme.

Au moment où Staline entraîne la Russie dans le pire cauchemar de son histoire, éliminant physiquement des milliers de citoyens, affamant des millions de paysans ukrainiens par une collectivisation forcée, faisant vivre les autres sous la terreur et l'oppression, les intellectuels américains se mobilisent autour de l'affaire Sacco et Vanzetti, deux anarchistes italiens condamnés à mort, et accusent l'Etat américain de pratiquer la terreur.

Des écrivains comme John Steinbeck s'engagent dans le combat social. Pour eux, l'art doit être lié à la réalité qu'il faut décrire dans toute sa cruauté.

Le mouvement de danse américaine est lui aussi très proche du parti communiste et en tout cas très engagé à gauche.

Les chorégraphies des ténors de la *modern dance*, Martha Graham en tête, reflètent tout-à-fait cette tendance, on y retrouve un contenu chargé de l'espoir d'une génération.

De plus, l'art américain se cherche une identité nationale. L'isolationnisme en politique se traduit par une méfiance vis-à-vis des modèles européens en matière artistique. D'ailleurs, il n'y avait aux Etats-Unis aucune tradition de ballet, aucune référence, aucun critère. Les tournées des Ballets russes et des grandes étoiles comme Anna Pavlova avaient éveillé un intérêt sans pour autant créer de véritable école.

A l'opposé de cette vision réaliste élitiste de l'art, on retrouve la vraie machine à rêves américaine populaire et rentable: la comédie musicale!

Tout chorégraphe américain, à un moment ou à un autre de sa carrière, a travaillé pour le musical.

Et George Balanchine, que sa position d'émigré russe n'autorisait pas à rêver sur le visage humain des bolchéviks et qui, par tempérament, n'appréciait pas les ballets à contenu psychologique, ruisselets d'émotions, va s'intéresser à la comédie musicale.

Tandis que l'école de *l'American Ballet* fonctionne désormais régulièrement, Balanchine travaille pour Broadway.

Il règle des comédies musicales, signe un contrat avec Sam Goldwyn qui l'emmène quelques temps à Hollywood.

Il va même régler un numéro de cirque pour lequel il demande la collaboration de son ami Igor Stravinsky:

Je l'ai appelé au téléphone pour lui demander:

— Igor Féodorovitch, j'ai besoin d'une polka, pourriez-vous l'écrire pour moi?

Stravinsky me répond:

— Oui, j'ai un peu de temps en ce moment. A qui est destinée cette polka?

Je lui explique que ma ballerine est un éléphant de cirque.

— La ballerine de cirque est-elle jeune?

— En effet, elle n'est pas vieille.

Stravinsky se met à rire et me dit:

— Et bien, si elle est jeune, c'est parfait! Je serais ravi d'écrire cette danse.

La partition de Stravinsky s'intitule *Circus Polka* et porte la dédicace "Pour un très jeune éléphant".

Mais tout ceci n'était qu'une parenthèse amusante. Après la guerre, Balanchine retourne au ballet. Kirstein est démobilisé et tous deux s'associent à nouveau pour former le *Ballet Society* qui deviendra plus tard en 1948 le *New York City Ballet*.

A la tête d'une école qui commence à former d'excellents danseurs, d'une petite compagnie et dans des conditions de travail que Kirstein avait rendues les meilleures possibles, Balanchine pouvait retrouver toute sa force créative. Il avait envie de créer un nouveau ballet, il n'avait jamais eu autant d'idées:

Grâce à Broadway, j'avais un peu d'argent. Après avoir fait toutes sortes de dépenses, il me restait encore cinq cents dollars en poche. Que pouvais-je en faire? Et puis, j'ai trouvé. J'ai demandé au compositeur Paul Hindemith de m'écrire quelque chose. "Que voudrais-tu," me demanda Hindemith?

"Un morceau pour piano et cordes". Il me répliqua que cela ne lui posait pas de problèmes, qu'il avait du temps et qu'il serait ravi de le faire. Je lui donnai l'argent. Un mois plus tard, il m'appela pour me dire qu'il avait composé un thème et des variations. Il s'agissait des *Quatre tempéraments*.

Merveilleux ballet pour lequel Balanchine modifiera les costumes lors des reprises.

L'année précédente, il avait revu le ballet de Michel Fokine *Les Sylphides*, ballet sans intrigue que Fokine avait créé au début du siècle à St-Pétersbourg.

A partir de maintenant, l'art de Balanchine se développe toujours vers un plus grand dépouillement: plus d'intrigue mais de la danse abstraite, plus de décors envahissants mais des éclairages soignés, plus de costumes encombrants mais des collants académiques qui révèlent les lignes du corps.

Résolument opposé à la mode qui, en Amérique autant qu'en Europe, veut du contenu psychologique ou social, Balanchine ne s'embarasse d'aucune histoire à raconter, d'aucune anecdote, c'est la danse elle-même qui constitue l'intrigue, du mouvement pur. Il ne se sert pas de la danse pour véhiculer une pensée:

Si je me sentais suicidaire, je n'essaierais pas de l'exprimer dans un ballet. J'imaginerais une variation aussi belle que possible pour une danseuse et puis, j'irais me suicider.

L'abstraction et l'absence apparente de sentiments ou d'émotions ne veulent pas dire que ces ballets soient sans contenu:

Les hommes de tous temps écrivent et parlent d'amour: Pouchkine, Tchaïkovsky, Stravinsky et nous autres pécheurs.

Mais chez Balanchine, la danse épure le sentiment.

Le plus souvent, il se laisse guider par la musique, Balanchine ayant une double formation de chorégraphe et musicien:

On reste donc assis à se demander comment harmoniser tel ou tel geste avec la ligne musicale et non pas avec les accents d'une mesure. Si l'accent mélodique d'un air mélodique est très marqué, alors il ne faut pas que la danse soit accentuée. Par exemple, si la musique est à trois quarts de temps, les notes, elles, peuvent tenir dans une mesure de six huit. De plus, six huit ne font pas six mesures égales, l'accent peut très bien tomber sur des notes de différentes valeurs. Il faut avoir tout cela à l'esprit. C'est pourquoi lorsque j'exécute un pas de deux sur une musique de Tchaikovsky, je ne pense pas à la danse elle-même mais à la musique, à Tchaikovsky.

Cette extraordinaire musicalité qui caractérise Balanchine et son amitié avec Stravinsky vont donner lieu à une des collaborations les plus importantes entre un chorégraphe et un compositeur.

Balanchine encore étudiant, découvre la musique de Stravinsky.

Avec les Ballets Russes de Diaghilev, il compose *Apollon Musagète* et *Le Chant du Rossignol*.

Dans les années qui suivent son installation aux Etats-Unis, il chorégraphie *Le Baiser de la Fée* et *Jeux de Cartes*.

Tous deux émigrés russes aux Etats-Unis, Balanchine et Stravinsky vont créer plusieurs œuvres communes.

Orphée est une œuvre commandée par Balanchine; *Agon*, sur une idée de Stravinsky, est le résultat d'un travail commun.

Balanchine a toujours soutenu que s'il avait été compositeur, sa musique aurait été exactement comme celle de Stravinsky. Stravinsky, de son côté, a toujours admiré chez Balanchine sa musicalité.

Si Balanchine se laisse guider par la musique pour créer, il commence et finit toujours par le danseur.

Plusieurs générations de danseurs tous formés par lui sont sorties de l'école du New York City Ballet. Car on ne peut rien transmettre sans école. C'est ce que fera Balanchine pendant toute sa vie.

Il y a une ballerine typiquement balanchinienne: long cou, longues jambes, mince et flexible, d'une musicalité parfaite.

Lorsque Balanchine et sa compagnie s'installèrent dans le Lincoln Center, en 1964, le chorégraphe fut consulté pour la construction de la scène; il donna des dimensions supérieures à la moyenne. Les danseurs surpris, durent, pour traverser un espace plus important, danser plus rapidement et avec plus d'ampleur: les tours, les sauts, les grands jetés, tout acquérait soudain une nouvelle qualité, plus aérienne. Balanchine, en élargissant le vocabulaire, en étirant le mouvement, prend des libertés, mais toujours à l'intérieur d'un code, toujours à partir de la tradition, jamais contre elle: un révolutionnaire mais pas un insurgé.

4. CHORÉODRAME ET CLASSIQUE ABSTRAIT: DEUX CONCEPTIONS OPPOSÉES DE LA DANSE

Profondément et violemment anticommuniste, Balanchine avait toujours déclaré qu'il ne retournerait jamais en Russie. Il l'avait quittée en 1921 et n'y était effectivement jamais retourné.

Il dût pourtant céder aux instances du *Foreign Office* qui, en 1962, en pleine période de crise, désirait mettre en place de nouvelles relations américano-russes et décidait de l'envoyer, lui et le *New York City Ballet*, comme ambassadeur culturel en Union Soviétique.

Ce fut l'occasion pour Balanchine de confronter son travail à celui des chorégraphes soviétiques, issus le plus souvent des mêmes écoles mais travaillant dans un contexte complètement différent.

L'Union Soviétique ne reconnaissait qu'un seul genre de ballet: le ballet dramatique où la danse illustre une histoire et exalte des sentiments, conception diamétralement opposée à celle de Balanchine pour qui la danse ne véhicule pas une pensée, mais constitue, elle-même, l'intrigue. La beauté abstraite des œuvres de Balanchine, si elle sembla gratuite aux yeux de certains responsables soviétiques, plût en revanche aux danseurs. Et ces danseurs étaient excellents: l'école russe gardait ses qualités.

A New York, Balanchine s'était attaché très vite un jeune chorégraphe américain, Jérôme Robbins:

Balanchine m'a engagé au *New York City Ballet* comme directeur associé et comme danseur en 1949. Il a réglé sur moi *la Bourrée fantasque* et a remonté pour moi *Le Fils Prodigue* que personne n'avait dansé depuis Serge Lifar. Comme chorégraphe, j'avais déjà derrière moi trois ballets, sur des musiques de Leonard Bernstein et de Gould, et deux comédies musicales. Mais je ne savais pas en quoi consistait le travail avec Balanchine. Il a choisi les danseurs, a travaillé avec eux pendant une heure. Ensuite, il est sorti en me lançant: "Maintenant, continuez".

A l'opposé de Balanchine dont le tempérament ne le poussait pas à exprimer ses opinions, Robbins fut pendant un certain temps un artiste engagé. Il fut même inscrit au Parti communiste dans les années 40 et fut convoqué au temps du maccartysme par la commission d'enquête.

Mais dans tous ses ballets, même les plus engagés, il y a une élégance, une pudeur et la violence y reste discrète. Certains de ses ballets créés dans les années 50, rappellent la période existentialiste de Maurice Béjart, comme *Age of Anxiety* ou *The Cage*.

Mais Robbins reste plus connu du grand public pour ses chorégraphies de comédies musicales (il est le chorégraphe de *West Side Story*).

La comédie musicale est une excellente école pour la plupart des chorégraphes américains. On y apprend à travailler vite, efficacement et simplement.

A l'époque où Robbins commence à travailler pour la comédie musicale, la chorégraphie y représentait bien plus qu'un simple interlude. Déjà, avec *On your Toes*, Balanchine avait transformé la chorégraphie en protagoniste de l'histoire et Agnès de Mille fera la même chose un peu plus tard avec *Oklahoma*.

Robbins avait débuté avec *l'American Ballet Theatre*, l'autre grande compagnie de ballet classique, formée peu après celle de Balanchine.

Pendant plusieurs décennies, *l'American Ballet* et le *New York City Ballet* représenteront les deux grands pôles du ballet classique aux Etats-Unis.

Chacune avec des caractéristiques différentes.

Alors que le *New York City Ballet* est un admirable instrument façonné presqu'entièrement par et pour Balanchine, *l'American Ballet Theatre* accueille des chorégraphes différents et privilégie le ballet qui raconte une histoire ou le ballet psychologique.

Des grands chorégraphes y ont travaillé dont le plus important est Antony Tudor. Associé à la compagnie depuis 1940, lorsqu'il fuit l'Angleterre en guerre, jusqu'à sa mort en 1987, Tudor y crée des ballets dont le contenu psychologique est souvent très fort. Dans *Pillar of fire* (1942) et dans *Undertow* (1945), il met en scène le sexe et la culpabilité dans une société puritaire. On retrouve les mêmes thèmes dans les œuvres que Martha Graham crée à la même époque. On retrouvera encore une fois le même sujet un peu plus tard dans le film d'Elia Kazan, *Splendor in the Grass*.

On ne peut pas parler de comédie musicale sans aborder ici l'œuvre d'une chorégraphe américaine que son talent versatile rend inclassable: Twyla Tharp.

La formation de Twyla est multiple. Enfant, son apprentissage du ballet, des claquettes et de la danse acrobatique se fait parallèlement à une consommation effrénée des films hollywoodiens des années 50 dans le cinéma dont ses parents sont les gérants.

Un temps proche du mouvement post-moderne — en 1966 *Remove* — elle signe la chorégraphie du film *Hair* et une comédie musicale à Broadway *Catherine Roux*.

En 1977, elle crée pour Michaël Barychnikov, le danseur russe émigré aux Etats-Unis, une œuvre qui la fera connaître *Push Comes to Shove*.

Dix ans plus tard, elle est nommée co-directrice de *l'American Ballet Theatre* et crée pour la compagnie un véritable petit chef d'œuvre *In the Upper Room*.

Je ne veux être ni *post-modern*, ni post-avant-garde, encore moins néo-classique ou post-classique. Ce qui est contemporain est ce qui se passe maintenant, ce qui est classique est ce qui va continuer.

L'art du ballet, né en Italie, développé en France et poussé à un point de perfection en Russie a fait de ces trois pays des bastions de la danse classique.

Mais lorsqu'au début du siècle, de nouveaux courants artistiques vont naître, ce sera dans des pays sans tradition classique qu'ils se développeront le plus intensément.

En Allemagne, il s'agit de l'*Ausdruckstanz*. Aux Etats-Unis, on l'appellera *Modern Dance*.

Dans les deux cas, il s'agit d'une danse expressive qui n'a rien à voir avec le ballet classique et qui s'oppose le plus souvent à lui.

III. DE LA DANSE LIBRE AU TANZTHEATRE: L'EXPRESSIONNISME ALLEMAND

A l'art classique méditerranéen, dont le but était d'exprimer la beauté et l'harmonie, va s'opposer dès le début du siècle une force expressionniste nordique, dont le but sera de questionner l'identité de l'homme.

La danse qui apparaît en Allemagne à cette époque ne naît pas d'un désir de renouvellement du langage chorégraphique mais d'une inquiétude plus profonde.

Avant de devenir une pratique artistique, elle est une pratique d'existence. Avant l'œuvre, c'est le sujet créateur qui l'intéresse.

Déjà, un certain François Delsarte avait mis en corrélation le geste et l'émotion.

Déjà, Isadora Duncan prétendait libérer l'émotion par une danse dégagée du code classique.

Mais ce sera le rôle de Rudolf Laban de conceptualiser cette nouvelle danse.

1. LABAN, LE FONDATEUR DE LA DANSE LIBRE

Lorsque Rudolf naît à Bratislava en 1879, il est sujet de l'Empire austro-hongrois.

Dans cette mosaïque de peuples aux traditions et aux religions différentes, où les danses populaires côtoient les danses rituelles, Laban est vite confronté à la variété des mouvements et des expressions du corps humain.

Son père, officier, souhaite le voir entrer dans l'armée. Après avoir fait le cadet dans une école militaire près de Vienne, Laban, qui préfère la peinture, voyage, étudie les Beaux-Arts et mène une vie de bohème, d'abord à Munich, puis à Paris.

En 1907, il revient à Vienne, capitale en pleine ébullition artistique et intellectuelle. La lente décadence de l'Empire austro-hongrois qui subit la pression montante des nationalismes et la crise des valeurs déjà stigmatisée par Nietzsche annonçant la mort de Dieu, provoque un climat culturel d'une extraordinaire intensité.

La grande préoccupation des artistes et des intellectuels porte alors sur les limites du langage et sur une remise en question de l'art.

Le docteur Freud dénonce les leurres de la raison; les écrivains Arthur Schnitzler, Hugo von Hoffmansthal, Stefan Zweig, Robert Musil, autant que les peintres Kokoschka, Klimt et Schiele dévoilent la fragilité de l'individu et sa désagrégation.

Le compositeur Arnold Schönberg abandonne le système harmonique pour une musique atonale et cherche une perception différente du phénomène sonore.

A une société où la machine soumet le corps, répond un violent mouvement de retour à la nature, vers un corps libre et sain.

Les Américaines Isadora Duncan et Ruth St Denis, les danseuses aux pieds nus, triomphent à Vienne, ainsi que Greta Wiesenthal, leur adepte viennoise, pour qui Hugo von Hoffmansthal écrit l'opéra *Ariane à Naxos*.

C'est dans ce contexte-là que Laban jette les bases d'une nouvelle danse. Il commence par repérer les éléments qui la constituent: espace, temps, poids.

Il conçoit le mouvement dans un espace volumétrique dont la forme serait un icosaèdre c'est-à-dire un volume à directions multiples.

L'espace devient un partenaire qui se déplace en même temps que le danseur.

En jouant avec la vitesse du mouvement, lent ou rapide, bref ou soutenu, il instaure une plus grande liberté vis-à-vis du *temps* et va danser sans musique ou simplement sur des poèmes ou des percussions.

Alors que le danseur classique cherche à échapper à l'attraction terrestre par l'équilibre et la verticalité, Laban utilise le *poids*. C'est lui qui détermine la dynamique du mouvement, qui permet de jouer sur les équilibres et les déséquilibres. A une tension musculaire succède toujours une détente (*Anspannung/Abspannung*).

Laban libère ainsi le mouvement de toute contrainte formelle et rend la danse indépendante de la musique, indépendante du drame, indépendante d'une convention de pas.

Sa recherche d'un mouvement accordant l'âme et l'esprit en un "tout harmonique" le rapproche des peintres du *Blaue Reiter* (cavalier bleu) rassemblés depuis 1911 à Munich autour de Wassily Kandinsky et de Franz Marc.

Kandinsky, pour qui "l'œuvre d'art procède d'une nécessité intérieure", entreprend en peinture une démarche semblable à celle de Laban en danse.

A partir de l'été 1913, Laban donne des cours et des séminaires à Ascona en Suisse, sur les bords du lac Majeur, dans ce fameux Monte Verità, haut lieu de l'intelligentsia intellectuelle, rendez-vous d'autopistes et de rêveurs; des anarchistes russes y côtoient des poètes et des danseurs. Rainer Maria Rilke, James Joyce, Hugo Ball, D. H. Lawrence y ont séjourné, tous dans un climat de société réformée en harmonie avec la nature. Laban trouve ici les conditions idéales pour expérimenter ses idées.

C'est là qu'au beau milieu de l'été 1913, arrive la jeune Mary Wigman.

Elle vient d'un autre lieu utopique, celui de Hellerau, où enseigne Emile Jaques-Dalcroze. Sa "gymnastique rythmique" fait fureur partout en Europe. Paul Claudel vient la voir, Nijinsky s'en est inspiré pour la chorégraphie qu'il vient de créer à Paris sur la musique de Stravinsky *Le Sacre du printemps*.

Mais au bout de deux années, la méthode dalcroziennne qui subordonne le mouvement à la musique, ne satisfait plus Mary Wigman. D'ailleurs, le *solo* sans musique qu'elle avait composé, *Lento*, avait laissé Dalcroze indifférent.

A Hellerau, elle avait connu des peintres installés à Dresde qui venaient souvent dessiner les mouvements des danseurs.

Influencés par le fauvisme et par l'art nègre autant que par Munch, ils rêvaient d'unir l'art à la vie dans une explosion de couleurs.

L'association de quatre jeunes gens, dont l'aîné avait vingt-cinq ans, s'appelait *Die Brücke* (le pont) et marque le point de départ de l'expressionnisme dans les arts plastiques.

Emil Nolde, proche du groupe, était un ami de Wigman. Sur son conseil, elle vient travailler avec Laban.

Comme elle, Laban cherche l'impulsion dans le mouvement lui-même et non dans la musique. Wigman devient son élève puis très vite son assistante.

Ensemble, ils poursuivent un travail pour lequel Laban a besoin d'un danseur qui le questionne: c'est ce que fait Mary Wigman.

Durant cette intense période d'expérimentation artistique, Wigman présente ses premiers *solos* dans lesquels elle intègre la notion d'espace labanien.

Laban a créé pour la danse ce que représente l'harmonie pour la musique: il fait de la loi de l'espace un point de départ, une base pour toute création de danse.

Laban et Wigman sont à Monte Verità lorsqu'à la fin de l'été 1914, la guerre éclate.

L'école déménage à Zurich où elle se retrouve mêlée au cercle *dada*, lui aussi installé à Zurich et dont le refus de la guerre aiguise l'esprit de dérision. A l'absurdité de la guerre, Dada réagit par un art qui semble tout aussi absurde, par l'invention d'un discours hors logique, rythmé apparemment par les seules pulsions. Les artistes se retrouvent au Café des Banques, ancêtre du cabaret Voltaire. Mary Wigman s'y produit régulièrement.

Pendant ce temps, la guerre dévaste le reste de l'Europe.

2.
LES DISCIPLES:
MARY WIGMAN ET KURT JOOSS

En 1917, la guerre a laissé un monde en ruines: des millions de jeunes gens tués, une génération entière décimée et, plus en profondeur, une lésion psychologique dont l'Europe portera les traces tout au long du siècle.

Les peintres du groupe *Die Brücke* et les autres, Max Beckman, Otto Dix en restent marqués à jamais et donnent à l'expressionnisme allemand une direction nouvelle, plus dure et plus désespérée, plus agressive, surtout dans ces tableaux peuplés d'invalides désarticulés qui fustigent la faillite de notre univers.

L'horreur et la monstruosité des tranchées qui obligaient des jeunes gens, encore étudiants et amis la veille, à se tuer à bout portant, ont creusé dans l'Europe une plaie béante et contaminé la société entière.

Du reste, le désarroi provoqué par la guerre s'est déjà exprimé à travers le mouvement *dada*, créé en 1916, l'année de la bataille de Verdun.

C'est toute la détresse d'une Europe déchirée qui se manifeste dans les invectives du peintre Picabia:

L'honneur s'achète et se vend comme le cul...Dada, lui, ne sent rien, il n'est rien, rien, rien...Il est comme vos espoirs: rien, comme vos paradis: rien, comme vos idoles: rien, comme vos hommes politiques: rien.

Laban est rentré en Allemagne.

Nommé directeur de ballet dans un théâtre national, il y occupe sa première fonction officielle et dès 1921, il s'installe à Hambourg à la tête d'une école et d'un groupe, le *Tanzbühne Laban*.

C'est dans ce groupe qu'apparaît pour la première fois le jeune Kurt Jooss.

Bien qu'il ne soit pas encore danseur, Laban l'a engagé dans sa troupe. La personnalité l'emportait toujours sur la technique.

Très vite, Jooss devient le collaborateur de Laban, comme Wigman le fut huit ans auparavant.

Très vite aussi, il va étoffer la théorie labanienne: à partir des gammes mises au point par Laban, Jooss travaille l'expression du mouvement.

Il compose un *duo* pour hommes et bientôt, il est nommé chorégraphe dans un théâtre officiel où il rencontre ses futurs collaborateurs: le compositeur Fritz Cohen et le décorateur Heinz Heckroth.

Il introduit les idées de Laban dans les milieux professionnels et, pour la première fois, on comprend le terme *tanztheater*.

Avec l'aide de Sigurd Leeder, excellent pédagogue, il crée la section danse au conservatoire d'Essen, la *Folkwangschule*, une école d'arts et métiers spécialisée dans l'enseignement du théâtre, des arts graphiques et de la danse, qui ouvre ses portes en 1927.

Les leçons de Jooss intègrent des éléments du ballet classique.

A la même époque, il fonde sa compagnie. Une période d'intense activité commence.

En 1928, il organise le congrès des danseurs allemands, soutenant toujours que la danse moderne doit intégrer les éléments de la tradition et donc aussi ceux du ballet classique.

Sur ce point, il est très éloigné de Mary Wigman pour qui la danse d'expression et la danse classique sont incompatibles.

Installée à Dresde, Wigman a, elle aussi, fondé une école et une compagnie. Tout en utilisant l'espace à partir de ce que lui a enseigné Laban, elle lui oppose dorénavant une mystique de l'instinct et une gestuelle plus dramatique: c'est une danse d'expression.

On retrouve dans les chorégraphies de Wigman un romantisme typiquement germanique, celui des mises en scènes théâtrales de Max Reinhardt, du cinéma de Wilhelm Murnau, Fritz Lang ou Robert Wiene: même éclairage contrasté, même dramatisation du geste, même attirance pour l'irrationnel.

Après la défaite des spartakistes dont l'espoir était né dans le sillage de la révolution russe, l'Allemagne et ses grandes villes sont devenues un centre de la modernité.

Berlin est désormais une métropole vers laquelle affluent artistes et intellectuels. Francis Bacon, encore étudiant, y séjourne dans ces années-là.

Chaque jour naissent de nouveaux théâtres, de nouveaux cabarets. On s'émeut devant une déesse nocturne, Anita Berber, dont le désespoir élégant fascine ses contemporains et on applaudit une danseuse satirique, Valeska Gerdт, qui fait de la satire politique un nouvel art.

Le roman d'Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz* ou celui de Heinrich Mann, *Professeur Unratt* (qui donnera le film *l'Ange Bleu* dans l'adaptation de Steinberg) restituent admirablement l'atmosphère et l'effervescence de Berlin à cette époque.

A la grande explosion rythmique du début du siècle et l'épanchement de la subjectivité, succède maintenant une volonté de clarification qui s'accompagne souvent d'une conscience sociale et dont le symbole reste la création, au sein de la République de Weimar, de l'école d'architecture *Bauhaus*.

Une préoccupation essentielle du *Bauhaus*, notamment de son premier directeur, l'architecte Walter Gropius, consiste à domestiquer la société industrielle.

Son ambition? Reconstruire la société à partir de principes démocratiques nouveaux. Dans cette optique, les arts, combattant sous la bannière de l'architecture, devaient conduire le monde à une nouvelle conscience et créer une utopie humaniste.

La révolution technologique avait amené des ingénieurs et des techniciens. Le *Bauhaus* était une contre-révolution qui devait placer l'artiste au-dessus de l'ingénieur: les arts allaient s'emparer des moyens de la production de masse et canalisaient leurs réalisations vers la création d'un monde juste et beau. De cette approche entre l'homme et la machine allait naître "l'art industriel".

Parmi les professeurs, Paul Klee, Wassily Kandinsky, Moholy Nagy, mais aussi le peintre Oscar Schlemmer. S'inspirant de la marionnette et de son côté impersonnel, celui-ci avait composé un jeu dans l'espace où se mêlaient formes géométriques et mouvements abstraits dans des costumes étonnantes: *le Ballet triadique*. qui demeure le meilleur témoi-

gnage dansé de cette volonté de réconciliation entre le corps et la mécanique.

Wigman ne reste pas étrangère à ce mouvement. Ses chorégraphies de l'époque se caractérisent par une grande sobriété des lignes et une stylisation du geste.

A l'aube des années 30, la danse moderne en Allemagne occupe une place bien plus importante que le ballet classique, phénomène unique en Europe. Elle est intégrée dans les circuits officiels des théâtres et des opéras. Laban y occupe la première place.

A Vienne, à Paris, à Budapest, à Rome ou à Anvers, ses disciples créent des écoles. Les *Ballets Jooss* triomphent à Broadway et l'école d'Essen s'internationalise. Wigman dirige deux écoles, l'une à Dresde, l'autre à Berlin.

Elle obtient un tel succès auprès des américains qu'ils lui demandent de rester travailler chez eux. Elle convainc alors une de ses anciennes élèves et disciple, Hanya Holm, de s'installer à New York pour y fonder une école Wigman, proposition d'autant mieux accueillie qu'Hanya est juive et que l'Allemagne sera bientôt nazie.

D'autres grands danseurs formés par Wigman portent la danse allemande partout dans le monde: Gret Palucca, Yvonne Georgi et celui chez qui la force expressive s'allie merveilleusement à la maîtrise classique: Harald Kreutzberg.

3. LA DANSE PENDANT LA MONTÉE DU NAZISME

Alors qu'à l'étranger, la danse allemande connaît un essor extraordinaire, elle se heurte dans son propre pays à des difficultés qui lui seront fatales.

L'économie allemande a durement ressenti le contrecoup de la crise économique. Dans toutes les classes sociales s'exaspère une haine mêlée d'antisémitisme envers la puissance de l'argent et le capitalisme international.

A l'aide d'une propagande violente et mensongère, le national socialisme et son chef Adolf Hitler s'apprête à prendre le pouvoir.

Dans le milieu de la danse, Kurt Jooss est le premier à en subir les conséquences.

Ni Laban, ni Wigman n'avaient véritablement prêté attention dans leur travail aux questions sociales. Les chorégraphies de Jooss sont, au contraire, un écho de la réalité, un lieu privilégié de la critique sociale.

En 1932, il avait déjà mis en évidence les différences sociales dans son ballet *La Grande ville*: les prolétaires dansaient un bal musette alors que les bourgeois s'adonnaient au Charleston mondain.

A chaque classe sociale, une façon de se mouvoir qui lui est propre.

Mais c'est surtout avec *La Table verte* que Jooss affirme la critique sociale sous forme de satire.

Cette œuvre le rendra célèbre. Elle est le procès implacable des liens qui unissent le monde de l'argent et celui de la guerre.

Une table, celle des négociations autour de laquelle s'agitent des diplomates grotesques, devient la roulette symbolique avec laquelle se joue de la manière la plus cynique le destin des hommes: le désespoir de la mère, l'innocence vendue de la jeune fille, l'idéalisme détruit du jeune homme, le spectacle de la guerre qui avilit chaque destinée!

Retenant la tradition de la danse macabre, populaire au moyen âge, l'emblème de la mort prend ici les couleurs de la guerre: c'est elle qui marque le destin de chacun.

A propos de *La Table verte*, Laban écrit à Jooss la lettre suivante:

Je vois dans votre travail se réaliser une grande espérance: le langage acquiert des mouvements capables de dire de façon simple ces choses profanes et essentielles qui ne peuvent être exprimées que par la danse.

Après le succès de la pièce à Paris où elle a été créée, l'œuvre n'est que très peu jouée en Allemagne car, autour de Jooss, le climat politique se dégrade de plus en plus.

Les grandes familles de l'argent, la dynastie des Krupp en premier lieu, ont favorisé la montée de Hitler qui prend le pouvoir en janvier 1933.

En février, l'incendie du Reichstag lui sert de prétexte pour liquider l'opposition communiste.

En mars, il obtient les pleins pouvoirs.

Très vite, les droits de rassemblement et la liberté d'expression sont limités.

Les premières lois sur la ségrégation raciale écartent systématiquement les juifs de toute vie sociale et intellectuelle.

C'est le début des autodafés, des descentes dans les quartiers juifs, des premières purges.

L'école du *Bauhaus* ferme ses portes.

L'Allemagne est mise au pas par le national socialisme.

La musique de *La Table verte* avait été composée par Fritz Cohen.

Les nazis exigent de Jooss qu'il se sépare de son compositeur et de tous ses danseurs juifs. Il refuse et affiche désormais son antifascisme et son pacifisme.

La commune d'Essen ayant éloigné de force ses collaborateurs juifs, Jooss profite d'une tournée à l'étranger pour émigrer avec sa troupe.

Beaucoup d'intellectuels et d'artistes émigrent à la même époque: Arnold Schönberg, Bruno Walter, Max Reinhardt, Fritz Lang, tous inquiétés pour leurs idées ou pour leur race.

Après une brève errance, Jooss, sa famille et sa troupe sont accueillis à *Dartington Hall*, en Angleterre.

Dartington est un manoir médiéval qu'un couple de milliardaires utopistes avaient transformé en centre d'expériences pour l'agriculture, l'éducation des enfants et la création artistique.

Jooss et Leeder ne tardent pas à reconstituer une école, une *Folkwangschule* en utopie. La renommée des Ballets est immense; elle précède celle de l'école qui prend rapidement une dimension internationale.

A Dartington, dans des conditions de vie idéales, Jooss crée plusieurs chorégraphies dont *Spring tale*, *Chronica* et *Ballade*.

Pendant ce temps, Laban et Wigman sont encore en Allemagne.

Depuis 1930, Laban est maître de ballet à l'Opéra de Berlin; c'est un artiste officiel.

A l'heure où Jooss choisit l'exil, il achève la chorégraphie du *Tannhäuser* dirigé par Toscanini pour le festival de Bayreuth.

En 1934, nommé directeur de la *Deutsche Tanzbühne*, il tente d'institutionnaliser la danse et de lui donner un statut indépendant de la gymnastique. Mais les corps nus qui exultaient dans la danse libre de Laban se transformeront sous le nazisme en corps de gymnastes soumis.

Le malentendu ne va pas tarder à se dissiper.

1936: les Jeux Olympiques de Berlin sont ouverts.

Parallèlement aux Jeux se tient l'habituel Festival International de Danse, présidé par Laban.

Pour le nouvel amphithéâtre, il a composé une danse chorale exécutée par des danseurs venus de tous les coins d'Allemagne: *Von Tauwind und der neuen Freude*. Tous connaissent la kinétopraphie, cette écriture

chorégraphique inventée par Laban sur le modèle de la partition musicale et qui déchiffre instantanément le mouvement.

Goebbels assiste à l'avant-première et interdit le spectacle.

Pourtant, l'intérêt de l'écriture chorégraphique de Laban n'a pas échappé aux nazis: la kinétophotographie servirait admirablement la panoplie hitlérienne, ses défilés monumentaux, ses démonstrations gymnastiques, ses processions aux flambeaux.

On propose à Laban de collaborer officiellement et de prendre sa carte du parti. Son refus lui vaut la destitution. Privé de ses fonctions, de son passeport, de toute liberté, il parvient à s'enfuir et rejoint Jooss à Dartington.

Quant à Mary Wigman, elle est encore, au début des années 30, la première représentante de la danse d'expression en Allemagne.

Elle entend poursuivre ses activités, quelque soit le régime politique en place.

Depuis quelques années, elle réalise d'imposantes mises en scène, avec des masses de figurants, qui ressemblent à autant de tentatives de spectacle total et convulsif.

Comme beaucoup d'artistes allemands, son œuvre est imprégnée des grands mythes romantiques dont se réclame aussi le national socialisme: l'ivresse de l'abandon, la perte du destin individuel dans la collectivité. Mais tandis que Wigman prône la réalisation de l'individu au sein de la communauté, les nazis cherchent la dissolution de l'homme dans cette communauté.

Le quiproquo culmine avec les cérémonies d'ouverture des Jeux Olympiques.

Pour les Olympiades de la Jeunesse, elle crée une grande œuvre chorale, *La Plainte des morts*; c'est la deuxième partie d'un spectacle dont Harald Kreutzberg a chorégraphié la première partie, *Le Combat des héros*, et dont le thème central est l'exaltation du sentiment patriotique dans le combat.

La participation de ces artistes souligne l'ambiguïté que le régime nazi pouvait entretenir face aux artistes "reconnus" que, tour à tour, il courtisait puis supprimait.

A la même époque, Wigman est pressentie pour créer une œuvre à la gloire d'Hitler. Elle n'a pas le temps de refuser car, peu de temps après, elle est mise à l'index par la NSDAP (le parti national socialiste) et écartée de toute manifestation publique.

Son école passe sous tutelle officielle, son œuvre est déclarée décadente. Mary Wigman décide pourtant de ne pas quitter l'Allemagne.

La mise au pas idéologique du pays franchit un nouveau pas en 1937 avec l'organisation d'une double exposition: l'une montre l'art officiel "authentiquement allemand", l'autre, appelée "l'art dégénéré" rassemble des peintres abstraits et expressionnistes comme Klee, Kandinsky, Grosz ou Kokoschka.

Les évènements se précipitent. En 1938, avec *l'Anschluss*, l'Autriche est occupée; le premier septembre 1939, la Pologne est envahie; deux jours plus tard, la guerre est déclarée: la guerre sur le terrain commence.

En 1942, sous les bombardements des avions alliés, Mary Wigman compose *Tanz der Niobe* puis elle fait ses adieux à la scène avec *Au Revoir et merci*.

La même année, Hitler décrète la solution finale, ce délire devenu collectif d'un fou.

4.
LES HÉRITIERS:
BIRGIT CULLBERG ET PINA BAUSCH

A la fin de la guerre, l'Allemagne est mise sur le banc des accusés. La danse allemande a perdu sa popularité. Le courant expressionniste, maltraité sous le nazisme, brutalement interrompu par la guerre, puis par les conséquences de la guerre, semble rentrer dans la clandestinité.

Dore Hoyer, disciple de Wigman, danse dans des conditions tellement difficiles qu'elle finit par choisir la mort.

Gret Palucca, restée à Leipzig bientôt en RDA (Allemagne de l'Est), se fige dans un style officiel, compatible avec le régime.

Les derniers feux de l'expressionnisme semblent brûler avec quelques chorégraphies importantes de Mary Wigman, *Le Sacre du printemps* et *Orphée*. Dans son studio de Berlin Ouest, elle transmet inlassablement un héritage sur le point de mourir.

La marche du monde paraît avoir eu raison d'une extraordinaire veine créatrice.

Partout, c'est le triomphe sans partage de la danse néo-classique et bientôt la découverte de la danse abstraite américaine.

Tandis que Rudolf Laban reste en Grande Bretagne et s'intéresse davantage à la formation d'acteurs et aux possibilités thérapeutiques

du mouvement, Kurt Jooss rentre en Allemagne en 1949 pour reprendre la direction de son école à Essen.

Mais durant son séjour en Angleterre, où il n'a cessé de travailler, Jooss a formé des artistes parmi lesquels on compte la suédoise Birgit Cullberg.

Chorégraphe à Stockholm, elle élabore un style souvent très satirique, où se mêlent classique et expressionnisme comme dans *Mademoiselle Julie*.

Cullberg, qui n'a pas connu la guerre, garde une allégresse qui la différencie de la plupart des autres tenants de l'expressionnisme. Son fils, Mats Ek, par sa richesse de mouvements et sa force dramaturgique sera un des grands chorégraphes de cette fin de siècle.

Alors que le studio de Wigman reste plus "intime" et strictement lié à son style personnel, la *folkwangschule* de Jooss s'ouvre à toutes les techniques et toutes les disciplines.

C'est dans cette école qu'apparaît celle qui, vingt ans plus tard, présidera à la renaissance et à la transformation d'une danse allemande que les convulsions de l'histoire avait mise entre parenthèses: Pina Bausch

Outre Jooss qui fut son maître, d'autres professeurs de la *folkwangschule* ont fortement marqué son évolution comme Hans Zullig, Lucas Hoving, Jean Cebron, Anne Williams et Trude Pohl.

En 1959, une bourse pour la *Juilliard School* l'emmène à New York où, pendant deux ans, elle étudie et danse avec les ténors de la danse moderne américaine, entre autres Paul Taylor, José Limon et Antony Tudor qu'elle retrouvera plus tard à Essen.

New York est comme une jungle. On éprouve une énorme impression de liberté parce que tout le monde y est seul et qu'on y trouve de tout.

Cette double formation aux deux sources les plus créatives de la danse contemporaine, l'expressionnisme allemand avec son attention portée sur l'être dansant et l'abstrait américain, plus attentif à la forme que revêt la danse, sera fondamentale pour Pina dont l'œuvre va bientôt bousculer toutes les conventions et redistribuer les cartes à sa façon.

A la demande de Jooss, elle revient en Allemagne pour participer à l'aventure de son nouvel ensemble, le *folkwangtanztheater*, elle y danse notamment le rôle de la Mère dans la reprise de *La Table verte* et compose avec cette compagnie ses premières chorégraphies.

L'Allemagne dans laquelle revient Pina est celle de la reconstruction, d'un nouveau bien-être matériel avec cependant de secrètes blessures dévoilées par des peintres comme Baselitz ou Lüpertz, chantres d'un art figuratif aux accents expressifs. L'univers de Pina est lui aussi traversé par ces fractures.

D'emblée, sa danse fait coïncider vérité et réalité: c'est "l'âme en suspens dans la pénombre" qui surgit.

En 1973, Pina Bausch fonde le *Tanztheater Wuppertal*.

Avec une troupe et un théâtre désormais stables, elle porte la danse et le théâtre au-delà de ce qui semblait possible: les silences deviennent plus décisifs que les cris, les corps plus fatidiques que les mots, la représentation théâtrale plus "réelle" que la vie quotidienne.

La vie de ses danseurs fournit souvent à Pina des situations dans lesquelles chaque spectateur peut se retrouver, c'est le matériau de base de son travail.

Iphigénie en Tauride, *les Sept Péchés Capitaux*, *Barbe-Bleue ou Kontakthof*, autant de moments où Pina, dans des mises en scène totalement maîtrisées, débusque l'humanité dans sa vérité la plus intime, surprenant ses faiblesses, soulignant sa cruauté, révélant son pathétique, sans jamais se départir d'un regard lourd de tendresse et d'espoir.

A l'époque de Laban, on imaginait qu'un geste libre réveillerait l'âme.

A l'époque de Jooss, on espérait une société plus juste qui rendrait l'homme meilleur.

A l'époque de Pina, même si on ne peut plus ignorer que le cœur de l'homme est pervertible à l'infini, il reste encore possible d'éclairer les belles "intermittences de l'âme".

Parallèlement au mouvement expressionniste et à la danse libre qui se développent en Europe dès le début du siècle, quelques pionniers de la danse commencent aux Etats-Unis un travail de défrichement à la mesure de ce continent sans traditions, ouvert à tous les courants.

IV.

DE LA MODERN DANCE A LA POST-MODERN DANCE: LA DANSE MODERNE AUX ETATS-UNIS

1.

LES PIONNIERS

1915: toutes les guerres contre les Indiens ont été définitivement gagnées. Parqués dans des camps, les survivants aux massacres glissent peu à peu vers leur statut de marginaux dans le pays qui s'apprête à devenir le plus riche du monde.

Grâce au chemin de fer, la conquête de l'Ouest est terminée.

D'une idée, d'une découverte surgissent des empires industriels et financiers.

A travers le cinéma, l'Amérique orchestre ses mythes: pragmatique mais puritaire, conquérante mais moraliste.

La lumière et l'espace du sud offrent des conditions idéales pour les tournages et l'industrie cinématographique s'installe dans une banlieue de Los Angeles, la future Hollywood.

La même année et sous le même climat, un couple de danseurs, Ruth St Denis et Ted Shawn fondent une école à l'image de l'Amérique: *la Denishawn*.

RUTH ST DENIS

Elle appartient à la même génération qu'Isadora Duncan.

Toutes les deux interrogent la danse comme elles interrogent la vie: en faisant table rase de la tradition.

Duncan, plus farouchement opposée à la danse classique, s'inspire de mouvements naturels; Ruth St Denis, d'un tempérament plus mystique, puise son inspiration dans l'émotion religieuse. Pour elle, "la danse révèle l'âme".

TED SHAWN

Il a étudié en Europe les principes de Dalcroze et de Laban, le dynamisme et le retour aux mouvements naturels de la danse libre.

Il essaie de bousculer les tabous qui encombrent la danse masculine et dirigera une troupe de jeunes gymnastes.

La *Denishawn* enseigne la musique, le ballet et les danses traditionnelles mais aussi une gestuelle dramatique, des ateliers de couture, de bijoux et d'éclairages: tout ce qui touche à la scène et à la représentation.

Ted Shawn résume ainsi la philosophie de l'école:

C'est l'ensemble du mouvement humain qui fait l'objet de notre étude, et pas seulement le corps occidental.

En 1917, toute l'école participe, dans les studios voisins, à la figuration du film de Griffith: *Intolerance*.

La même année, les Etats-Unis rompent avec leur politique isolationniste, la fameuse "Doctrine Monroe" et se jettent à leur tour dans la guerre.

Le cinéma et ses stars contribuent à galvaniser et glorifier les combattants partis délivrer l'Ancien Continent.

Ted Shawn part sous les drapeaux. Ruth St Denis et ses élèves travaillent comme infirmières.

En 1918, l'école fonctionne à nouveau normalement. Parmi ses élèves, deux jeunes femmes deviendront les pôles forts de la *Modern Dance*: Martha Graham et Doris Humphrey.

MARTHA GRAHAM

Elle s'inscrit à la *Denishawn* après avoir vu un spectacle de Ruth St Denis.

De cette époque et de cette formation très marquée par les danses orientales, Graham gardera quelques principes qu'elle développera plus tard: une façon de bouger très terrienne, le pied nu prenant solidement appui sur le sol.

Avec l'aide de Louis Horst, le professeur de musique de la *Denishawn*, elle compose ses premiers solos encore tout imprégnés d'exotisme.

Plus tard, lors d'un voyage parmi les Indiens du Sud Ouest, elle y découvrira la beauté des gestes et l'intensité spirituelle de leurs danses.

Une fois installée à New York, elle élabore une technique basée sur la respiration: l'inspiration et l'expiration correspondent au double principe de la contraction et du relâchement musculaires.

Ce que le classique avait toujours négligé au profit des jambes, c'était le travail du dos. Graham va composer et décomposer des centaines de fois sur son propre corps des torsions possibles.

Pour la première fois, on voit apparaître une nouvelle logique du mouvement avec sa propre syntaxe, différente du ballet classique mais tout aussi complexe.

Isadora Duncan avait ouvert une brèche dans le monde de la danse en osant danser pieds nus et hors des canons du ballet mais elle ne possédait rien d'autre qu'une personnalité extraordinaire et ne pouvait transmettre une véritable technique.

Graham crée un système complet, un vocabulaire nouveau qu'elle peut enseigner et transmettre.

DORIS HUMPHREY

Alors que chez Graham, la danse est viscérale, Doris Humphrey a une vision plus esthétique de la danse.

Avant d'arriver à la *Denishawn*, elle possédait déjà une sérieuse expérience de la danse "libre" dans le sillage duncanien.

Dès ses premiers solos, apparaît ce qui sera sa préoccupation majeure: explorer un espace où le sujet risque de perdre l'équilibre.

Elle quitte l'école dont l'exotisme trop systématique ne lui convient plus:

Je ne suis ni une indienne, ni une javanaise mais une américaine et je veux danser ce qui me correspond.

Avec Charles Weidman, un autre danseur de la troupe *Denishawn*, elle aussi s'installe à New York

Dans les années vingt, New York devient la capitale de la danse. La musique et la danse noires vivent leur âge d'or: le jazz et les claquettes envahissent les cabarets.

C'est aussi la période héroïque de la *Modern Dance*.

Autour d'elle se créent des écoles, des lieux de spectacles, des fondations, une presse spécialisée et un public.

Comme la danse expressionniste allemande qui triomphe à la même époque, la *Modern Dance* américaine refuse ce qui existe et recherche une identité propre.

Cette même danse expressionniste touche le public américain à travers les tournées triomphales de leurs principaux danseurs, Mary Wigman et plus encore Harald Kreutzberg.

Hanya Holm, disciple de Mary Wigman s'installe à New York et y transmet les "recherches expressionnistes".

Mais le véritable triomphe est réservé à la *Modern Dance* et à celles qui la font: Doris Humphrey et Martha Graham.

A cette époque plus qu'à aucune autre, la danse est une affaire de femmes, et surtout la danse moderne.

Graham prétend révéler l'âme humaine à travers sa danse et revendique un corps traversé par le siècle et ses événements.

A la tête d'un groupe de danseuses et d'une école, très vite reconnue un haut lieu de l'avant-garde, Martha devient un des fers de lance de la culture américaine.

Elle participe complètement à la tendance des mouvements artistiques de son époque en quête d'une culture typiquement américaine.

La modernisation accélérée des Etats-Unis, l'enrichissement des classes moyennes, la course effrénée au bien-être et les vagues successives d'immigrations viennent affirmer les valeurs traditionnelles en même temps que le besoin de se reconnaître dans une histoire, des mythes et des héros.

Profondément américaine, hantée par l'esprit pionnier, les notions d'immensité et de terre vierge lui inspirent des chorégraphies comme *Frontier*. Le décor, abstrait et dépouillé, est d'Isamu Noguchi et constitue la première des nombreuses collaborations entre la chorégraphe et le sculpteur:

Comme les peintres et les architectes modernes, nous avons dépouillé notre moyen d'expression du superflu décoratif.

Plus tard, *Appalachian Spring* sera un autre hymne à l'Amérique.

Les créations de ces années-là sont également imprégnées d'idéalisme social et de croyance en une nouvelle façon de vivre.

En 1927, l'année des grandes manifestations d'Union Square contre l'exécution de Sacco et Vanzetti, elle crée *Revolt* et un peu plus tard, en pleine période de récession et de chômage, ce sera *Steps in the Street*.

En 1936, elle refuse de participer aux Jeux Olympiques de Berlin et la guerre civile d'Espagne lui inspire une œuvre tragique *Lamentation*.

Mais dans la tourmente, c'est toujours le destin personnel de l'individu qui l'intéresse. Sa danse est la répercussion intime d'un drame collectif.

Doris Humphrey, elle aussi, a mis au point une technique originale dont le principe est le *fall/recovery*. A une chute succède une reprise et le mouvement se développe entre deux déséquilibres.

Le mouvement est un arc entre deux morts.

En 1928, elle fonde sa troupe, la *Humphrey-Weidman Dance Company*

Parmi ses danseurs, une très jeune fille la quittera pour le cinéma: Louise Brooks.

Dans la *Suite en ré*, sa première chorégraphie de groupe importante, l'espace semble émaner des corps, comme si c'était la danse elle-même qui le générait.

Si Humphrey, tout comme Graham, trouve dans l'idéalisme de l'époque une source d'inspiration, chez elle, le récit n'est jamais qu'un prétexte. L'essentiel s'exprime par la danse pure.

A partir de 1936, Doris Humphrey, Martha Graham, Charles Weidman, Hanya Holm et les principaux danseurs modernes se retrouvent chaque été au Bennington College.

Ils y donnent des cours et y créent des spectacles.

Ces universités, Bennington tout particulièrement, ont joué un rôle primordial dans le développement de la *Modern Dance* en lui offrant un espace de liberté impossible au sein du circuit des théâtres officiels.

C'est là qu'en 1938, Martha Graham intègre un premier danseur dans sa troupe féminine: Erik Hawkins.

Il devient très vite le soliste de sa compagnie, puis son mari.

C'est encore à Bennington qu'on découvre un danseur formé par Doris Humphrey: José Limón.

LES DESCENDANTS DE DORIS HUMPHREY

JOSÉ LIMÓN

Métissé d'espagnol et d'indien Yaki, José Limón naît pendant la diaspora qui suit la déportation des tribus indiennes vers le sud du Mexique, dans le Yucatán, selon la décision du gouvernement mexicain de réduire l'autonomie des Indiens. Limón suit ses parents dans leur fuite vers les Etats-Unis.

Son enfance et l'époque de sa formation pendant la dépression de 1930, le démantèlement des syndicats et la misère ont probablement contribué à forger son intérêt marqué pour les questions sociales.

Il croit à la mission de l'artiste porte-parole et conscience de son temps, ce temps dont la peinture d'Edward Hopper révèle superbement les failles et les limites.

Quand Limón arrive dans le studio de Doris Humphrey, il ne connaît pas grand chose à la danse. Il a vingt ans et se destinait à la peinture mais il a vu un récital du danseur allemand, Harald Kreutzberg. Devant sa capacité à tout exprimer à travers le corps, Limón abandonne la peinture pour la danse.

A la douceur des mouvements de Doris Humphrey, Limón va ajouter une noblesse et une fermeté masculines.

Il développe le principe du *fall/recovery* jusqu'à arriver à un mouvement continu.

A sa mort, un de ses danseurs, Louis Falco crée sa propre compagnie et va pendant quelques années charmer le public avec des spectacles insouciants et allègres. Il garde de Humphrey et de Limón la technique du mouvement fluide mais le dépouille de tout élément dramatique. Avec Falco, on passe de la gravité des pionniers à la légèreté d'un napolitain.

Limón, l'hispanique, avait développé l'aspect social et dramatique. Falco, le latin, en gardera l'aspect ludique. Tout comme Jennifer Muller.

LES ETATS-UNIS PENDANT LA GUERRE

Pendant les années quarante, New York devient une pépinière d'artistes échappés d'Europe: Yves Tanguy, André Breton, Max Ernst, Marc Chagall et Mondrian rejoignent Marcel Duchamp, transfuge de l'autre guerre.

Tous les courants d'art contemporain sont représentés au musée d'art moderne: l'expressionnisme, le cubisme et surtout le surréalisme.

Peggy Guggenheim vient d'ouvrir une galerie *Art of this Century* qui accueille les peintres européens d'avant-garde.

Quelques jeunes peintres américains assimilent tous ces styles: Marc Rothko, Willem de Kooning, Jackson Pollock.

Ils sont très impressionnés par l'œuvre d'André Masson qui ouvre un nouveau territoire expressif, issu des limbes de l'inconscient.

Ils sont aussi influencés par le travail de Picasso, notamment par *Guernica*.

Ces peintres, Pollock en tête, jettent sur la toile des émotions sous forme de points, de taches et de lignes.

Pas de figures centrales mais une multiplicité de points, de lignes de force qui traversent la toile d'un bout à l'autre: l'espace du tableau n'est plus limité par le cadre. Un critique leur trouve un nom: "les peintres expressionnistes abstraits".

La danse américaine, elle aussi, s'engage dans des voies plus abstraites. Nikolais et Cunningham en sont les deux principales figures.

ALVIN NIKOLAIS

Issu des studios d'Hanya Holm, il débarrasse l'expressionnisme de son contenu social et psychologique. Le corps devient un élément parmi d'autres dans la mise en scène.

Il développe une pédagogie du mouvement où le centre devient flexible et localisable dans n'importe quel point du corps. Parmi ses "disciples", il faut nommer Susan Buirge et Caroline Carlson.

MERCE CUNNINGHAM

George Balanchine avait dépouillé le ballet classique de toute intrigue pour ne plus s'occuper que de lignes, d'énergie et de mouvements.

Martha Graham avait inventé un vocabulaire de mouvements aussi complet que celui du ballet classique.

Merce Cunningham, leur fils iconoclaste, opère une rupture de système.

Si, en ce qui concerne sa technique, il assimile le travail du dos de Graham tout en gardant le travail des jambes du classique, c'est dans la conception même du temps et de l'espace, les deux éléments clés de la danse, qu'il innove.

Pour Cunningham, il ne s'agit plus de considérer un point central autour duquel s'organise l'ensemble comme nous le suggère la perspective euclidienne, mais au contraire, de prendre en considération une infinité de points équivalents comme le suggère l'univers d'Einstein.

Qu'est-ce que cela veut dire sur le plan de la danse? D'abord une multiplication des possibilités de direction pour les danseurs: ils ne seront plus forcément face au public mais pourront se diriger de tous les côtés, courir vers le fond de la scène, la traverser en tous sens, aucun point n'étant plus important qu'un autre dans cette conception de l'espace.

Merce explique cette révolution en la liant aux révolutions politiques et technologiques du monde contemporain:

On ne peut plus penser un centre. Il y a multiplicité de centres. Le colonialisme n'est plus possible. Il faut penser chaque individu aujourd'hui comme centre du monde. Il y a donc un lien entre l'historique, le politique et le formel.

Comme les peintres américains qui utilisent la toile comme lui la scène, l'espace de Cunningham se déploie sans hiérarchie, sans point central.

La deuxième révolution de Cunningham est celle du temps, c'est-à-dire du rapport entre la danse et la musique.

Pour Balanchine, dont la musicalité était proverbiale, le mouvement devait s'harmoniser avec le son et le ballet atteint sa perfection dans la coïncidence des deux.

Pour Graham, même si son mouvement possédait sa propre musique, ses ballets étaient toujours accompagnés, soutenus, par la musique.

Pour Cunningham, rien de pareil. Il sépare radicalement la chorégraphie de la musique, chacune se développant de son côté et ne se rejoignant que sur la durée.

Enfin, la troisième révolution, tentative d'atteindre une objectivité extérieure, est celle de l'introduction du hasard dans la composition:

Avec le hasard, je dépasse ma psychologie personnelle, je multiplie les possibilités.

Plus d'inspiration soudaine, plus de muse secrète, mais l'acceptation d'éléments inconnus qui détermineront les structures et la combinaison de ses œuvres.

Ce que je veux, ce n'est pas la licence mais la liberté c'est-à-dire une conscience totale du monde en même temps que le détachement par rapport à celui-ci.

Cette transformation de l'univers chorégraphique par Cunningham n'aurait sans doute pas été si profonde sans sa rencontre capitale avec John Cage.

JOHN CAGE

Adepte du zen, admirateur de Marcel Duchamp, Cage est un révolutionnaire de la musique contemporaine.

Tandis que les solos de Cunningham sont encore tout imprégnés de "psychologisme", Cage produit des sons en dehors de toute mélodie et de tout rythme: il introduit dans ses partitions des opérations de hasard pour en accentuer le côté impersonnel.

L'AUTRE AMÉRIQUE

Même s'il est très fort, le mouvement abstrait n'est pas le seul mode contemporain d'expression de la réalité. D'autres artistes, aux styles très différents, témoignent tout autant des réalités d'une Amérique du Nord déjà moins sûre d'elle.

Parmi eux, Alvin Ailey, premier chorégraphe noir à s'imposer sur la scène mondiale. Ses créations sont intimement liées à la culture noire.

Paul Taylor, ancien champion de natation, incarne ce qu'il y a de plus athlétique dans la danse américaine.

Ancien danseur de Graham et de Cunningham, son éclectisme lui fait tout intégrer: la densité psychologique d'une Graham, l'abstraction d'un Cunningham ou d'un ballet classique.

LA CONTESTATION DANS LES ANNÉES 60

En pleine guerre du Vietnam, une frange de la jeunesse américaine commence à contester l'*American way of life*, ce mode de vie qu'on a voulu leur présenter comme universel et que le *pop art*, Warhol en tête, avait déjà tourné en ridicule.

Le slogan "*peace and love*" scandé par les jeunes hippies réfute autant la guerre que les valeurs qui l'ont engendrée.

Il leur oppose le rêve d'une vie libre et naturelle, dénuée d'agressivité, qui n'est pas sans rappeler celui qui hantait au début du siècle les utopistes des cités de Hellerau ou de Monte Verità.

Joan Baez et Bob Dylan lancent les *protest songs*.

Sur les campus universitaires, la contestation s'étend.

Dans les studios de Cunningham, la révolte s'organise aussi.

Un petit groupe de rebelles investit une vieille église, la *Judson church*, qui devient le *Judson theatre*.

On y conteste le statut même de l'œuvre d'art, pervertie selon eux par un système économique mercantile.

Un de leurs chefs de file, Yvonne Rainer, exprime ainsi leur credo:

Non au spectacle, non à la virtuosité, à la magie et à l'illusion, non à l'image de la star, non au style, non à la séduction, non à l'émotion.

Ce qu'ils détestent? L'establishment et en général, tout ce qui ressemble à l'ordre établi.

Ce qu'ils veulent? Abolir les lieux de spectacle (on danse dans les appartements, les *lofts*, sur les toits de New York), abolir les costumes de scène (on danse en *tee shirts* et *baskets*), abolir le spectacle lui-même (on ne l'appelle plus spectacle mais *performance*), enfin abolir la danse tout court (on fait des gestes quotidiens, marcher, s'asseoir, se lever).

Les danses de la Judson, conçues comme des expériences et non comme des spectacles, ne survivront pas à l'époque des *happenings*.

Dans sa *performance* intitulée *Pelican*, le peintre Rauschenberg roule en patins et Carolyn Brown, principale interprète de Cunningham, danse sur les pointes.

Dans les arts plastiques, des artistes regroupés sous le terme de minimalistes, réduisent leur intervention aux formes les plus élémentaires possibles, à des formes neutres, autre forme de protestation.

C'est aussi ce que font certains danseurs de la Judson liés au minimalisme: leur travail consiste à rendre visible la nature de la danse.

Parmi eux, deux chorégraphes ont su s'imposer sur la scène internationale: Lucinda Childs et Trisha Brown.

LUCINDA CHILD'S

Elève de Cunningham, Lucinda Childs garde de son passage à la Judson l'expérience du minimalisme.

Elle travaille avec le metteur en scène Bob Wilson dans *Einstein on the beach*.

Sur la musique de Phil Glass, elle crée une chorégraphie amplifiée par le film de Sol Lewitt projeté en même temps: *Dance*.

Partant de la forme la plus simple, elle invente des parcours selon des structures mathématiques de plus en plus complexes.

TRISHA BROWN

Avec Trisha Brown, ce sont les notions de poids et d'équilibre qui deviennent importantes.

A San Francisco, Trisha avait participé aux ateliers d'Ann Halprin, une disciple infidèle de Doris Humphrey. Issue de la mouvance hippie, dont San Francisco était alors le haut lieu, Halprin tend à abolir la frontière entre l'art et la vie, c'est l'individu lui-même qui est l'œuvre d'art.

A New York, où elle figure parmi les chefs de file de la Judson, Trisha Brown explore le geste quotidien dans des contextes insolites: elle envoie ses danseurs sur les toits, les fait dériver à la surface d'un lac ou les fait grimper le long des murs de la ville.

Il s'agit toujours d'imposer des contraintes, des règles du jeu qui obligent le corps à réagir non pas d'une façon esthétique mais d'une façon nécessaire et urgente.

Du geste quotidien Trisha passe au geste dansé.

Le silence est remplacé par la musique, le simple *jean* et *tee shirt* par des costumes.

L'un après l'autre, elle réintègre dans son travail tous les éléments que le groupe de la Judson avait rejetés.

La période des concepts se termine.

Set and Reset, en 1983, avec les décors de Rauschenberg et la musique de Laurie Anderson, marque le début de son succès public.

Et toujours une extraordinaire fluidité de mouvement alliée à la plus grande rigueur dans la construction.

Les structures sont là pour être débordées. Ma danse est imprévisible, improbable, continue.

Au cours des années 1970, on assiste à un tournant dans le monde de l'art, tant dans l'art chorégraphique que dans les arts plastiques. Sans appartenir à une famille précise, les artistes butinent, les filiations cèdent la place à la dissémination. Les danseurs, quant à eux, se nourrissent de styles différents, leur formation est souvent multiple, du classique aux arts martiaux.

Les prémisses à une nouvelle génération de chorégraphes sont réunies, en France et en Belgique tout particulièrement où les spectacles de Béjart, conçus comme de grandes célébrations rituelles, ont sensibilisé des foules de jeunes. De son école Mudra sortent Maguy Marin, Nachuo Duato, et, plus tard, Anne Teresa De Keersmaeker.

La leçon américaine a désormais été intégrée: l'espace démultiplié et le mouvement purement abstrait de Merce Cunningham ou Trisha Brown ont formé l'oeil: on peut danser autrement. Les Américaines Suzanne Burge et Carolyn Carlson, ex-danseuses d'Alwin Nikolais, jettent un pont supplémentaire en travaillant en Europe. Carlson prend d'assaut le bastion du classique en s'installant à l'Opéra de Paris, invitée par son directeur de l'époque Rolf Lieberman. Ses émules comme le Four solaire lancent leur mot d'ordre: *dire en français ce qu'on a appris en américain*. Nikolais lui-même est invité à ouvrir une école en France, le CNDC, Centre National de Danse Contemporaine, à Angers, dont sont issus notamment Philippe Decouflé et plus tard Mathilde Monnier.

Mais l'Europe n'est pas l'Amérique, et l'art abstrait qui domine le nouveau continent ne peut à lui seul satisfaire l'ancien. L'autre grande leçon que retiennent les nouveaux chorégraphes est celle de l'expressionnisme allemand, principalement à travers le *Tanztheatre* de Pina Bausch dont les œuvres, toujours en contact immédiat avec la vie, en reflètent le quotidien pathétique et cruel dans des mises en scène parfaitement maîtrisées.

La tradition expressionniste, interrompue d'abord par le nazisme puis par la guerre, était restée vivante en France, notamment grâce à l'enseignement des Dupuy. Le groupe Bouvier-Obadia en est un des héritiers.

La danse du Buto, née au Japon après les explosions atomiques, évoque aussi, par sa gestuelle lente et dramatique, les premiers expres-

sionnistes allemands. Certains de ses représentants comme Carlotta Ikeda ou le groupe Sankai Juku et d'autres comme Hideyuki Yano s'installent en France et éveillent à leur façon une sensibilité nouvelle vers les techniques orientales.

Les grandes écoles classiques redeviennent des viviers et celle de Rosella Hightower forme Dominique Bagouet. Des innovateurs, William Forsythe et Jiri Kylian tout particulièrement, utilisent le vocabulaire classique avec une sensibilité d'aujourd'hui et transforment le ballet en langage contemporain.

Toutes ces conditions auxquelles s'ajoutent une politique culturelle particulièrement attentive à l'art chorégraphique font de la France une nouvelle patrie pour la danse.

C'est dans ce contexte-là que durant l'été 1980, en plein festival d'Avignon, éclate le phénomène Gallotta. En quatre heures de spectacle, Jean-Claude Gallotta qui de chorégraphe ne porte pas encore le nom, invente, perturbe, séduit. Cet étudiant n'a fréquenté aucun studio, aucune école, mais les spectacles de Béjart l'impressionnent et un voyage aux Etats-Unis lui fait découvrir Merce Cunningham. Au retour, entouré de quelques amis des Beaux-Arts et de comédiens, il joue avec les corps plus fraternels que professionnels de sa nouvelle tribu une saga inédite. L'inventivité dont il fait preuve lui permet de conquérir immédiatement un public aussi neuf à la danse que le sont ces nouveaux chorégraphes apparus dans la décennie suivante et qui ont pour noms Régine Chopinot, Karine Saporta, François Verret, Daniel Larrieu ou Joseph Nadj dont le *Canard pékinois* marque, lors de sa création en 1986, une étape supplémentaire dans la nouvelle poétique chorégraphique.

Pas forcément danseurs de formation, parfois peintres, architectes, médecins, philosophes ou comédiens, ces nouveaux chorégraphes-auteurs se caractérisent par une grande liberté de ton et de mouvement. On bouge comme on pense et, en effet, la danse devient l'instrument d'une pensée. Dans les années 1980, prenant le relais du théâtre physique de Jerzy Grotowsky, du Living Theater ou de la Mama de New York, la danse interroge son temps. Elle en adopte parfois la violence. Dans les chorégraphies du Flamand Wim Vandekeybus, du groupe canadien Lalala Human Steps ou chez les Anglais du DV8, la danse se réduit à une pulsion d'énergie pure: on jette les corps brutalement les uns contre les autres, on arpente rageusement les murs. Auparavant était apparue déjà avec Anne Teresa De Keersmaeker une danse à forte dose d'énergie. La jeune Flamande opérait une synthèse entre le post-

modern américain dont elle conservait l'expérience du minimalisme et le Tanztheatre allemand dont elle gardait la force expressive. Mais, avec Anne Teresa, le mouvement répétitif cesse d'être un fait esthétique purement formel comme chez l'Américaine Lucinda Childs pour devenir l'expression d'une difficulté d'être. La même démarche se retrouve dans les solos de l'Allemande Suzanna Linke où le mouvement répétitif revient comme un sanglot.

Le dernier venu des Flandres, après Jan Fabre, est Alain Platel dont les pièces, peuplées de SDF et de paumés, évoquent un monde à la Beckett.

Le couple lui aussi se trouve malmené. Le traditionnel pas de deux qui souvent unissait les danseurs prend les allures d'un affrontement, d'un combat, d'un déchirement ou, pis encore, d'une indifférence.

De même qu'elle reflète la violence du monde qui l'entoure, la danse en exprime aussi les drames. En quelques années, la maladie du sida a déjà fauché un tel nombre de danseurs qu'elle est devenue à elle seule un thème de spectacle comme pour le chorégraphe américain Bill T. Jones qui évoque dans *Remember* et *Still/Here* son ami disparu.

D'autres artistes portent sur le monde un regard libre et désabusé. Leurs œuvres, plus ludiques que combatives ou désespérées, mobilisent les mythes traditionnels tout en les tenant ironiquement à distance. Cette attitude, qui consiste à revisiter les symboles du passé avec une humeur vagabonde, se retrouve dans la danse d'un Dominique Boivin ou Andy Degroat. Cette liberté vis-à-vis d'un passé contre lequel il ne s'agit plus de s'insurger mais avec lequel on peut jouer permet de faire cohabiter l'archéologie de la danse avec les interprétations les plus personnelles. La pierre de touche du ballet romantique Giselle devient pour certains chorégraphes l'objet d'une recherche minutieuse alors que pour d'autres comme Mats Ek ou Maryse Delente, il n'est qu'un prétexte qui stimule l'imagination. Il en est de même pour la danse baroque, fidèlement reconstitué par la compagnie Ris et Danseries de Francine Lancelot tandis que d'autres comme François Raffinot jouent de paradoxe entre modernité et baroque pour "montrer que l'exhumation d'un code ancien, oublié, peut parfaitement produire une perturbation des conventions qui n'a rien de contradictoire avec l'invention".

La danse aujourd'hui s'est faite le miroir de son époque, le baromètre de ses tensions mais aussi de ses espoirs.

Este libro se terminó de imprimir el mes de
julio de 1998 en Talleres Gráficos de Cul-
tura, S. A. de C. V. Av. Coyoacán 1031.
03100 México, D. F. Su tiro consta ~~de~~ 7,50
ejemplares.

Todas las artes, incluyendo las más recientes, han sido favorecidas por historiadores, quienes, con la ayuda de aparatos críticos múltiples, han estudiado su recorrido, su evolución y han descubierto los índices reveladores de un cambio de sociedad.

Curiosamente, la danza ha quedado siempre a un lado de estos estudios. El estilo del arte está moldeado por la historia, y la danza, como la pintura y la escultura, sólo puede ser considerada en el conjunto de los hechos humanos, pero bajo las formas movedizas y momentáneas de la danza hay algo intangible que sigue existiendo y transmitiéndose.

Sin pretender ser exhaustiva, esta historia de la danza elige, en el seno de las grandes familias artísticas (clásico abstracto, expresionismo, *modern dance*, contemporáneo), los momentos importantes que simbolizan mejor la época de su desarrollo.

Una vez puestos en perspectiva, los diferentes estilos de danza se suceden como una serie de discusiones que se volverán revoluciones antes de asentarse, a su vez, en la tradición, y exponerse así, a la impugnación de una nueva generación de artistas.

Tous les arts, y compris les plus récents, ont connu la faveur d'historiens qui, à l'aide d'appareils critiques multiples, en ont étudié le parcours, l'évolution, et y ont décelé les indices révélateurs d'un changement de société.

Très curieusement, la danse est toujours restée à l'écart de ces études. Cette aventure est comme tout art, en prise directe avec l'Histoire, elle en est comme le témoignage plastique: l'expressionnisme allemand se transforme avec la guerre des tranchées, les Ballets Russes de Diaghilev et, plus tard, le constructivisme, témoignent des transformations survenues en Russie.

Si le style de l'art est moulé par l'Histoire et si la danse, comme la peinture ou la sculpture, ne peut être pensée que dans l'ensemble des faits humains, en même temps, sous les formes mouvantes, momentanées, quelque chose d'intangible continue d'exister et de se transmettre.

Sans prétendre être exhaustive, cette histoire de la danse choisit au sein des grandes familles artistiques (classique, abstrait, expressionnisme, *modern dance*, contemporain) les moments forts qui symbolisent le mieux leur époque.

Une fois mis en perspective, les différents styles de danse se succèdent comme autant de remises en question qui deviendront des révolutions avant de prendre place à leur tour dans la tradition, offertes ainsi à la contestation d'une nouvelle génération d'artistes.

