



Balanchine, quelques souvenirs

Par Alicia Alonso

Traduit par Alain Georges R. de Cullant

[Numéro 12, 2020](#)

Parmi les grands chorégraphes avec qui j'ai travaillé aux États-Unis, dans l'American Ballet Théâtre - Fokine, Massine, Tudor et Agnès de Mille, parmi d'autres - et qui ont contribué à plus ou moins à mon développement artistique, George Balanchine occupe l'une des premières places.

Au début de ma carrière dans ce pays, je l'ai eu comme professeur dans l'École de l'American Ballet, puis, faisant partie du Ballet Théâtre, j'ai travaillé directement avec lui sur plusieurs de ses chorégraphies.

Thème et variations est ma plus riche expérience avec ce chorégraphe, car Balanchine a conçu ce ballet spécialement pour Igor Youskevitch et moi, et il l'a monté avec nous, comme on dit, à notre image et à notre ressemblance. *Thème et variations* a été une œuvre importante dans ma carrière et, depuis sa première, elle a été un énorme succès pour le chorégraphe et pour nous.

Aujourd'hui, l'œuvre est toujours considérée dans le groupe des plus importants qu'il a créé et elle reste dans le répertoire de nombreuses compagnies du monde, y compris le Ballet National de Cuba. La première de cette chorégraphie a eu lieu le 26 novembre 1947, dans le City Center de New York. À l'époque, j'étais dans le Ballet Théâtre depuis plusieurs années, une compagnie avec laquelle j'avais fait, un an plus tôt, ma première tournée en Angleterre.

Quant à Balanchine, il avait déjà l'expérience de travailler avec la Waltz Academy et Apollo, toujours avec le Ballet Théâtre. Je me souviens des controverses de l'époque aux États-Unis, entre les partisans des ballets psychologiques ou dramatiques - à la manière de Tudor et Agnès de Mille - et la tendance brillamment représentée par Balanchine, pour qui la forme et la musique étaient la raison suffisante, le but et le point de départ.

Certains lui reprochaient de ne pas créer de ballets ayant une histoire, un argument, auquel il ripostait furieusement : « Je fais des ballets pour danser, pas pour souffrir : pour ce dernier, je vais au théâtre, au théâtre parlé ».

En vérité, sa position n'était pas aussi fermée qu'il n'y paraît, car à certaines occasions il tenta de telles œuvres, bien qu'il n'ait jamais obtenu avec celles-ci le succès de ses créations abstraites ou sans argument.

Je me souviens du Maître comme une personne très spéciale. Il parlait d'un ton bas, disait les choses doucement, mais il avait un esprit très rapide en faisant les chorégraphies. C'est pourquoi on devait être très attentif. Je ne pouvais pas ôter mes yeux sur lui, ni arrêter de l'écouter un seul instant.

Il dirigeait souvent l'essai avec la partition à la main, et le lisait pour prendre soin des moindres détails de la musique. C'était une personne charmante... Cependant, parmi les danseurs, nous pensions qu'il était « un criminel ». Pourquoi ? Parce qu'il aimait cuisiner, et il le faisait très, très bien. Mais est-ce que cela valait, si personne ne pouvait manger ? C'est lui qui a commencé avec l'habitude que la danseuse devrait être aussi mince qu'un clou.

C'est lui qui a établi cette mode dans le monde de la danse. En fait, je pense qu'il s'est inspiré de la nouvelle ligne de son époque. Quand on me demande : l'ambiance, l'atmosphère, ce qui nous entoure, influence-t-elle la danse ? Influence-t-elle le ballet ? Je réponds : oui, beaucoup, beaucoup.

Les jambes droites, allant vers le ciel

La ligne de l'architecture moderne des États-Unis, les édifices, les maisons, est toute droite, montant vers le haut. Cela se traduit chez la danseuse que concevait Balanchine, avec de longues jambes, droites, aussi vers le haut. C'est ce qui a constitué son esthétique, ce qu'il aimait, et inconsciemment il a suivi la ligne de l'environnement, qui s'exprimait également dans la « simplicité » du mouvement, strictement propre et très académique.

Avec Balanchine, on ne pouvait pas danser un ballet à la façon dont les danseurs étaient habitués, mais nous devons plutôt interpréter une musique, non pas pour sa mélodie, mais fondamentalement pour le rythme. Malgré les difficultés, j'ai vraiment apprécié ses chorégraphies : j'ai été attentive au fait que, musicalement, il maintenait un rythme et, ensuite, il jouait avec lui grâce à une imagination qui semblait n'avoir aucune limite.

Quant à la création pour nous de *Thème et variations*, il y avait la circonstance de deux danseurs prêts, de personnalités fortes et définies, face à l'énorme puissance artistique de Balanchine, qui voulait autre chose : d'abord et avant tout, la personnalité de sa chorégraphie, c'est-à-dire de sa personnalité.

En tant que chorégraphe, ce qui était important pour ce maître était dans la métrique, le phrasé, les textures de la musique. On sait que Balanchine était extrêmement musicale, et je dois dire que cet aspect était quelque chose d'important que je pouvais apprendre de lui : capter et interpréter les plus petits détails de la musique fondus dans la ligne et dans le mouvement.

Je me souviens que c'est Balanchine qui m'a fait prendre conscience d'une caractéristique de ma danse, que je possédais instinctivement, sans m'en rendre compte. Un jour, après m'avoir vu danser le deuxième acte du *Lac des cygnes*, il m'a dit : « Vos bras dansent la mélodie plus que le

rythme. » Youskevitch et moi avons eu l'expérience que le maître nous fasse essayer personnellement ce deuxième acte.

De ces essais, je n'ai pas oublié un détail : l'exigence, dans le duo classique, que le danseur ne serre pas le tutu de la danseuse. Cela signifie que, pendant la danse, on doit prendre soin des costumes d'une façon technique et, en général, exprimer l'extrême attention que le partenaire doit avoir avec la danseuse.

Dans *Thème et variations*, Igor et moi avons développé un travail ardu et passionnant. Nous avons déjà atteint tous les deux notre conception particulière de la danse en couple, avec un sens éminemment expressif, du dialogue, très chaleureux et personnel, assez loin des manières habituelles établies par Balanchine.

C'est pourquoi il était inévitable que, dans l'exécution de la nouvelle chorégraphie, nous essayions de l'interpréter un peu à notre manière, dans ce que permettait l'énorme demande technique. Donner un sentiment de danser la mélodie, d'exprimer une sensibilité, de suivre un thème, de réaliser une humanisation, bref, de faire un duo entre un homme et une femme.

Évidemment Balanchine l'a remarqué ; cependant, il ne nous a pas critiqués ; il regardait ce que nous faisons, pensif, mais il le respectait. Il a juste dit : « Ce n'est pas exactement ce que je vous demande, mais j'aime ça ».

La variation que Balanchine a créée pour Youskevitch, si précisément célébrée par la critique, a eu son évolution au cours du travail de montage. Au départ, je me souviens qu'il a composé une variation très « par terre », techniquement simple, basée sur les positions et le jeu de différents angles dans la ligne du corps. J'ai entendu que Youskevitch n'était pas d'accord avec la variation, car il considérait qu'il avait peu de technique.

Il a accepté le défi et il a dit : « Bien, faisons une variation basée sur trois brillants thèmes chorégraphiques ». Et il s'est avéré ce que peut être la variation d'une plus grande virtuosité entre celles créées par Balanchine pour l'homme.

Un jeu diabolique entre la technique et la musique

Quant à ma danse personnelle, j'ai le souvenir d'intenses journées. Balanchine prenait musicalement un temps de quatre, par exemple, et il m'a demandé de danser à cinq, et c'était un peu fou, parce que je sentais un battement derrière moi quand je tournais. Mais il a établi un type de phrasé dans lequel, de toute façon, on « égalait » à la fin, on terminait à temps.

C'est un test physique et mental pour le danseur. C'est un jeu diabolique entre la technique et la musique, typique de Balanchine. Dans *Thème et variations* cela se passait tout le temps, en outre, en me défiant, j'établissais une sorte de lutte entre ma force technique et la chorégraphie.

Alors il me disait : « Peux-tu faire un entrechat maintenant ». Et je lui répondais : « Je vais le faire ». Alors il ajoutait : « Peux-tu faire maintenant un pas de chat en tournant ? Et moi : « Si vous

voulez, je vais le faire ! ». Il continuait à me tourmenter, ajoutant de nouveaux pas, de nouvelles difficultés, pour voir quand j'allais dire, « Non, je ne peux pas ». Mais je n'ai jamais cédé.

C'est pourquoi la version *Thème et variations*, telle qu'elle a été créée, était techniquement et musicalement très, très difficile. Quand d'autres danseuses ont ensuite joué le rôle, certaines qui étaient mes amis - y compris Maria Tallchief, qui était la femme de Balanchine – me disaient : « Mais Alicia, comment as-tu permis qu'il mette ceci, ou cela ? Maintenant, nous avons des difficultés » Et je répondais : « Bien, cela l'a mis Balanchine... ».

Une autre chose que je ne peux pas oublier, c'est que, avec *Thème et variations*, Balanchine a fait ses débuts en tant que chef d'orchestre ; et en dehors de l'événement que cela signifiait, nous nous sommes toujours souvenus de ce détail car les temps musicaux étaient diablement rapides ! On était tous à bout de souffle !

Je n'ai pas eu la chance de rencontrer Balanchine lors des dernières années de sa vie, mais parfois je recevais ses messages. Je me souviens, par exemple, qu'en 1976, alors que je dansais dans le Metropolitan Opera House en tant qu'artiste invitée de l'American Ballet Théâtre, interprétant *Carmen*, un ancien ami danseur, Bill Weslow, était mon physiothérapeute.

Balanchine se soignait aussi avec Billy à ce moment, m'a envoyé ce message avec lui : « Dites à Alicia que les années ont passé et personne n'a été en mesure de danser *Thème et variations* comme elle ». Je remercie le grand maître pour ce jugement, et ce souvenir.