{BnF

gallica
BIBLIOTHÈQUE
NUMÉRIQUE

Le Ménestrel (Paris. 1833). 1920/01/30-1920/02/05.

1/ Les contenus accessibles sur le site Gallica sont pour la plupart des reproductions numériques d'oeuvres tombées dans le domaine public provenant des collections de la BnF.Leur réutilisation s'inscrit dans le cadre de la loi n°78-753 du 17 juillet 1978 :
*La réutilisation non commerciale de ces contenus est libre et gratuite dans le respect de la législation en vigueur et notamment du maintien de la mention de source.
*La réutilisation commerciale de ces contenus est payante et fait l'objet d'une licence. Est entendue par réutilisation commerciale la revente de contenus sous forme de produits élaborés ou de fourniture de service.

Cliquer ici pour accéder aux tarifs et à la licence

2/ Les contenus de Gallica sont la propriété de la BnF au sens de l'article L.2112-1 du code général de la propriété des personnes publiques.

3/ Quelques contenus sont soumis à un régime de réutilisation particulier. Il s'agit :

*des reproductions de documents protégés par un droit d'auteur appartenant à un tiers. Ces documents ne peuvent être réutilisés, sauf dans le cadre de la copie privée, sans l'autorisation préalable du titulaire des droits.
*des reproductions de documents conservés dans les bibliothèques ou autres institutions partenaires. Ceux-ci sont signalés par la mention Source gallica.BnF.fr / Bibliothèque municipale de ... (ou autre partenaire). L'utilisateur est invité à s'informer auprès de ces bibliothèques de leurs conditions de réutilisation.

4/ Gallica constitue une base de données, dont la BnF est le producteur, protégée au sens des articles L341-1 et suivants du code de la propriété intellectuelle.

5/ Les présentes conditions d'utilisation des contenus de Gallica sont régies par la loi française. En cas de réutilisation prévue dans un autre pays, il appartient à chaque utilisateur de vérifier la conformité de son projet avec le droit de ce pays.

6/ L'utilisateur s'engage à respecter les présentes conditions d'utilisation ainsi que la législation en vigueur, notamment en matière de propriété intellectuelle. En cas de non respect de ces dispositions, il est notamment passible d'une amende prévue par la loi du 17 juillet 1978.

7/ Pour obtenir un document de Gallica en haute définition, contacter reutilisation@bnf.fr.

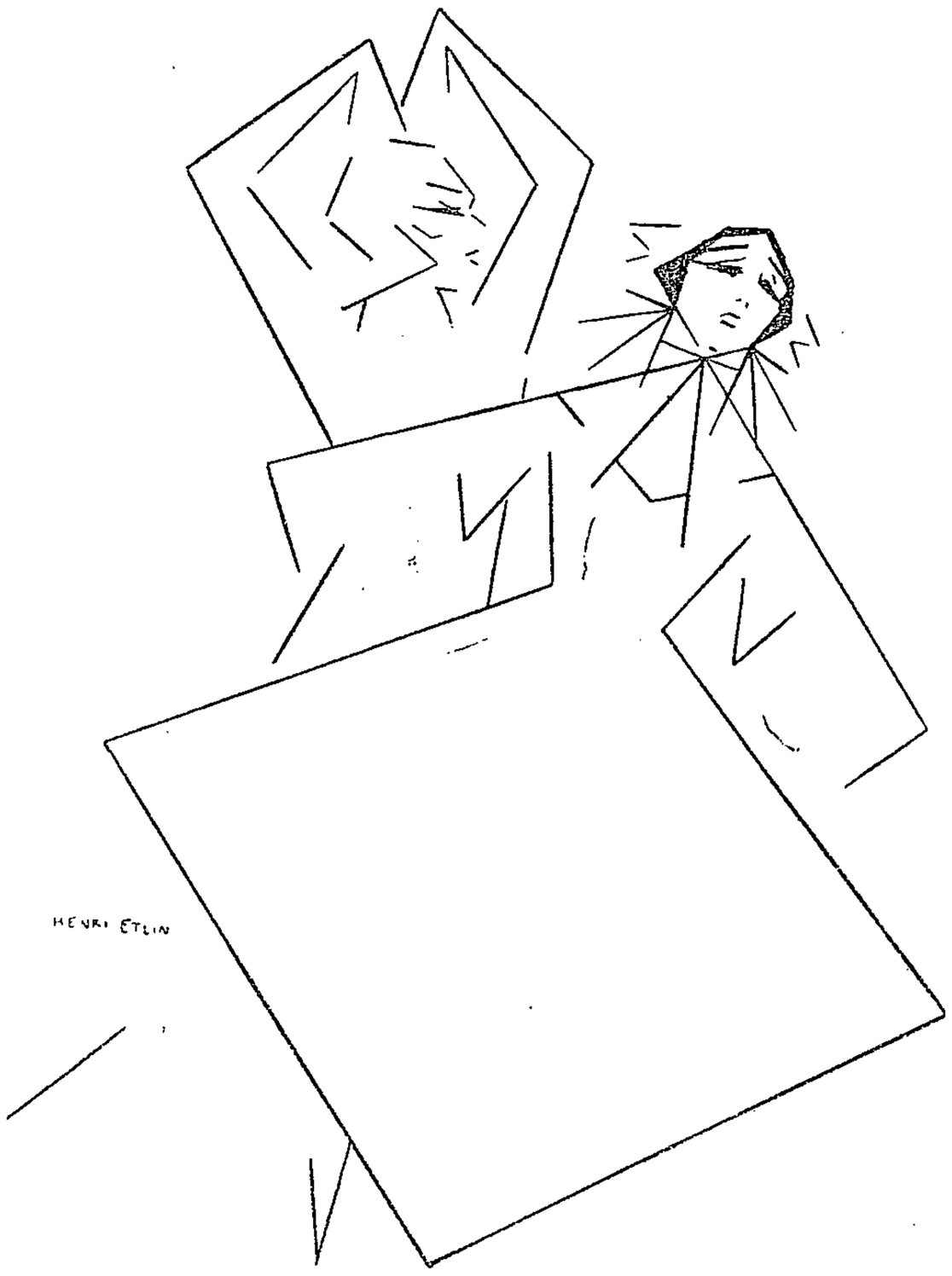
LE MENESTREL

4370. — 82e Année — N° 5. Vendredi 30 Janvier 1920.

L'Évolution des Ballets Russes [1]

PRENEZ garde que je n'écris pas : *l'évolution* du *ballet russe*, au singulier, mais : *l'évolution* des *ballets russes*, au pluriel; c'est-à-dire que je ne forme pas le propos ambitieux d'étudier le développement de l'art chorégraphique en Russie, depuis les âges préhistoriques jusqu'à nos jours, mais que j'ai pour dessein plus modeste de marquer les changements qu'on observe dans la nature des spectacles dont M. Serge de Diaghilew nous régale depuis dix ans. *Évolution,* voilà un mot bien majestueux, me direz-vous, pour vous parler de pirouettes et d'entrechats! Les mânes d'Herbert Spencer et de Ferdinand Brunetière vont crier à l'usurpation, que dis-je : à la profanation! A quoi je répondrai que les ballets russes ne sont point un genre si frivole, puisqu'ils se sont ingérés, dans *le Sacre du Printemps*, de nous retracer les origines du monde, dont jamais un métaphysicien n'avait imaginé un tableau de cette précision... Oui bien, mais le terme d'évolution, m'objecterez-vous encore, ne peut couvrir de son noble manteau que des périodes dont l'ample rythme embrasse plus de dix années, lesquelles, dans la marche du monde, sont moins qu'un clin d'œil. Mais la vie moderne rétrécit les ondes de ce rythme, et en particulier les dix dernières années ont accumulé plus d'événements qu'on n'en vit parfois dans des siècle entiers; elles ont ramassé le temps et concentré la durée. Enfin, l'une des catastrophes qu'elles ont secouées sur le monde, la dissociation de l'ancien empire moscovite, intéresse au premier chef les ballets russes. J'ai donc le droit de parler de leur évolution.

C'est en 1909, il y a ainsi tout juste dix ans allongés de quelques mois, qu'ils débutèrent à Paris, au Théâtre du Châtelet. On sait de quelle magie ils nous éblouirent, magie si forte, éblouissement si lumineux, que quelques-uns se frottèrent les yeux avant de les écarquiller et d'être ravis. Le premier bond du surnaturel Nijinsky fut un miracle. L'ensemble de ces tableaux était absolument neuf pour nous : il réalisait l'harmonie par l'audace, tandis que notre art théâtral la cherchait jusqu'alors dans des compromis évitant les lignes trop accusées, les plans trop nus, les couleurs trop vives, ou bien dans des effets de trompe-l'œil. Les ballets russes ne charmaient pas seulement le regard : ils amusaient l'imagination, comme un conte de fées vu au kaléidoscope; enfin, on devinait à la surface de leur prodigieux bariolage l'affleurement de toute une civilisation. Ils associaient, dans un mélange très savoureux par son originalité, l'aristocratie et la sauvagerie. C'était la profusion dans la crudité, le raffinement dans la rudesse, une sensualité presque enfantine et à demi sadique, un dilettantisme à la fois blasé et naïf, un goût ramené peut-être aux sensations élémentaires par l'excès de la satiété. C'était toute la Russie : le tsar et le moujik, la Cour et l'Isba, Pétersbourg (on disait encore Pétersbourg) alimenté par Kazan ou Samarkande. Le tourbillon de ces costumes éclatants, dans ces décors largement somptueux, c'était la fleur dont les pétales rouges et les parfums violents vous donnent à goûter les sucs de toute une terre et à sentir les effluves de tout un climat.



Nijinsky et Mlle Karsavina dans *le Spectre de la Rose.*

Je rappelle que les spectacles de cette première saison comprirent en fait de ballets — car on y donna aussi de l'opéra — les danses du *Prince Igor*, *le Pavillon d'Armide* (que nous n'avons malheureusement jamais revu),

[1] M. Henri Etlin, l'éminent pianiste, lauréat du concours Diémer, a bien voulu mettre nos lecteurs à même d'apprécier un aspect nouveau de son talent en acceptant d'illustrer, avec un art très personnel, l'article de notre collaborateur J. Chantavoine.

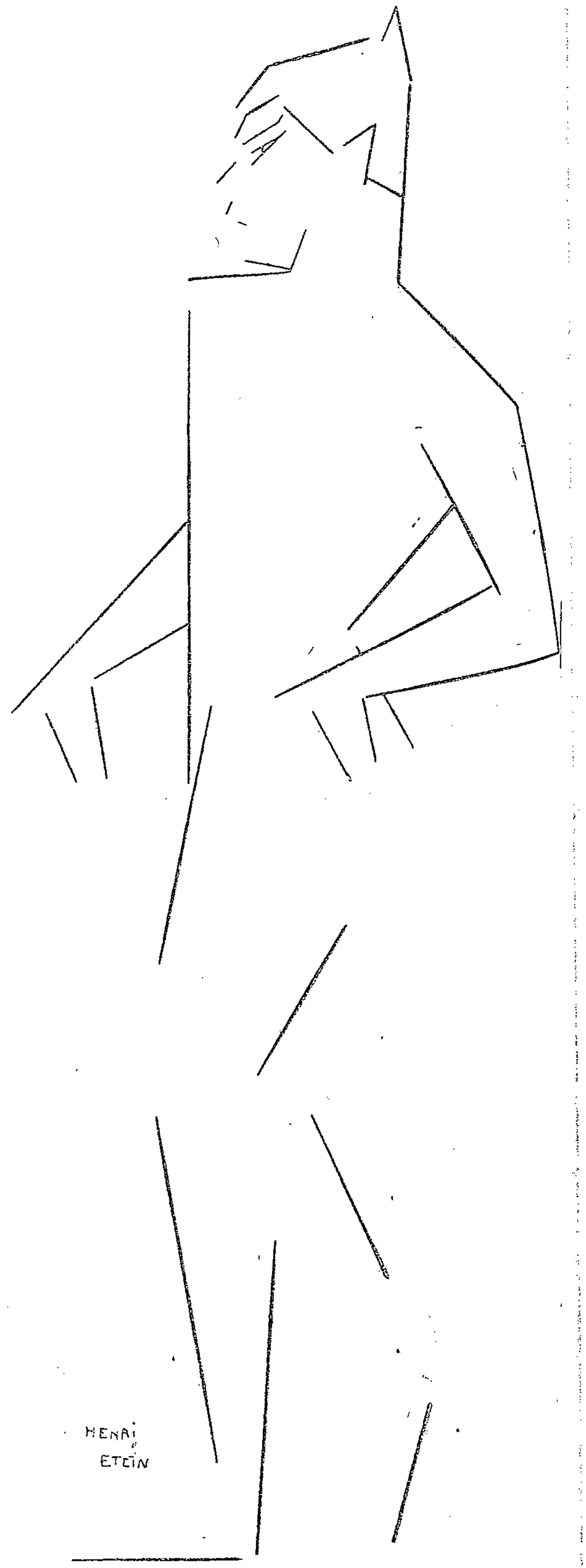
Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Cléopâtre, *les Sylphides* et le pot-pourri intitulé *le Festin*. Presque tous ces ballets se dansaient sur une musique empruntée à divers auteurs, orchestrée et adaptée tant bien que mal, mais provenant de musiciens russes ou polonais (la musique des *Sylphides* était prise dans Chopin), slaves en tout cas. L'ensemble du spectacle, importé tel quel de Russie, était totalement original et, comme disent les Anglais, *genuine*.

Encouragés par leur triomphe, rappelés par leurs admirateurs parisiens, les ballets russes de M. de Diaghilew revinrent l'année suivante, en 1910. On revit avec joie *Cléopâtre*, *les Sylphides*, *le Festin*, les Danses du *Prince Igor*. La représentation de *Giselle*, ballet d'Adolphe Adam, bien oublié en France, montra le parti qu'un art théâtral inventif pouvait tirer d'ouvrages dédaignés. Enfin, — faites attention à ce premier signe, — la troupe des ballets russes ne se contenta déjà plus de nous soumettre des spectacles consacrés par le succès à Pétersbourg : elle fit à Paris l'honneur ou au moins la politesse et la surprise de lui réserver des « créations », l'éblouissante *Shéhérazade* (qui reste peut-être pour moi la plus belle pierre du joyau), mimée et dansée sur le poème symphonique de Rimsky-Korsakow, qui suppose un tout autre scénario; le *Carnaval*, d'après les fameuses « scènes mignonnes » de Schumann; *les Orientales*, dont l'apparition fut éphémère, et *l'Oiseau de feu*, qui révéla M. Igor Stravinsky. *L'Oiseau de feu*, en effet, ne constituait pas seulement une nouveauté scénique et chorégraphique, c'était une nouveauté musicale. Il ne s'agissait plus ici d'un pot-pourri, d'un arrangement ou d'une adaptation; nous avions affaire, pour la première fois, à une œuvre musicale inédite, composée spécialement en vue d'un spectacle également neuf, et par un musicien de tendances avancées, plein de talent d'ailleurs. J'insiste sur le fait, qui est significatif : le spectacle était fort beau, la musique étincelante; mais, pour l'observateur dont le regard dépasse tant soit peu le moment présent, il était manifeste que les ballets russes, en venant désormais faire chez nous des essais, s'engageaient sur une voie nouvelle, déviée de leur chemin initial et qui risquait de se perdre, tôt ou tard, dans des terrains vagues.

Cette déviation s'accentua au cours de leur troisième saison, que nous amena l'année suivante (1911) (1). On revit des spectacles déjà connus : *Shéhérazade*, *l'Oiseau de feu*; mais les nouveautés se multiplièrent, avec *Sadko*, d'après Rimsky-Korsakow; *Narcisse*, de M. Tcherepnine; *Petrouchka*, de M. Stravinsky; *le Spectre de la Rose*, d'après *l'Invitation à la Valse* de Weber, et *la Péri*. Les ballets russes, à leurs deux premières visites, avaient suscité un vif enthousiasme parmi nos poètes, nos peintres, nos musiciens, qui en furent inspirés. En 1911, M. de Diaghilew fit accueil, pour la première fois, aux prémices de cette inspiration. Le scénario du *Spectre de la Rose* était emprunté à Théophile Gautier par M. Jean-Louis Vaudoyer; la musique de *la Péri* était de M. Paul Dukas, qui n'y abdiquait pas tout souvenir de Rimsky. Un élément étranger s'introduisait ainsi dans les ballets russes : première fissure qui, d'année en année, devait s'élargir. Du moins, le spectacle restait-il encore russe, exclusivement russe : le décor du *Spectre* et celui de *la Péri* étaient de M. Léon Bakst.

La saison de 1912 accentua la tendance de renouvellement et d'internationalisation. *Thamar*, d'après Balakirew, voulait donner un pendant à la vertigineuse *Shéhérazade*, sans en retrouver ni l'éclat, ni le succès. Dans les spectacles inédits offerts cette année-là par les Russes, la pantomime gagnait à vue d'œil sur le ballet proprement dit, avec *le Dieu bleu*, avec *Daphnis et*



Nijinsky dans *l'Après-midi d'un Faune*.

(1) Je l'avais signalée, dès cette époque, dans un article intitulé *la Délimitation de la Musique russe* (*Revue hebdomadaire*, n° 34, 26 août 1911).

Chloé, surtout avec cet *Après-midi d'un Faune* où Nijinsky, sans cesser d'être un danseur incomparable, se montra mime génial. Dans cette scène, réalisée avec une si vive et sensible imagination, Nijinsky s'inspirait d'une œuvre française deux fois célèbre, dans la poésie avec Mallarmé, dans la musique avec Debussy. Mais M. Maurice Ravel écrivait pour *Daphnis et Chloé* une musique nouvelle; de même, *le Dieu bleu* avait pour auteurs le jeune poète Jean Cocteau, le peintre Madrazo et le compositeur Reynaldo Hahn, aucun des trois n'étant russe. Réduction de la chorégraphie en faveur de la pantomime; infiltration étrangère, chaque année grandissante et qui menaçait de devenir envahissante, tel était, à le résumer dans ses lignes essentielles, le bilan de cette quatrième saison russe. Décidément, les « ballets russes » ne venaient plus, comme en 1909, nous soumettre des œuvres autochtones, caractéristiques ou représentatives du goût russe, adoptées déjà par Pétersbourg ou Moscou : ils venaient faire chez nous des expériences de mise en scène et de décoration théâtrale, fort brillantes encore, mais pas très différentes en somme de celles que réalisait en Allemagne M. Max Reinhardt. Leurs spectacles, d'ailleurs, ne s'encadraient-ils pas, en 1912, entre l'*Hélène de Sparte* du belge Verhaeren et la *Salomé* de l'anglais Wilde, habillées à la russe, et jouées par Mlle Ida Rubinstein?

Les « ballets russes », on le voit, avaient désormais cessé d'être, pour ainsi parler, un système clos, de donner des spectacles bien définis et d'un caractère exclusivement slave. Ils débordaient les frontières de leur genre : ils ouvraient celles de leur nationalité. Ils tendaient à devenir une entreprise d'esthétique théâtrale; ils englobaient — je ne puis dire qu'ils les assimilaient toujours du premier coup — des éléments occidentaux de plus en plus importants, mélange où la proportion de substance nationale primitive diminuait de jour en jour. Ils relâchaient peu à peu leurs liens et espaçaient les contacts avec leur pays d'origine; ils risquaient de n'avoir bientôt plus, comme patrie artistique, que les wagons-lits des grands express européens, les paquebots de la Hamburg-Amerika et les Palace-Hôtels de toutes les Cosmopolis des deux mondes. Je garde, pour vous montrer ces signes, la loupe qu'il fallait alors pour les distinguer, bien que leur développement la rende aujourd'hui superflue, tant ils ont pris d'ampleur et d'évidence.

Cette nouvelle esthétique, appliquée à l'art de la scène, commençait d'ailleurs à agir dans les capitales régulièrement visitées par les « ballets russes », et surtout à Paris, toujours si accueillant aux modes étrangères. M. Jacques Rouché l'adaptait au goût français, sur la scène trop petite du Théâtre des Arts, qu'il dirigeait alors. On ne doit pas oublier non plus les essais tentés au Théâtre du Vieux-Colombier. Mais l'action des « ballets russes » dépassait déjà le domaine du théâtre. Elle devenait sensible dans la peinture française, comme en témoignait chaque exposition nouvelle du *Salon d'Automne*, des *Indépendants*, des petits groupes avancés et de maint artiste isolé. Elle gagnait à grands pas l'art décoratif, celui du meuble (pensez aux travaux de Martine), fixant ainsi les recherches de nos décorateurs, après l'inquiète stimulation qu'ils avaient reçue, en 1910, de l'Exposition munichoise. Cette influence se propageait jusqu'à la mode et il me suffira de rappeler ici le nom du couturier Poiret.

En sorte qu'une espèce de halo diffus commençait à s'agréger autour de l'astre, d'abord si net, dont l'éclat, trois ans plus tôt, s'était découpé soudain dans notre ciel artistique, comme à l'emporte-pièce, avec une si rigoureuse décision de contour et une telle franchise de couleur. Il ne tranchait plus maintenant sur l'atmosphère environnante avec la même acuité lumineuse. Au lieu de contraster avec l'ombre avoisinante, il l'éclairait à présent... Mais, par une action réciproque, il en était lui-même nimbé comme d'un voile.

(A suivre.) J. CHANTAVOINE.

LA SEMAINE MUSICALE

Opéra. — Les Ballets Russes : *Carnaval*, musique de SCHUMANN, orchestrée par RIMSKY-KORSAKOW, GLAZOUNOW, LIADOW et TCHEREPNINE. — *Contes russes*, musique de LIADOW. — *Les Femmes de bonne humeur*, musique de DOMENICO SCARLATTI, orchestrée par V. TOMMASINI.

De ces trois ballets, qui composaient le programme du 20 janvier, le deuxième seulement, *Contes russes*, est une nouveauté pour les Parisiens. C'est le seul des trois qui soit entièrement et essentiellement russe, et c'est le seul aussi qui, par son caractère de naïve grandeur et son charme à demi oriental, rappelle les premiers ballets russes, ceux dont tout artiste sincère a gardé un souvenir impérissable. Pouvons-nous espérer un retour à la tradition primitive, l'abandon de formules déplorablement internationales? C'est de tout cœur que nous le souhaiterions.

Les trois *Contes russes* ont été mis à la scène avec infiniment de goût par M. Léonide Massine, et les interprètes en ont été parfaits. Mme Lydia Sokolova fut merveilleusement agitée dans le rôle de l'épileptique Kikimora, et nous avons beaucoup admiré la grâce de Mme Lubov Tchernicheva dans celui de la Princesse Cygne. M. Stanislas Idzikowsky fut un Chat agile, et M. Léonide Massine un valeureux Bova Korolevitch. Tout ce carnaval russe, avec ses antiques légendes si colorées, tourbillonne dans d'amusants décors de M. Larionoff. Et comment ne pas savouver l'aimable hideur des trois diables qui servent la furieuse Baba-Yaga et leur façon ravissante de quitter la place en roulant sur eux-mêmes comme des phoques savants?...

J.-H. MORENO.

Théâtre des Champs-Élysées. — Rentrée de Mme ANNA PAVLOWA.

Après une courte interruption, Mme Pavlowa a repris sa saison de danses, presque au moment où les Ballets Russes allaient faire leur réapparition sur la scène de l'Opéra. Mais, alors que ceux-ci représentent une conception d'ensemble assez homogène, il s'agit surtout, aux « Champs-Élysées », du triomphe personnel d'une prodigieuse virtuose de la chorégraphie et de la mimique.

Dans *Flocons de Neige*, un agréable ballet de Tschaïkowsky, Mme Pavlowa manifesta, comme à l'ordinaire, l'extraordinaire sûreté de ses pointes. Puis, après une ingénieuse affabulation chorégraphique inspirée de *Thaïs*, et adaptée au ballet que Massenet écrivit pour son œuvre illustre, elle se fit longuement acclamer dans *la Mort du Cygne*, qui représente peut-être la plus admirable impression d'art qu'elle ait donnée jusqu'ici. Il est impossible d'imaginer une réalisation plastique