

Le Ménestrel (Paris. 1833). 1920/02/06-1920/02/12.

1/ Les contenus accessibles sur le site Gallica sont pour la plupart des reproductions numériques d'œuvres 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

4371. — 82^e Année — N^o 6.

Vendredi 6 Février 1920.

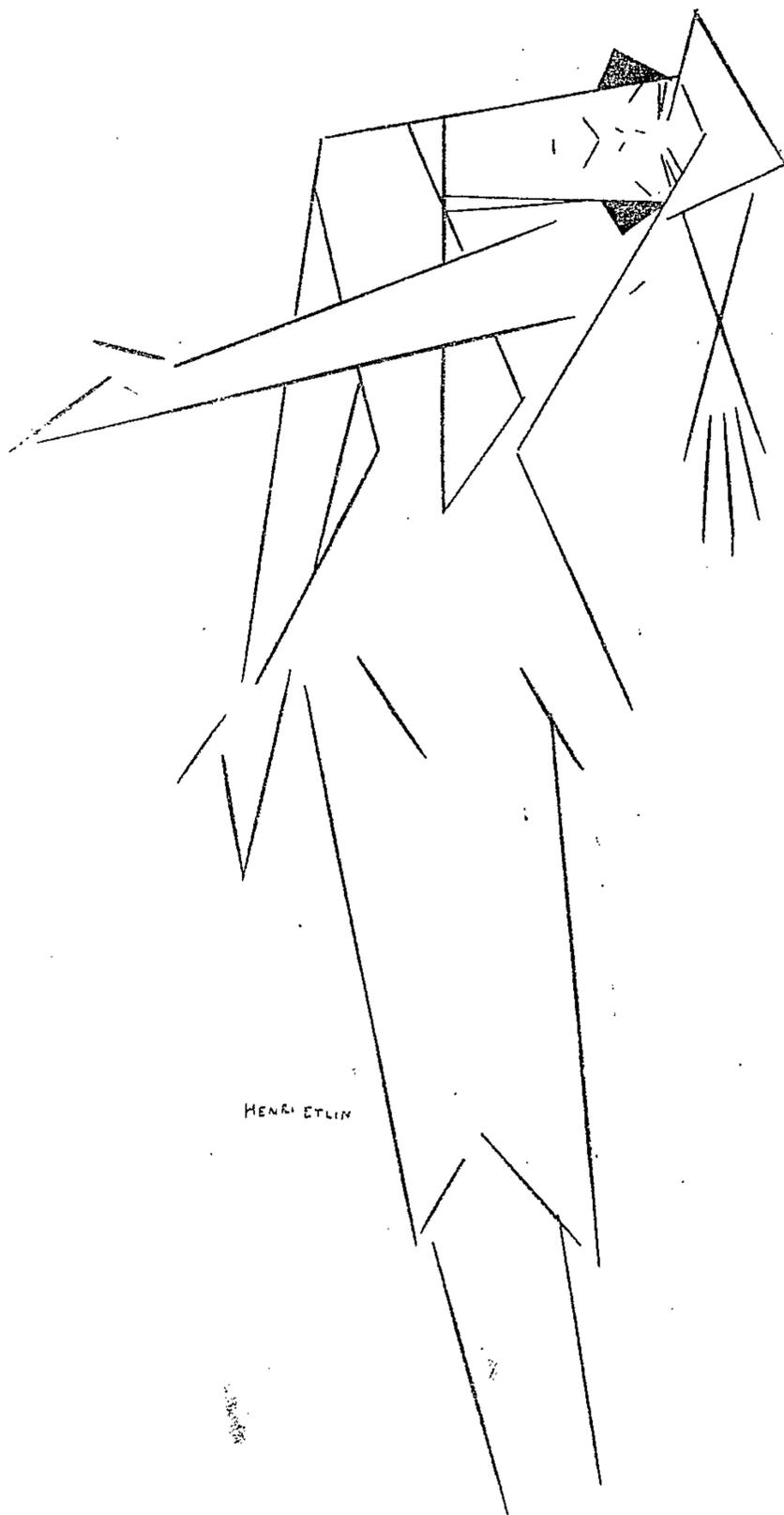
L'Évolution des Ballets Russes ⁽¹⁾

(Fin)

L'ANNÉE 1913 nous ramena derechef les ballets russes, avec les œuvres les plus fêtées de leur répertoire, *Shéhérazade*, les danses du *Prince Igor*, le *Carnaval*, le *Spectre de la Rose*, *Pétrouchka*, *l'Oiseau de feu*. Deux pantomimes nouvelles, *Jeux*, avec une musique inédite de Debussy, *le Sacre du Printemps*, avec une partition nouvelle et très hardie de Stravinsky, ramenaient l'esthétique des ballets russes aux conceptions personnelles de Nijinsky, moins bien inspiré que dans *l'Après-Midi d'un Faune*. Les gesticulations sportives des *Jeux*, la chorée so-disant symbolique du *Sacre du Printemps* trahissaient chez ce danseur divin et ce mime séduisant un engouement hâtif pour certaines modes occidentales (et non pas russes) de l'art plastique, définies par les mots de *futurisme* et de *cubisme*. Quel chemin — et parcouru en quatre ans! — depuis *le Pavillon d'Armide* jusqu'au *Sacre du Printemps*! L'histoire politique et sociale de la Russie avait mis plus d'un siècle à fournir la même étape : *le Pavillon d'Armide*, c'était encore la Russie de Catherine II ou de Paul I^{er}; *le Sacre du Printemps*, c'était déjà celle de Lénine ou de Trotzky. Je me rappelle avoir dit à un ami en sortant de ce *Sacre* (et je vous avoue que je ne croyais pas si bien dire) : « C'est la révolution en Russie avant cinq ans. » En tout cas, cette substitution du type individuel au type collectif, commencée par la prépondérance croissante de la pantomime aux dépens de la chorégraphie, accentuée par l'importance que prenaient les inventions de Nijinsky, interprète passé auteur, altérait le caractère primitif des ballets russes, j'entends le caractère qui nous avait séduits lors de leurs débuts à Paris en 1909 et de leurs premiers retours en 1910 et 1911. On préciserait la nature et la portée de cette altération en disant qu'on voyait peu à peu les ballets russes — et en 1913 plus nettement que les années précédentes — passer de l'art à l'esthétique, et à une esthétique d'un genre quelque peu agressif. Ils y sacrifiaient leur vertu représentative, faite de tradition et de généralité, pour piquer désormais le goût par une sorte de polémique.

La déviation signalée plus haut s'accroissait avec *Jeux* et avec *le Sacre du Printemps*, par un coup de barre un peu brusque. M. de Diaghilew craignait-il de donner sur quelque récif, ou voulut-il mesurer à Nijinsky la place que celui-ci venait de prendre? Toujours est-il qu'en

1914 Nijinsky ne figurait plus dans la troupe des ballets russes (1). Je ne le regrette qu'à demi comme auteur, sauf dans *l'Après-Midi d'un Faune*. Comme danseur et



Nijinsky dans *Pétrouchka*.

comme mime, ce jeune dieu bondissant du rythme et du mouvement est de ceux qu'on ne remplace pas et

(1) Cette troupe avait déjà perdu la ballerine Pavlowa, le danseur Volinine et le metteur en scène Fokine.

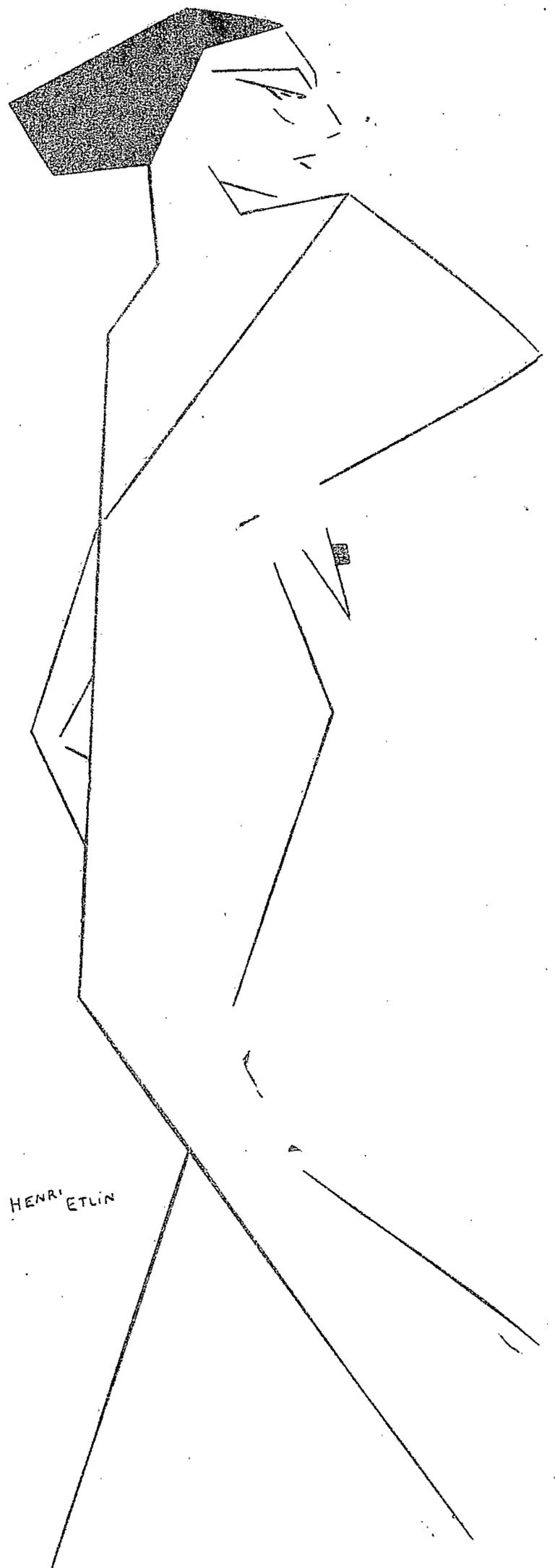
(1) Voir le *Méneestrel* du 30 janvier 1920.

qui laissent après eux un vide irréparable. Que ce soit ou non en raison de son départ, la campagne de 1914 restreignit l'empire de la pantomime, mais le ballet russe n'y gagna ni comme ballet, ni comme russe, car la composition des spectacles accusa, d'une part, une orientation marquée vers l'opéra, avec *le Coq d'Or* de Rimsky-Korsakow et *le Rossignol* de M. Igor Stravinsky; d'autre part, une complaisance de plus en plus hospitalière pour les éléments étrangers, puisque *la Légende de Joseph*, créée à Paris cette année-là, comme *le Rossignol*, avait pour auteurs deux Allemands, le Comte Harry Kessler et M. Richard Strauss, tandis que la décoration émanait d'un peintre espagnol, M. J. Sert, plus ou moins acclimaté à Paris. Avec cette décoration, c'était une nouvelle province, et la plus riche, que les ballets russes abandonnaient ainsi à l'invasion étrangère. *La Légende de Joseph* était sans doute un somptueux spectacle et le jeune Léonide Massine y tenait de son mieux un rôle où Nijinsky eût été sans pareil; mais enfin, ce spectacle n'avait plus guère de russe que le nom, avec la nationalité de quelques interprètes, au service d'une inspiration et d'un goût étrangers. Tels jadis les Suisses finissaient par monter la garde, non pas sur le lac des Quatre-Cantons, mais dans le palais du Roi de France; tels nous les voyons aujourd'hui donner des coups de hallebarde sur les dalles de nos églises. On les appelle encore des « Suisses »; il y a beau jour que ces Suisses n'ont plus d'helvète que le nom. Il n'en ira pas autrement, demain, des Russes, dans la langue chorégraphique, théâtrale et artistique.

Car l'évolution rapide dont je viens de résumer les phases principales n'a fait que se précipiter depuis 1914. On devine la part des événements politiques dans cette accélération. Où est la Cour de Russie? où est l'aristocratie de Petrograd? où est le Théâtre-Marie? où est la tradition nationale et locale qui avait formé et consacré les ballets russes, avant qu'ils vinssent conquérir Paris? Je n'ai pas besoin de le rappeler, et ce sont des faits que je n'ai pas à juger: je me borne à les constater. Qu'est devenu le ballet russe lui-même, déjà gâté avant la guerre par la manie ambulatoire? Une troupe nomade qui promène son exil dans les deux hémisphères et semble à jamais coupée du pays où elle alimentait sa vision et son imagination. Fleur arrachée du sol où elle plongeait ses racines, on pourra la transplanter ailleurs; mise en pot, pour mieux errer, elle s'étiolera; mise en pleine terre, autre que la terre natale, elle s'acclimatera peut-être, mais en perdant le charme spécial qu'elle devait à son origine. Elle était exotique: elle devient internationale. Ce n'est pas du tout la même chose. Ses caractères ne tarderont pas à s'en ressentir et à se neutraliser.

C'est ce que nous pouvons aujourd'hui observer. Après Volinine, la Pavlowa, Nijinsky, Bakst lui-même a disparu. Les plus récentes créations du ballet russe ressemblent à des jeux de grosses marionnettes, à un guignol pour adultes, et elles ont pour décorateurs des peintres français, M. Picasso, dans *le Tricorne*, M. Derain, dans *la Boutique fantasque*. Je ne discute pas plus le talent de M. Picasso ou de M. Derain que je n'ai discuté la révolution russe. Mais, sans critiquer, comme sans louer MM. Picasso et Derain, on peut prendre acte de ce qu'ils ne sont pas russes. Avec eux, l'évolution se poursuit et s'achève: les ballets russes étaient, en 1909, une troupe chorégraphique indigène, apportant un répertoire national, paré d'une décoration

autochtone. Ils sont devenus, en 1919-1920, par un détour dont j'ai retracé la courbe, une entreprise de spectacles, adaptant à l'art de la scène — d'où la choré-



Ida Rubinstein.

graphie est aujourd'hui presque absente — l'esthétique du *Salon d'automne* et des *Indépendants*. Et, de même que je n'ai discuté ni la révolution russe, ni M. Picasso,

LA SEMAINE MUSICALE

Opéra. — Les Ballets Russes : *Pétrouchka*, scènes burlesques d'Igor STRAVINSKY et Alexandre BENOIS, musique d'Igor STRAVINSKY. — *Le Tricorne*, ballet de Martinez SIERRA, d'après un conte d'ALARCON, musique de Manuel de FALLA. — *Les Femmes de bonne humeur*.

Nous espérons trop vite voir reprendre aux Ballets Russes leur caractère exclusivement slave; l'« âme russe » ayant perdu son unité organique, il est devenu évidemment impossible à ses manifestations intellectuelles d'être autre chose que des reflets des pensées étrangères; le squelette est toujours là, mais la chair qui le revêt et l'esprit qui l'anime changent après chaque entr'acte.

Le 27 janvier, après l'adorable *Pétrouchka*, ce fut l'Espagne qui s'empara de la machine, — une Espagne bien peu homogène elle-même, formée d'éléments plus ou moins contradictoires, depuis le classique Alarcon jusqu'au futuriste Pablo Picasso. Le décor de ce dernier reproduit assez fidèlement l'impression visuelle que l'on doit éprouver au moment d'être frappé d'une insolation qui sera mortelle. Tous les objets se trouvent tragiquement déformés; quant aux personnages, ils trépigent, ils tournoient, ils tourbillonnent, effrénés, saccadés, illogiques. Rien de dangereux comme le grand soleil d'Espagne. A tout cela, et si remarquables que s'y soient montrés MM. Massine et Woizikowsky et la toujours légère et charmante Thamar Karsavina, nous avons préféré la musique de M. Manuel de Falla, chaude, abondante en rythmes nombreux, d'une orchestration claire et riche à la fois.

Les Femmes de bonne humeur, d'après la pièce de Carlo Goldoni, musique de Domenico Scarlatti, complétaient la soirée, faisant succéder l'Italie à l'Espagne. L'entreprise russe pourrait prendre le nom de « Société artistique des Nations ».

J.-H. MORENO.

2 février. — Entre la pittoresque adaptation chorégraphique de *Thamar*, de Balakireff, et les *Contes russes*, de Liadoff, ce fut le *Chant du Rossignol*, de M. Stravinsky. On connaît le sujet de cet ouvrage, déjà ancien, tiré d'un conte d'Andersen. C'est l'histoire d'un empereur de Chine guéri par le chant du rossignol. La réalisation scénique est assurément curieuse, à la fois ingénue et outrancière. Un décor d'Henri Matisse, se ramenant à une symphonie en bleu cru, quelque peu soutenue de blanc et de noir, en forme le fond. Les évolutions des personnages se rapprochent de l'exhibition plus que de la danse. Elles sont soulignées par M. Stravinsky avec cette originalité étrange qui a fait son succès, et qui, ici, se manifeste en une extraordinaire profusion de grincements, de grognements, de sifflements et de pétarades, du plus amusant effet. M^{mes} Thamar Karsavina et Lydia Sokolova ont fait applaudir leur talent chorégraphique éprouvé, et M. Idzikowski a été la joie de la soirée par ses bonds hilarants, dans le personnage du rossignol mécanique.

Notre Supplément musical

(pour les seuls abonnés à la musique)

Gracieux et léger, le *Capricietto* s'envole sous les doigts; mais ne vous fiez pas à son allure facile, il faut beaucoup de souplesse et de fantaisie pour en faire valoir l'ironique gaieté.

M. Derain, je n'incrimine en aucune façon cette esthétique: mais vous conviendrez qu'elle est plus proche de la Seine que de la Néva ou de la Volga... Donc, tandis que la part de la chorégraphie se restreint de plus en plus, l'élément russe, dans ces ballets russes, subit une diminution parallèle. Il n'y avait peut-être jamais régné sans partage: au moins était-il d'abord le principe absorbant et assimilateur (rappelez-vous comme il pliait à son goût le xviii^e siècle français dans *le Pavillon d'Armide*, ou le *Biedermeierstil* allemand dans *le Carnaval!*). C'est à son tour aujourd'hui d'être presque entièrement absorbé et assimilé. Les danseurs et mimes russes sont aujourd'hui les interprètes et les serviteurs d'un art qui leur devient petit à petit étranger. Ils sont — en donnant à ce terme le sens objectif de l'histoire militaire, sans l'ombre d'une intention désobligeante — ils sont une phalange de mercenaires.

L'absorption sera demain un fait accompli: quant à l'assimilation, nous en voyons chaque jour se multiplier les effets. J'évoquais tout à l'heure le Théâtre des Arts et celui du Vieux-Colombier. D'autres scènes se sont ouvertes à l'esthétique des ballets russes, et surtout aux formules de leur seconde manière. C'est *le Pavillon d'Armide* dont l'exemple inspire la décoration de *Castor et Pollux* à l'Opéra. C'est un « ballet russe » que *les Goyescas* et c'est en pensant, d'une façon peut-être inconsciente, aux ballets russes, que M. Marcel Samuel-Rousseau a dû écrire telle ou telle page de son *Tarass Boulba*. Cette assimilation s'est d'ailleurs étendue aux autres arts, en sorte que le terme de « ballet russe » arrive presque à signifier toute tentative d'art simpliste et — en apparence du moins — hardie, si bien qu'on peut très bien faire aujourd'hui du ballet russe sans ballet et sans russes.....



On voit selon quel rythme s'est accomplie en dix ans l'évolution parisienne des ballets russes et que le terme d'évolution n'était pas trop vaste pour un mouvement si rapide. Un philosophe distingué, M. Lalande, s'est demandé si, au fond, le processus de l'évolution ne consistait pas dans une dissolution... L'histoire des ballets russes le confirmerait, je pense, dans cette vue.

Est-ce à dire que les ballets russes, ayant révolu le cycle dont je viens de retracer la courbe, ont fini leur carrière, épuisé leur destinée et, comme dit le peuple, fait leur temps? Non pas, grâce à une autre évolution ou révolution qui s'est produite dans le public. On a pu observer récemment et, en particulier, à l'Opéra, le soir du Réveillon, que la guerre avait renouvelé de fond en comble ce public dont les nouveaux riches, pour les appeler par leur nom, forment aujourd'hui la majorité. Le prix élevé des places suffirait à leur contentement, si l'épithète de « russe » appliquée encore à un spectacle dont Rossini et M. Derain ou M. Picasso et M. de Falla font les frais, ne leur donnait, par-dessus le marché, une illusion d'exotisme, que ne laisse pas à d'autres le souvenir de *Shéhérazade*... Ces conjonctures sociales nouvelles, qui en ont accompagné l'évolution, permet aux ballets russes de se survivre; mais on peut appréhender que cette survie ne soit aussi précaire qu'elle se montre, dès maintenant, artificielle.

Jean CHANTAVOINE.