

Le Ménestrel (Paris. 1833). 1931/01/23-1931/01/29.

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

4943 — 93^e Année — N^o 4.

Vendredi 23 Janvier 1931.

De "Petrouchka" en "Gisèle"

La reprise de *Petrouchka* à l'Opéra russe du Théâtre des Champs-Élysées, en décembre 1930, a provoqué des polémiques qui, sous une apparence d'actualité, posent la question autrement générale du maintien de la tradition chorégraphique chez les Russes.

Dans cette querelle, la musique d'Igor Stravinsky n'est pas en cause. Je l'avais entendue avant la guerre, lors de la « première ». Je l'ai récemment entendue au Théâtre des Champs-Élysées. Epreuve plus sévère encore : je l'ai réentendue, cette fois, sans l'accompagnement de danses, à l'Orchestre Symphonique de Paris. Comme on dit, elle *tient le coup*. C'est aussi le cas du *Boléro* de Ravel, qu'on peut écouter au concert, voire au phonographe. Ce n'est pas celui d'autres ballets, dont l'insuffisance musicale est révélée par l'absence des danseuses.

Des décors de Benois, il n'y a pas grand chose à dire, sinon que leur auteur les a repris, rafraîchis, mais peu changés; au fond, suivant le mot d'un Russe, « c'est plus vieux que le vieux ». Ni le rideau qui imite un damier vert, ton sur ton, ni la toile peinte ornée de l'affiche de la vache qui rit, ne me feront croire à je ne sais quel « modernisme » au rabais.

Fokine avait établi la chorégraphie originale. Aussi bon maître de ballet qu'admirable danseur; et même, assure-t-on, le meilleur chorégraphe qui existe actuellement pour le ballet classique. Personne n'a oublié de quelle manière il a réglé *le Prince Igor*, *le Pavillon d'Armide*, *Sylphide*, *Petrouchka*. Regrettons qu'il habite en Amérique, et que la France, celle de l'Opéra, ne soit pas assez riche pour lui faire traverser la petite mare. Sa présence, comme celle de Staats, nous éviterait beaucoup de faux pas, voire de faux Petipa. La chorégraphie de *Petrouchka*, reprise par M^{me} Nijinska, la sœur du fameux Nijinski, trop tôt disparu de la scène, ne manque pas d'intérêt. Tout ce que fait cette danseuse, naguère à l'Opéra, plus récemment encore à l'Opéra de Vienne, est marqué au coin d'une fantaisie pleine d'humour et de verve. Ce n'est pas une nature « poétique », mais primesautière. Il n'y a qu'à la voir au travail, la cigarette au coin de la lèvre, l'œil plissé par la malice ou par la fumée, pour saisir son sens du comique. *A priori* donc, elle semblait être désignée pour reprendre en main la tradition de *Petrouchka*, fixée par Fokine. Elle y paraît elle-même, dans le rôle de la ballerine, et donne à la moindre de ses apparitions un caractère spirituel, d'une espèce assez rare.

Mais enfin ! tout le débat est là ; sa chorégraphie diffère de celle de Fokine, et les puristes se demandent avec une anxiété vraie ou feinte si la chorégraphie d'un

ballet n'est pas la création d'un artiste, comme la musique et le poème, et si, à ce titre, elle ne doit pas être respectée. Touche-t-on à la musique ? aux décors ? au livret ? Non. Alors, pourquoi toucher à la chorégraphie ? A quoi M^{me} Nijinska pourrait répondre, si elle consentait à désavouer ses collaborateurs, que ses deux partenaires actuels, pour danser honorablement, n'atteignent pas au brio de Nijinski et de Fokine, qui créèrent respectivement les rôles de *Petrouchka* et du soldat. Elle serait aussi en droit de répliquer qu'elle cherche à « moderniser » les aspects « petite Russie » de *Petrouchka*. A ce compte elle devrait remplacer le cocher au grand fouet par un chauffeur de taxi.

Attachée, maintenant, aux destinées de l'Opéra russe, elle a été conduite à remanier, pour des raisons particulières et sans doute étrangères à ses prédilections, le ballet du *Prince Igor*. On s'en souvient peut-être. Je m'en souviens à coup sûr. Primitivement la danse des archers, réglée par Fokine, évoluait dans un décor de nuit à peine éclairé par le feu d'un bivouac, et tout le rythme en prenait un accent de sauvagerie mystérieuse. Aujourd'hui, le puissant et sauvage nocturne s'est mué en une fade imagerie de boîte à bonbons, aux couleurs fades et la danse en devient mièvre...

A l'actif de M^{me} Nijinska, mettons que la scène des Champs-Élysées, pour être assez profonde, manque de largeur. Il a bien fallu adapter la chorégraphie à ce dispositif tout en profondeur, et dont la largeur était encore rétrécie par la nécessité, pour les chœurs masqués côté cour et côté jardin, d'apercevoir la baguette du chef d'orchestre. C'est d'ailleurs la prise en considération de ces dimensions qui restreint le nombre des théâtres où l'on pourrait vraiment danser, Opéra, Châtelet, Sarah-Bernhardt, peut-être encore Opéra de Versailles, et désigne aux ballets russes des scènes inattendues par le public.

Pour résister à une déviation si facile (et toujours basée sur de bonnes raisons) de la chorégraphie traditionnelle, Nicolas Serguéeff, actuellement sans emploi à Paris, a cherché un système de notation écrite des pas, des gestes et des attitudes de la danse et pour ce, imaginé des signes qui ressemblent assez aux notes de la musique sur des portées. M^{lle} Spessivtzeva appelle cela, en riant, des chinoïseries; mais elle n'en respecte pas moins l'intention qui a dicté à son maître N. Serguéeff des signes d'aspect cabalistique. N'a-t-il pas pu, de la sorte, fixer quelque vingt-deux ballets, dans le temps qu'il dirigeait la chorégraphie au Théâtre Marie, à Saint-Petersbourg ? Il y était en 1908 et conduisait la première manifestation de ce qu'on a appelé depuis lors les Ballets russes, sans doute parce qu'on a coutume de donner un nom national à tous les articles d'exportation. Car il est probable qu'en Russie, ces ballets soi-disant russes pouvaient paraître plus russes que nature.

L'inspireur plastique et pittoresque des Bakst,

Benois et autres décorateurs de cette Compagnie qui s'illustra dans la suite sous l'étendard de Serge Diaghilew, critique d'art et « ensemblier », fut en effet un Polonais, Noakowski, professeur à Saint-Petersbourg au temps où la Pologne était russe, puis à Varsovie, quand la Pologne s'appartint enfin à elle-même. Nous avons vu à Paris les lavis de Noakowski : on dirait des rêves d'architecture. Sous son pinceau, le style rocaille d'un salon ancien n'était pas une description du rocaille, mais l'idée qu'un poète peut s'en faire. Voyages et portraits imaginaires, n'est-ce pas la définition du décor de théâtre ? On ironiserait moins volontiers sur la passion de Serguéeff pour la Tradition, si on savait qu'il fut lui-même l'élève de Petipa, qu'il a parlé à ce Petipa qui créa le rôle d'Albert, dans *Gisèle*, en 1841, et dont Théophile Gautier, rendant compte de la représentation, écrivait : « Petipa a été gracieux, passionné et touchant. Il y a longtemps qu'un danseur n'a fait autant de plaisir et n'a été si bien accueilli ». C'est grâce à N. Serguéeff que l'Opéra de Paris a pu reprendre *Gisèle* et le reprendra encore, incessamment. Pavlova, Nijinski, Karsavina, dont les *Annales* et la *Revue hebdomadaire* se disputent l'honneur, actuellement, de publier les mémoires, sortirent de sa « régie ». Qu'une de ses élèves dansât mal, il ne manquait pas de répéter : « Si Petipa vivait, il dirait : « Pas grâce, pas élévase ». Pas de grâce, pas d'élévation. Ce qui était la citation du charabia franco-russe de Petipa qui, pendant son long séjour en Russie, ne put ou ne voulut jamais parler russe. Durant plus de trente ans, dix ans d'école, vingt ans de compagnonnage, il travailla au Théâtre Impérial ; la Révolution l'a privé d'une pension que celui-ci réservait à tous ses « pensionnaires » ; fuyant la Russie, il a réussi à emporter ses livres, ses partitions. Il existe des critiques, dont la prétention grotesque égale à peine le manque de tact, pour appeler cela un vol. Disons simplement, un sauvetage, et regrettons que Paris n'utilise pas mieux cette valeur, à une époque où les valeurs deviennent rares.

En cherchant bien dans Paris, parmi les réfugiés russes, on trouverait sans doute beaucoup de gens que la Révolution a contraints à danser pour vivre, sans avoir passé par les écoles. On rencontrerait aussi des danseurs comme Balanchine qui régla certaines parties de *Prométhée*, comme Ivan Clustine, qui monta *Suite de danses* à l'Opéra, comme Romanof (un petit élève de Fokine). Ils se disent « modernes » ; on les croit en effet modernes ; mais pour avoir passé par les écoles, ils n'y sont pas restés assez longtemps pour avoir l'autorité et le prestige nécessaire à un chef de chorégraphie. La Révolution, en cela comme en beaucoup d'autres choses, a faussé les valeurs. Celle de M^{me} Kchessinska, qui en est maintenant réduite à donner des leçons de danse à Paris, n'est pas contestable. Cette danseuse, à laquelle l'Empereur Nicolas II portait beaucoup d'intérêt, fut en effet l'étoile du ballet classique à Marinski. Petite, mignarde, les yeux brillants, elle dansait avec cette sorte de brio qui fait dire d'une artiste qu'elle sait « vendre son numéro ». S'il fallait à toute force indiquer la nuance de son talent, on pourrait en indiquer sans insistance le genre « polonais ». Cette étiquette nationale peut faire sourire ceux qui ne sont pas initiés à la danse. Elle ne laissera pas indifférents les familiers de cet art. Ils savent que Dauberval, le danseur français du XVIII^e siècle, fonda l'école de Copenhague et avec quel orgueil comique une danseuse de la capitale danoise vous répond encore aujourd'hui, plus d'un siècle après : « Je suis de

l'école de Dauberval ! » Dauberval, le contemporain de Vestris, fut le maître de Joganson, ce partenaire de la Taglioni, de Carlotta Grisi, de Fanny Elssler, dont les élèves disaient en manière de plaisanterie qu'il était mort en cinquième position, la cinquième étant, comme personne n'est censé l'ignorer, celle des deux pieds complètement ouverts, à l'encontre des morts dont les pieds ont tendance à se fermer.

M^{me} Kchessinska devint par la suite une authentique princesse, alliée à la famille impériale, ce qui indique en quelle estime légitime on tenait, en Russie, les danseuses, et que le temps était passé où, par exemple, comme sous le règne de Nicolas I^{er}, on enterrait les artistes contre le mur du cimetière, non pas en dedans, mais en dehors. En dépit de la crânerie avec laquelle la princesse Kchessinska sait rester brillante, malgré ses... soixante-deux ans poudrés et roses, on imagine aisément, sans fausse littérature, quelle doit être sa mélancolie quand elle songe à l'époque, pas si lointaine, où elle dansait à Marinski, et aussi, pendant l'été, au charmant petit théâtre qui était le plus bel ornement du champ de manœuvres de Tsarkoé-Sélo. Sa loge était toujours pleine de grands-ducs. Et le soir on voyait au premier rang de cette salle toute chamarrée d'uniformes et de brillantes parures féminines, l'Empereur Nicolas II, le grand-duc Nicolas Nicolaïewitch, oncle de l'Empereur. Les officiers savaient par cœur tous les pas des ballets. Chaque soir, le train impérial allait chercher les danseuses à la gare de Pétersbourg. Elles débarquaient à Tsarkoé-Sélo, où les valets de pied de l'empereur, à livrée rouge, les attendaient, elles et leur petit sac de voyage, pour les conduire à la troïka attelée de trois chevaux, qui les emmenait au théâtre. Un soir elles dansèrent devant M. Poincaré, qui fit remettre à l'une d'elles une broche en brillants, un spectacle composé de divertissements chorégraphiques, non de ballets. C'était le bon temps. Parfois on déjeunait sur l'herbe ; dans le jardin de la maison de campagne de Kchessinska, chaque fois qu'un nouveau convive arrivait, la musique militaire poussait un petit refrain qu'on avait coutume d'entonner, en Russie, après les toasts. Et puis, un soir de juillet 1914, les danseuses virent des bagages d'officiers, que l'on emportait à la gare : « Qu'y a-t-il ? Les manœuvres sont-elles déjà finies ? — Nous avons la guerre. » On téléphona au palais de Pétersbourg : « Faut-il jouer ce soir ? — Oui, mais le tsar tient conseil. Le spectacle ne commencera qu'à 10 heures. »

A 10 heures donc, au lieu de 8 heures, comme à l'habitude, le tsar fit son entrée dans le petit théâtre de Tsarkoé-Sélo. La musique joua l'hymne russe. Le tsar se retourna vers les spectateurs. Il pleurait ! Le grand-duc Nicolas Nicolaïewitch, une force de la nature, souriait, lui. Dans la suite, pendant la guerre, quand il pouvait s'échapper du front, vite il allait au théâtre Marie, et là, caché derrière un rideau, il souriait à une petite danseuse. N'était-ce pas, en effet, sourire à la tradition que représentait à ses yeux l'école de danse impériale de Marinski, la seule qui existât alors en Russie, avec celle du Grand Théâtre de Moscou ? Avec quelle minutie on y veillait au maintien de la tradition chorégraphique ! Cela apparaît un peu, pas suffisamment à mon gré, dans les mémoires de M^{me} Karsavine, plus femme, à la vérité, que danseuse... L'enfant qui manifestait quelque disposition pour la danse entraînait, à l'âge de sept ans, dans une sorte de couvent, dirigé par une sévère dame de la Cour. Elle y restait jusqu'à

l'âge de dix-huit ans ou, plus exactement, dix-sept ans et six mois. Contrairement à ce qui se passe à l'Opéra de Paris, où l'enseignement est strictement chorégraphique, elle recevait une éducation complète : des études analogues à celles du lycée ; français, histoire, géographie, littérature russe, géométrie, algèbre, science, musique, théorie musicale et piano, mimique, leçon de danse avec partenaire, bal avec vieilles danses, comme le quadrille des lanciers, le menuet, la valse, la mazurka, la polka ; escrime, mais pas de gymnastique ; lecture dramatique ; sans oublier, une fois par semaine, la leçon de maquillage théâtral, qui serait si utile à beaucoup de nos artistes. Mais l'usage de la poudre de riz leur était interdit, et tel professeur de français, à qui ces demoiselles cherchaient à plaire en se poudrant avec excès, se vit remercier. Les élèves de ce Conservatoire, aux allures de couvent, portaient uniformément une robe bleue qui les avait fait surnommer dans Pétersbourg « les roses bleues ».

Les roses bleues, une fois émancipées, devenaient les roses blanches du tutu. Là encore il fallait suivre avec patience une filière compliquée et difficile. On était successivement du corps de ballet, puis coryphée, troisième, deuxième et première danseuse, enfin ballerine, ce qui correspondait là-bas à notre titre d'étoile. Que d'étoiles brillent au firmament de Paris, et qui ne furent que danseuses au ciel de Saint-Pétersbourg ! Il y en a au moins une qui brille d'un pur éclat, à l'un comme à l'autre : M^{lle} Olga Spessivtzeva, en qui Gisèle, la pure Willi, va bientôt se réincarner.

Léandre VAILLAT.

LA SEMAINE MUSICALE

Folies-Wagram. — *Brummel*, opérette en trois actes et cinq tableaux de MM. Rip et Robert DIEUDONNÉ ; musique de M. Reynaldo HAHN.

George Brummel, chef du dandysme qui fleurit pendant le premier tiers du XIX^e siècle dans la haute société anglaise, ne semblait guère destiné à devenir un personnage de théâtre. Représentant d'une sorte d'association tacite qui s'arrogeait le droit exclusif de donner le ton et de régler la mode dans le langage, les manières et le costume, ce favori du prince de Galles qui devait être ensuite Georges IV jouit d'un étonnant prestige par sa science vaine, et son impertinence polie. Mais son existence, toute extérieure et guindée, ne comporta que quelques aventures futiles. Seule la fin de ce roi des dandys, sombrant dans la démence, pouvait comporter un élément dramatique en dégageant le terrible châtiement de celui qui avait si longtemps bafoué la vérité de la vie. Mais ceci est une autre histoire et sort du domaine de l'opérette. La personnalité même de Brummel exclut à la fois le comique et l'émotion.

Il n'est donc pas surprenant que les librettistes de l'œuvre qui vient de triompher aux Folies-Wagram n'aient pu concevoir qu'une pièce un peu grise, agrémentée de petites intrigues amoureuses d'un intérêt médiocre et qui s'entremêlent assez arbitrairement. D'autre part le dandysme est, comme l'humour, exclusivement anglais et son véritable caractère nous échappe un peu. Mais le dialogue se rehausse de couplets parlés et chantés où se révèlent l'esprit incisif et l'ironie cinglante, un peu amère et toujours vraiment française,

qui caractérisent M. Rip, ce qui rétablit l'équilibre et empêche toute impression de flottement et de monotonie. L'atmosphère et le caractère du personnage principal fournirent en même temps au musicien l'occasion d'écrire une partition qui marque une réussite complète. Enfin l'évocation de l'époque favorisa une conception d'ensemble de lignes et de couleurs qui représente peut-être une des harmonies les plus parfaites que l'on ait jamais réalisées au théâtre. Et le spectacle, qui oscille entre l'opérette et la revue, devient dès lors un pur enchantement.

Un peu honteux de ses modestes origines, Brummel, qui vient d'instaurer à Londres les combats de boxe, cède au chantage d'un cocher vainqueur d'un tournoi, Jim, qui n'ignore rien de son enfance et dont il fait son serviteur. Jim favorise le penchant que manifeste pour le roi des dandys la propre maîtresse du Prince de Galles, dame un peu mûre dont les chances seraient faibles si Brummel n'était amené à parier avec le Prince qu'il deviendrait l'amant de sa maîtresse avant un mois. Mais Brummel aime en secret une amie d'enfance, Peggy, qui rêve de l'arracher à son snobisme. Ruiné par le sport hippique, il se réfugie dans le Surrey pour l'attendrir ; mais un rival plus décidé, Dick Fryatt, qui, lui, a su se libérer rapidement d'une crise de dandysme, aime Peggy et veut l'épouser. Brummel, remis en présence de ses anciens amis par le hasard d'une chasse à courre, se trouve repris par sa vanité ancienne et fait un second pari : celui de séduire Peggy en moins de trois quarts d'heure. Il perd ses deux paris, car il ne réussit qu'à jeter par surprise la maîtresse du Prince de Galles dans les bras de l'Idiot du village et à décider Peggy à épouser Dick. Mais la maîtresse de Brummel, la belle Laura, ayant parié de son côté que Brummel perdrait doublement (ce qui arrive), est à même de le dédommager, et le « beau des beaux » continuera à régner comme le souverain du bon ton.

On pressent que ce n'est pas l'intrigue qui peut, ici, justifier le succès. Mais que dire de la musique de M. Reynaldo Hahn, sinon qu'elle représente un chef-d'œuvre d'élégance, de tact et de grâce, où fourmillent des trouvailles rythmiques, mélodiques, harmoniques, qu'enveloppe, avec une délicatesse souveraine, le plus éblouissant vêtement orchestral. A chaque page, un piquant détail d'écriture, une intention, un accent, à la fois mordant et discret, une suggestion et une évocation opportunes créent l'atmosphère avec cette aisance et cette discrète sûreté de touche qui nous a déjà émerveillé en maintes circonstances, notamment dans *Mozart*.

Cette musique adorable se fond dans une présentation scénique à peu près sans exemple. M. Fernand Ochsé a conçu en très grand artiste un ensemble éblouissant de décors et de costumes, témoignant d'un goût cultivé et fin en complète harmonie avec la musique de son éminent ami ; décors dont les lignes et les tons sont un ravissement sans pareil, costumes d'une prodigalité, d'une unité et en même temps d'une variété inouïes, groupés avec un art incomparable et se détachant savamment sur le décor. Le tout affecte un caractère d'art supérieur même aux plus somptueuses réalisations du music-hall, et l'exécution de l'ensemble fait le plus grand honneur à M. Deshayes pour les décors et à M^{lle} Jenny Carré pour les costumes.

L'interprétation, par contre, ne peut manquer de susciter quelques réserves. Les auteurs de *Brummel* ont