



À la veille de la Première Guerre mondiale, une explosion de rythmes et de couleurs secoue un ballet devenu gris à force de routine. Réunie autour de Diaghilev, la garde montante des danseurs, chorégraphes, peintres et musiciens russes apporte l'éblouissante démonstration que la danse peut être autre chose qu'un aimable divertissement. De Paris à Berlin, les spectateurs ouvrent des yeux émerveillés sur une révolution artistique qui marquera tout le siècle.

CHAPITRE 1

L'ENCHANTEMENT DES BALLETS RUSSES

Qu'il s'agisse de Schéhérazade (à gauche, Fokine et Fokina peints par Valentine Gross) ou des Orientales (ci-contre, Nijinski par Georges Lepape), les Ballets russes première manière dégagent des fragrances orientales.



1909 : les Ballets russes séduisent Paris

« Qu'en pensez-vous? » s'enquière, l'entracte venu, les incécis, qui « n'aiment ni n'osent se tromper » (Jean-Louis Vaudoyer). Le choc est rude, il est vrai. En ce 18 mai 1909, le Tout-Paris que Serge Diaghilev et Gabriel Astruc ont convié à la générale des Ballets russes en prend « plein la figure ». Un déchaînement de rythmes sauvages, une orgie de couleurs... Les *Danses poloviennes* plaquent plus d'un spectateur dans son fauteuil. Czardas, hopak, mazurka, lezginka... la suite de danses de caractère réunies sous le titre *Le Festin* a aussi de quoi donner des



fourmis dans les jambes. Il n'est pas jusqu'aux abonnés de l'Opéra qui ne soient épatés, eux qu'une inclination naturelle porte davantage vers les divertissements où tournoient leurs protégées.

L'éclat des artistes n'est évidemment pas pour rien dans le ravissement des spectateurs d'un Théâtre du Châtelet entièrement rénové. Il y a Karsavina, Pavlova, Rubinstein, mais aussi Bolm et Nijinski! Les Parisiens avaient oublié que la danse est aussi un art viril; une révélation que confirmeront les autres programmes mis à l'affiche : *Cléopâtre*, où Nijinski est un esclave, *Les Sylphides*, où il est le Poète... Le succès artistique et mondain de cette saison de ballet russe n'est pourtant pas le premier dont Diaghilev puisse s'enorgueillir.

Avant de se consacrer au ballet, Serge Diaghilev (1872-1929) s'est passionné pour la peinture, la musique et l'opéra (à gauche, avec Fedor Chaliapine). D'ailleurs, sa voix de baryton fait encore les délices du cercle de ses intimes.

C'est fort de ces compétences qu'il peut parler d'égal à égal aux peintres et aux compositeurs les plus en vue, de Bakst à Stravinski. Son intuition l'amène à découvrir une multitude de talents, à commencer par Vaslav Nijinski (ci-dessous).



Diaghilev, l'homme-orchestre

Ni danseur ni musicien professionnel, mais imprésario et organisateur hors pair, Serge Diaghilev a entrepris, en 1907 déjà, de conquérir le public parisien, en présentant cinq concerts de musique russe. Enhardi par un excellent accueil, il a amené, l'année suivante, une superbe production de *Boris Godunov* avec Fedor Chaliapine dans le rôle-titre. Avant même d'avoir terminé ses études de droit, Diaghilev avait compris que son destin était lié aux arts. Pianiste doué, il s'est essayé à la composition. Très sensible également à la peinture, il a mis sur pied diverses expositions, dont une consacrée aux portraits historiques présentée à Saint-Pétersbourg, en 1905. Car s'il fait désormais rayonner l'art russe à l'étranger, c'est après l'avoir servi dans son propre pays.

Révérie romantique, *Les Sylphides* (ci-dessus) montre en quoi Michel Fokine s'ancra dans la tradition et en quoi il s'en détacha. Si le décor de Benois suggère une forêt au clair de lune, les prélude, nocturne, mazurkas et autres valse de Chopin - d'où le titre de *Chopiniana* d'abord retenu - sur lesquels s'articule la chorégraphie n'offrent aucune prise à la narration. Tout au plus voit-on un Poète (Nijinski) s'étourdir à la vue des Sylphides, ces représentations de l'éternel féminin.

Diaghilev entend que les innovations apportées par les artistes de son entourage revitalisent les arts de la scène.

Il s'est assigné pour objectif de « créer un certain nombre de ballets nouveaux qui, tout en étant pourvus de valeur artistique, établiraient un lien plus étroit que jusqu'alors entre les trois facteurs principaux qui devaient les composer : la musique, le dessin décoratif et la chorégraphie ».

Michel Fokine ou le mouvement expressif

C'est en faisant fusionner ces éléments constitutifs du ballet que Diaghilev fait œuvre novatrice. Musique et peinture portent les griffes les plus sûres : qu'il s'agisse de Chopin ou de Borodine, de Bakst ou de Benois. Quant à la danse...

Que la quasi-totalité des chorégraphies présentées à Paris, en 1909, aient été réglées par Fokine confirme cette volonté de renouveau.

En réaction contre la tradition représentée par les ballets d'un Petipa octogénaire, Michel Fokine ne craint pas d'écrire : « Il suffit d'avoir douté une seule fois pour perdre la foi fétichiste en la valeur absolue des "cinq positions", pour comprendre qu'elles n'épuisent point toute la gamme, toute la beauté des mouvements du corps humain, que la règle fameuse des "reins cambrés", des "bras en couronne" et du "face au spectateur" est singulièrement étriquée. » Et de prôner le développement d'un « art plastique » mieux à même que le vocabulaire académique de traduire les sentiments à exprimer. Pour *Acis et Galatée* (1905), Fokine s'inspire de la statuaire antique. Une référence

Michel Fokine, le chorégraphe des *Sylphides* et de *La Mort du cygne*, ne saurait se restreindre à ces formes d'hommage au ballet romantique. La liberté de

mouvement d'une Isadora Duncan comme la fluidité gestuelle des Ballets



cambodgiens ont laissé sur lui leur empreinte. Rompant avec les

canons de la danse d'école, il conteste le principe de l'« en-dehors » et sollicite le corps tout entier, qui doit être « expressif jusqu'au plus petit muscle ». Excellent danseur lui-même, Fokine sera toutefois éclipsé par Nijinski avec qui il partagera des rôles « historiques » dans *Schéhérazade* (ci-dessus), *L'Esclave d'or*, *Carnaval* ou *Daphnis et Chloé*.

qui se manifestera plus tard dans *Eumée*, ballet exécuté en tuniques grecques et créé sous l'influence d'Isadora Duncan, la danseuse « aux pieds nus ». En 1905 encore, il matérialise dans *La Mort du cygne* sa conception d'un mouvement essentiellement expressif. Il ne s'agit pas d'aligner entrechats et arabesques, mais bien de suggérer poétiquement par un travail du corps tout entier cette tension d'un être pris entre la vie et la mort.

Le désir de Serge Diaghilev de présenter à Paris ce que la Russie produit de plus original passe donc par les ballets de Fokine. Et c'est à ce dernier encore que « Serioja » fait appel en 1910 lorsqu'il renouvelle son aventure parisienne. Au programme, cette fois, les mariages de *Carnaval* et les séductions orientalisantes de *Schéhérazade*, deux ballets estampillés Bakst; un *Oiseau de feu* ravageur décoré par Golovine, mais dont le public retient surtout la musique décapante d'Igor Stravinski. Plusieurs chorégraphes interviennent, en revanche, dans la suite de danses *Les Orientales*. « Je n'ai jamais rien vu d'aussi beau », s'exclame Marcel Proust.

En Anna Pavlova (ci-dessous dans *Cléopâtre*, 1909), Fokine trouve une interprète – et, à l'occasion, une partenaire – elle qu'il régle *La Mort du cygne*, *Le Pavillon d'Armide*, *Une nuit d'Égypte* et la seconde version de *Chopiniana*. Mais les innombrables tournées que la ballerine mène à travers le monde, à la tête de sa propre compagnie, entravent cette collaboration. Tamara Karsavina prend le relais et crée notamment les premiers rôles féminins des *Sylphides*, de *L'Oiseau de feu*, du *Spectre de la rose* et de *Pétrouchka*.

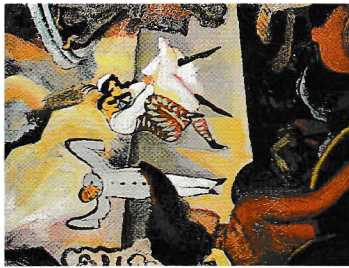


Néanmoins, en cette année 1910, Diaghilev ne se borne pas à exporter à Berlin, Paris et Bruxelles, artistes et répertoire du Maryinski de Saint-Petersbourg. Il propose des créations. En effet, si *Carnaval* a été monté quelques mois plus tôt en Russie, *Schéhérazade*, *L'Oiseau de feu* et *Les Orientales* constituent autant de pièces nouvelles.

Une compagnie permanente... et itinérante

L'émancipation des Ballets russes précède-t-elle de la seule volonté de Diaghilev ou résulte-t-elle d'un concours de circonstances? Ce qui est certain, c'est que fin janvier 1911, au Maryinski, le costume moult de Benoïts que Nijinski porte dans *Giselle* est jugé indécent par les prudes. On murmure que l'impératrice est choquée. En tout état de cause, le danseur est invité à envoyer sa démission. Il s'exécute, voyant dans cette occasion la possibilité de reprendre sa liberté.

Ainsi est-ce autour de Nijinski que Diaghilev construit une compagnie permanente. Enrico Cecchetti, célèbre maestro d'origine italienne - il fut le premier Oiseau bleu de *La Belle au bois dormant* -, assure la classe quotidienne. Jusqu'ici les danseurs étaient engagés pour la durée de leurs vacances d'été. Nombre d'entre eux préférèrent désormais l'incertitude de voyages au loin à la sécurité des théâtres impériaux de Saint-Petersbourg et de Moscou. De multiples tournées sont prévues : la survie des Ballets russes est à ce prix. Outre Monte-Carlo et Paris, étapes déjà régulières, Diaghilev signe en 1911 avec Rome



Dépoussiérant, innovant, Benoïts pourvoit Albert, au second acte de *Giselle*, d'un splendide costume composé d'un maillot et d'un très court justaucorps. En effet, Nijinski (ci-contre) se refuse à porter les hauts-de-chausse réglementaires.

En dépit d'une interprétation exceptionnelle Nijinski n'avait jamais atteint une pareille perfection», écrit Karsavina, sa partenaire -, le danseur est poussé vers la porte de sortie. C'est tout bénéfice pour les Ballets russes qui, multipliant les spectacles (ci-dessus, tournée en Allemagne, représentée par Mackel), vont développer une activité permanente.

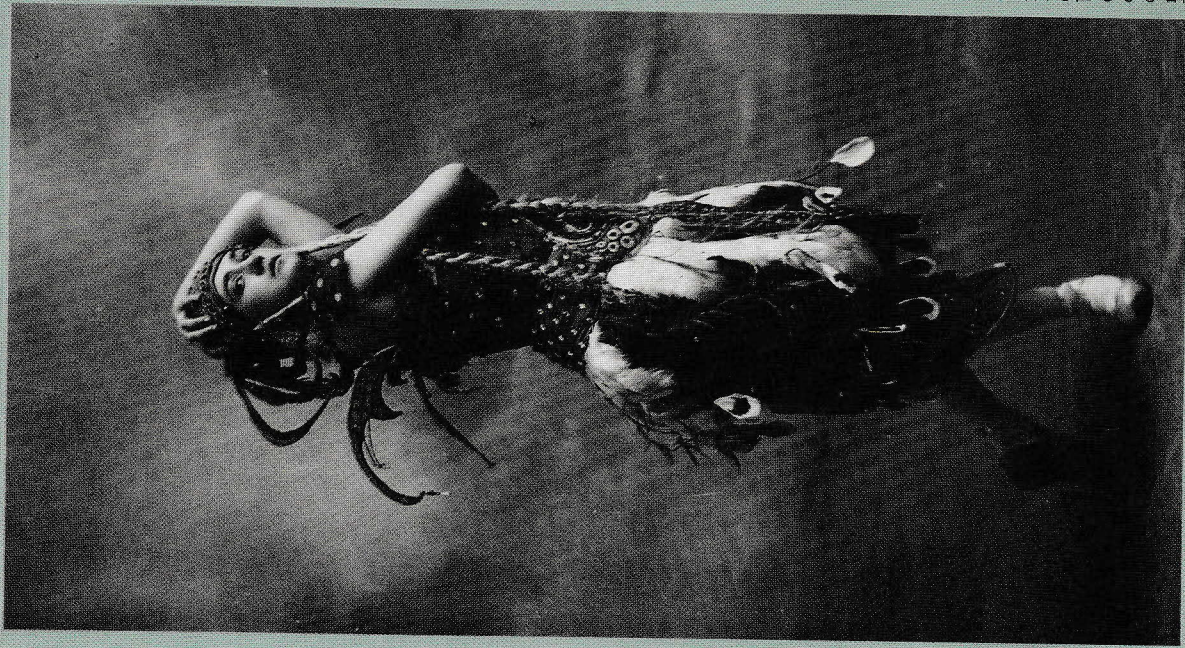
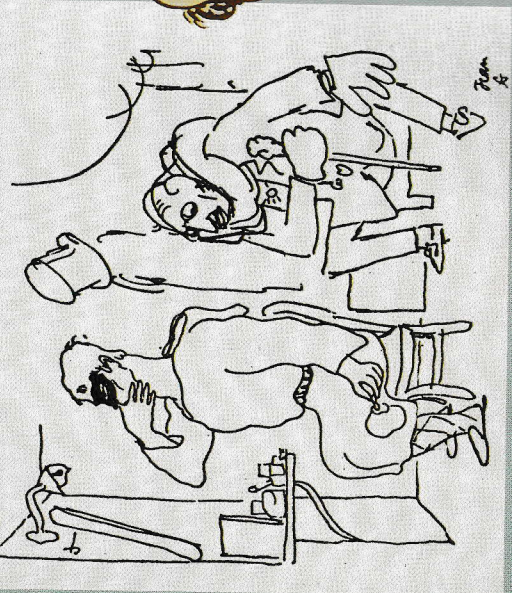


et Londres. La marquise de Ripon, l'une de ses protectrices, s'est si bien entremise que les Ballets russes sont intégrés aux festivités accompagnant le couronnement de Georges V, à Covent Garden. «On sait maintenant que les Russes sont les meilleurs danseurs du monde», commente le critique du *Times*.

L'elfe Nijinski

Le processus de régénération mis en œuvre par Diaghilev s'incarne dans la personne de Vaslav Nijinski. Comme l'atteste Karsavina, «aux dépens de son originalité, Nijinski s'était vaillamment efforcé de se conformer au type traditionnel du danseur jusqu'au jour où Diaghilev-le-sorcier le toucha de sa baguette magique. Son masque d'adolescent, simple et peu attirant, tomba tout à coup, révélant une créature exotique, féline, un elfe qui narguait les conventions artificielles et la raideur des préjugés.»

Une compagnie indépendante n'a d'autre choix que d'effectuer tournée sur tournée. En 1913, Diaghilev, qui craint la mer, ne participe pas au voyage en Amérique latine (Brésil, Argentine, Uruguay). Et ce n'est que contraint et forcé qu'il prend la tête de la première tournée nord-américaine de 1916 (ci-dessus). Rien n'arrête, en revanche, Anna Pavlova, sa concurrente, qui se produit jusqu'en Inde et en Australie... A partir de 1922, Diaghilev aura toutefois une base semi-permanente - six mois par an - à Monte-Carlo.



Nijinski, dont Cocteau dit que « d'âme et de corps, il n'est que déformation professionnelle », est magique en scène. Sitôt le rideau levé, tout en lui devient beauté. A Paris comme à Londres, des salles entières sont sous le charme du *Spectre de la rose* (au centre, dessin de Cocteau), le ballet de Fokine décoré par Bakst où Nijinski s'envole littéralement. « C'est très simple, explique-t-il : vous sautez et vous vous arrêtez en l'air pendant un moment. »

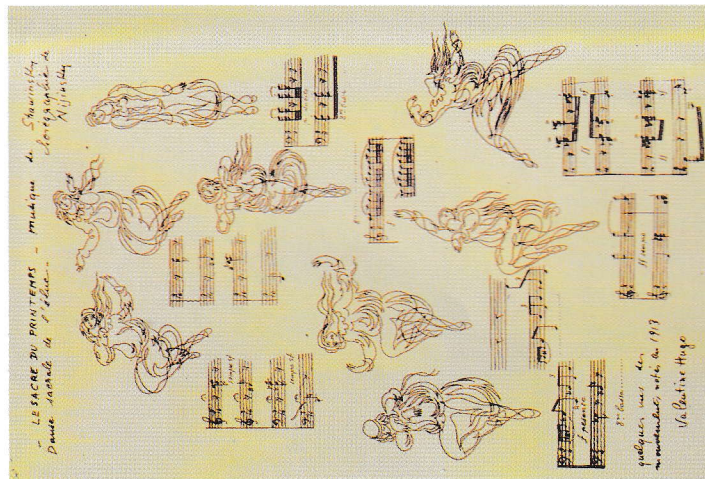
Stravinski (en haut, à gauche, dans la loge de Nijinski) exprimera des réserves sur le chorégraphe. Mais il exalte le génie du danseur. Le couple que Karavina (ci-contre) forme avec Nijinski dans *L'Oiseau de feu* fait sensation. « Des centaines d'yeux nous suivaient, on entendait voler des exclamations : "Il est prodigieux!" et des murmures pleins de respect : "C'est elle!" »

Les spectacles de Diaghilev ne sont en rien comparables à ceux d'Anna Pavlova (en bas, à gauche, *Feuilles d'automne*). De temperament conservateur, la grande ballerine attend moins de ses programmes une effervescence artistique qu'un écrin apte à la mettre en valeur.



En Nijinski, Diaghilev trouve l'instrument de ses rêves, apte à emblématiser ce que sa compagnie apporte de plus détonnant : des chorégraphies courtes signées Michel Fokine, qui découpent la danse classique, des décors et des costumes luxuriants de Bakst et de Benois qui tranchent sur le terne carton-pâte des routiniers du décor théâtral.

Bien que ne prenant pas directement part au processus de création, Diaghilev ne lui est pas étranger pour autant. Il y a tout lieu de penser que le premier des quatre ballets de Nijinski, *L'Après-midi d'un faune* (1912), porte aussi sa marque. L'adoption d'un nouveau vocabulaire inspiré des bas-reliefs égyptiens, mais très peu dansant, la modernité du propos avec cet orgasme final du faune sur le voile de la nymphe – du jamais vu... Autant d'éléments qui suffisent à déclencher une controverse. Fokine – courroucé par l'émergence d'un nouveau chorégraphe – se dit révolté par la « laideur » du ballet. Le public du Châtelet est divisé, la presse aussi. Sous le titre « Un faux pas », le directeur du *Figaro* condamne : « Nous avons vu un faune incontinent, vil, aux gestes d'une bestialité érotique et d'une lourde impudeur. » Et Rodin de répliquer dans *Le Matin* : « Dans aucun autre rôle, Nijinski n'est aussi merveilleux et admirable que dans *L'Après-midi d'un faune*. [...] Tout son corps exprime ce que dicte son esprit. Il possède la beauté des fresques et des statues antiques. »



Le *Sacre* n'est dansé qu'une demi-douzaine de fois, au printemps 1913: 74 ans plus tard, Millicent Hodson et Kenneth Archer proposeront au Joffrey Ballet une reconstitution de la chorégraphie de Nijinski, fondée notamment sur les croquis de Valentine Gross (ci-dessus).

«Au théâtre, il n'y a pas d'ami»

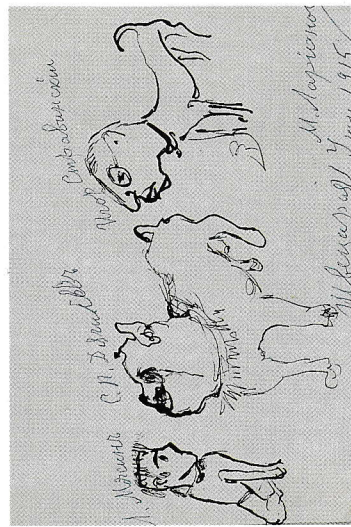
Diaghilev n'a pas peur du scandale. Il montre même une propension à le rechercher. Il est comblé le 29 mai 1913, avec la création du *Sacre du printemps* de Stravinski, dans une chorégraphie de Nijinski. Au Théâtre des Champs-Élysées dont c'est la saison

d'ouverture, les spectateurs venus admirer la virtuosité et la grâce des danseurs sont décontenancés devant la violence de leurs tressautements – pieds en dedans, poings soutenant leur tête penchée... Le bruit est tel que les interprètes ont peine à suivre la musique.

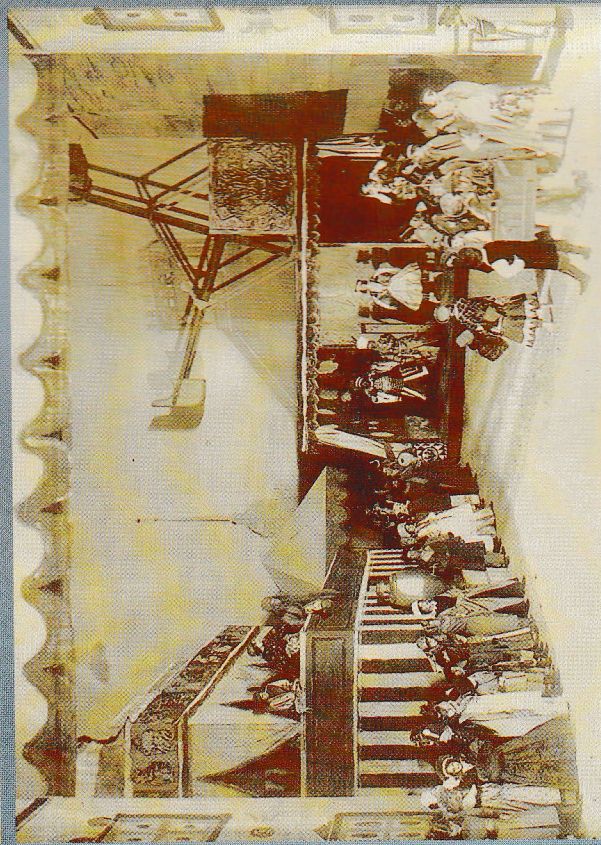
Le départ de Fokine, que la concurrence des ballets de Nijinski agace, ne dérange guère Diaghilev. Il tient le chorégraphe du *Spectre* et de *Schéhrazade* pour « un artiste usé, qui a parcouru sa route trop vite et qui s'épuise à chaque nouvelle épreuve ».

Par ailleurs, le mariage de Vaslav Nijinski avec la jeune Hongroise Romola de Pulszki, à l'automne de cette même année 1913, amène Diaghilev à se priver des services du danseur-étoile pour lequel il avait pourtant monté sa compagnie. Tourner la page lui paraît s'imposer. Il fera de même, avec Bakst et Benois, auxquels il préférera bientôt deux autres peintres russes très en vue, Natalia Gontcharova [*Le Coq d'or*, 1914, *Les Noces*, 1923] et Michel Larionov [*Soleil de nuit*, 1915, *Chout*, 1921]. «Au théâtre, estime Diaghilev, il n'y a pas d'ami.»

Autre expression des vues novatrices de Nijinski, *L'Après-midi d'un faune* (en bas, Charles Jude, Opéra de Paris, 1991) déclenche une polémique. Celle-ci est pourtant sans commune mesure



avec le scandale du « Massacre du printemps ». « Ce fut comme si la salle avait été secouée par un tremblement de terre, note Valentine Gross. Elle semblait vaciller dans le tumulte. Des hurlements, des injures, des hululements, des sifflets soutenus qui dominaient la musique, des gifles, voire des coups. » Le rideau tombé, Diaghilev ne cache pas sa satisfaction à Stravinski (Larionov représente ici les deux hommes avec un corps de chien, le troisième, à gauche, n'est autre que le jeune chorégraphe Léonide Massine).



C'est à deux peintres pétersbourgeois, Alexandre Benois et Léon Bakst, que les Ballets russes doivent une large partie de leurs premiers succès. Tous deux ont appartenu au comité de rédaction de la brillante revue *Mir* (*Iskousstva* [*Le Monde de l'art*]) que Diaghilev a publiée de 1898 à 1904. Diaghilev dont Benois - l'auteur des décors et costumes du *Pavillon d'Armide*, des *Symphies*, de *Giselle* et de *Pétrouchka* - relève le « talent de manier les hommes, [le] grand entendement des affaires, et ce qui était surtout précieux, [l'] idéalisme fanatique et [le] désintéressement ». (En haut, à gauche, rideau de scène d'une production ultérieure de *Pétrouchka*, Opéra de Paris, 1948, en bas, photographie de la création, Théâtre du Châtelet, 1911).

A Bakst revêtement, A en revanche, *Cleopâtre*, *Carnaval Schéhérazade*, *Le Spectre de la rose*, *L'Après-midi d'un faune* et *Le Dieu bleu* (ci-contre, dessin du costume de Nijinski, 1912)... autant d'occasions de pur émerveillement.

S'il appelle à nouveau Nijinski, en 1916, c'est sur l'insistance du Metropolitan Opera de New York qui fait de la venue du grand danseur la condition *sine qua non* d'une tournée nord-américaine salvatrice.

Faute d'autres débouchés, l'Europe étant en pleine tourmente, Diaghilev



fait contre mauvaise fortune bon cœur. Et s'il consent lui-même à traverser l'Atlantique, il s'abstient de participer à une seconde tournée *coast to coast*, laissant à Nijinski la direction de la compagnie. Il prend ses quartiers à Madrid, d'abord, puis à Rome où il élabore les créations d'après-guerre.

Des Ballets russes de plus en plus européens

Le dernier voyage de Diaghilev en Russie remonte à 1913. Insensiblement, son répertoire s'euro péanise. Déjà *Le Dieu bleu* (1912) avait pour compositeur Reynaldo Hahn (et Cocteau pour librettiste), *L'Après-midi d'un faune*, Debussy, *Daphnis et Chloé*, Ravel

Les départs successifs de Fokine et de Nijinski incitent Diaghilev à leur chercher un successeur. C'est à Moscou, à l'occasion d'un ultime voyage en décembre 1913, qu'il découvre Léonide Massine.

Le jeune homme – il n'a que 18 ans – est tôt guidé vers la chorégraphie (ci-contre, *La Boutique fantasque*, 1919). « Quand le talent est là, on peut faire un chorégraphe en un rien de temps », commente Diaghilev.

C'est sous les auspices que Massine fait ses premières armes de chorégraphe.



Pour *Le Tricorne* (ci-dessus, 1919) comme pour *Parade*, il a le privilège de travailler avec Pablo Picasso. Et c'est Ernest Ansermet qui dirige l'orchestre.

et *La Légende de Joseph* (1914), Richard Strauss. Dans ce dernier ballet, Bakst figure encore à l'affiche des Ballets russes comme auteur des costumes, mais les décors sont du peintre espagnol José Maria Sert. Au fil des

tournée de cette compagnie sans base permanente, Diaghilev noue de nouveaux

contacts, trouve d'autres idées. De ses divers séjours en Espagne procède

Le Tricorne (de Falla, 1919), de ses vacances en Italie, *Pulcinella* (Stravinski, d'après Pergolèse, 1920).

Si *La Boutique fantasque* (Rossini, d'après Respighi, décors de Derain, 1919)

consacre le talent de

chorégraphe de Léonide Massine,

ce ballet marque aussi le début de la

fructueuse collaboration que Diaghilev

va développer avec les représentants

les plus éminents de l'école de Paris :

de Matisse (*Le Chant du rossignol*,

1920) à Rouault (*Le Fils prodigue*, 1929)

en passant par Laurencin (*Les Biches*,

1924) et Braque (*Les Fâcheux*, 1924),

sans oublier Picasso, lequel signe

la décoration de plusieurs ballets

essentiels comme *Le Tricorne*,

Pulcinella, *Cuadro Flamenco* et *Parade*

(livret de Cocteau, 1917).

Pour rester au pinacle, Diaghilev

doit faire l'événement. Sa seconde

décennie à la tête des Ballets russes

n'apaise pas sa fringale de

nouveautés – « Étonne-moi ! » intime-

t-il à Cocteau – ; de nouveauté pour

la nouveauté, à en croire certains

de ses collaborateurs, à commencer

par Stravinski et le chef d'orchestre

Ansermet. Cette option esthétisante

En 1917, *Parade* marque le retour des Ballets russes à Paris, après trois années d'activité réduite du fait de la guerre. Et suscite une nouvelle controverse. Le cubisme envahit

la scène ! Sous la forme d'un défilé d'artistes de foire, un prestidigitateur

chinois (à gauche, Massine), une petite fille américaine

(ci-dessous, Maria Chabelska), un couple d'acrobates, Arlequin, un cheval... donnent

un aperçu de leurs numéros, cela, avec le support de deux bonimenteurs, deux

« managers » géants, sortes de sculptures ambulantes.

L'orchestration d'Erik

Satie comprend

une machine

à écrire, une

roue de loterie,

des sirènes

et un revolver...



affaiblit le message artistique de Diaghilev, même si quelques ballets-phares déclenchent encore des chocs, tels *Apollon Musagète* (Stravinski, 1928) et *Le Fils prodigue* (Prokofiev, 1929), tous deux chorégraphiés par George Balanchine.

Une Russie nouvelle est en construction

La chute de la monarchie tsariste en 1917 et, par là, les bouleversements politiques et sociaux – deux ans de guerre civile, des déportations massives – ont poussé Balanchine, comme tant de ses compatriotes, à quitter la Russie. En été 1924, à la faveur d'une tournée effectuée avec trois camarades, il a auditionné devant Diaghilev. Bien lui en a pris! Bientôt catapulté maître de ballet, il va partager avec Massine ce qui constituera les dernières créations des Ballets russes. C'est à Massine précisément – de retour après une brouille momentanée – que revient le «soviétique» *Pas d'acier* (1927). Sur une musique de Prokofiev, des décors et costumes du constructiviste soviétique George Yakulov, et avec le jeune Serge Lifar, autre transuge, en tête d'affiche, ce ballet a pour thème «la production socialiste, l'image de la Russie nouvelle en construction».

Tous les espoirs paraissent, en effet, permis. À Petrograd comme à Moscou, la protection du premier commissaire soviétique

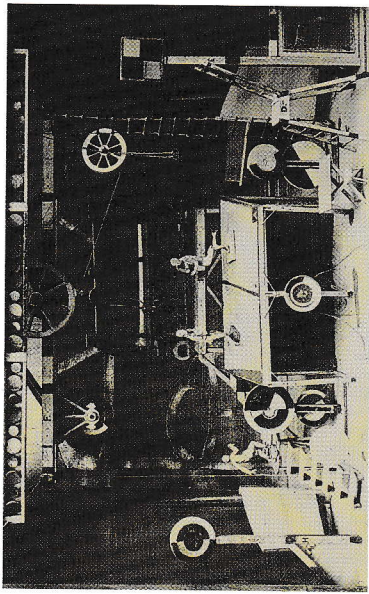
Prenant la relève de Bakst et Benois et avant d'être eux-mêmes éclipsés par d'autres peintres, Michel Larionov (ci-dessous, décor de *Chout*, 1921) et



Natalia Gontcharova (en bas, *Les Noces*, 1923) concilie l'exubérance folklorique et une rigueur qui peut tendre à l'abstraction.



à l'Éducation, Anatoly Lunacharski, permet à une remuante avant-garde de s'exprimer, qu'elle se rattache au constructivisme ou au futurisme. Alors que Meyerhold transforme la mise en scène théâtrale, Kasian Goleizovski chorégraphie des pièces novatrices tel *Le Ballet satanique* (1922, musique Prokofiev, décors Alexandra Exter) qui marquent Balanchine. Fedor Lopukhov se montre à la fois gardien de la tradition en remontant les grands classiques – *Raymonda*, *Harlequinade*, *Le Lac des cygnes*... – et tenant du modernisme en produisant *Le Tourbillon rouge* (1924) ou *Le Boulon* (musique

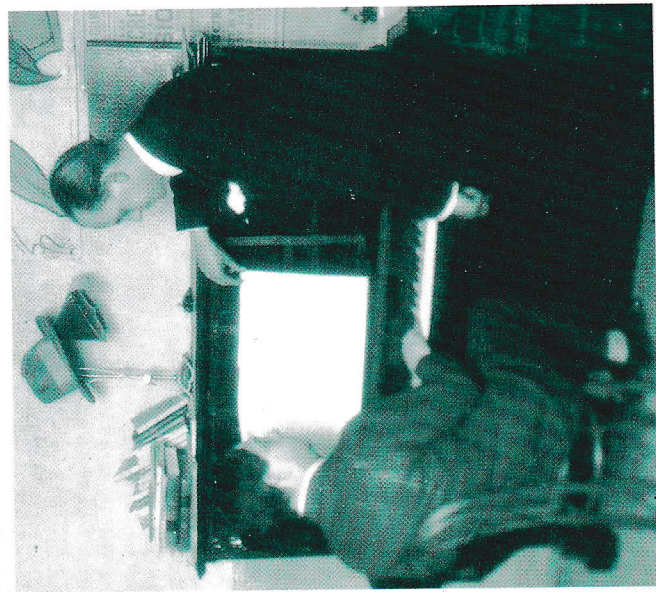


Chostakovitch, 1931), des ouvrages qui relèvent de l'agit-prop.

L'industrialisation n'est pas sans déteindre sur les arts. *L'Usine* d'Alexander Mossolov date de 1927. Des *Danses de la machine* sont réglées, ici et là, où s'enchaînent des mouvements mécaniques, inspirés, par exemple, par la rotation des roues d'une locomotive. Mais cet élan créatif, qui bouscule aussi livret, scénographie, mise en scène et musique, ne sera que de brève durée. En abattant sa chape de plomb sur l'URSS, le stalinisme le brise net. C'en est fini notamment des recherches du Laboratoire choréologique de Lev Lukin – mouvements très physiques, acrobatiques, presque érotiques. À compter des années trente, tout ce qui n'est pas réalisme socialiste – une conception utilitaire de l'art – est tenu pour décadent...

Du fait de la Révolution, Diaghilev a perdu quasiment tout contact avec son pays natal. La saison parisienne du Théâtre Kamerny, en 1923, avec les décors constructivistes d'Exter et de Yakulov, lui fait l'effet d'une révélation. Il décide alors de présenter un «ballet soviétique». C'est *Le Pas d'acier* (1927; ci-contre, maquette de Yakulov) pour lequel Diaghilev espère vainement obtenir le concours de Goleizovski ou d'autres jeunes chorégraphes d'URSS. Ne parvenant pas à ses fins, il confie cette création à Massine.

Dans sa critique du *Pas d'acier*, Pierre Lalo souligne «le paradoxe des Ballets russes. Avec un sujet à peu près inintelligible, avec une mise en scène d'une sévérité si dure, et qui sacrifia si peu aux grâces, ils sont parvenus à donner dans les dernières scènes, celles de l'usine, une sensation assez forte d'interprétation du travail par la danseuse, de transposition du mécanisme dans la chorégraphie, pour que, la puissance de la musique animant, excitant et soulevant le tout, le public le moins fait pour des jouissances si austères ait éclaté en applaudissements».



Une nouvelle avant-garde, les Ballets suédois

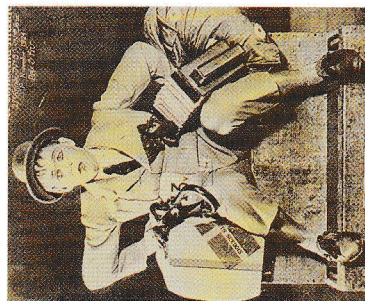
Imité et parfois égalé, Diaghilev doit faire face à la concurrence que lui livrent d'autres mécènes épris de ballet. L'après-guerre se singularise par une effervescence artistique à laquelle la danse ne saurait rester étrangère. En 1924, à l'enseignement des Soirées de Paris, le comte Étienne de Beaumont commande à Massine un bouquet de premières : *Salade* (musique Milhaud, décor Braque), *Mercurie* (Satie; Picasso), *Le Beau Danube* (Strauss; Polunine)... Plus engagé artistiquement, Rolf de Maré fait de ses Ballets suédois, de 1920 à 1925, une vitrine de la création contemporaine. Toutes les chorégraphies porteront le sceau de Jean Börlin, danseur en rupture de l'Opéra royal de Suède dont Fokine, son professeur, dira plus tard qu'il était « celui qui me ressemblait le plus ».

Installé à Paris, lieu géométrique de toutes les audaces, Rolf de Maré reprend lui aussi le principe

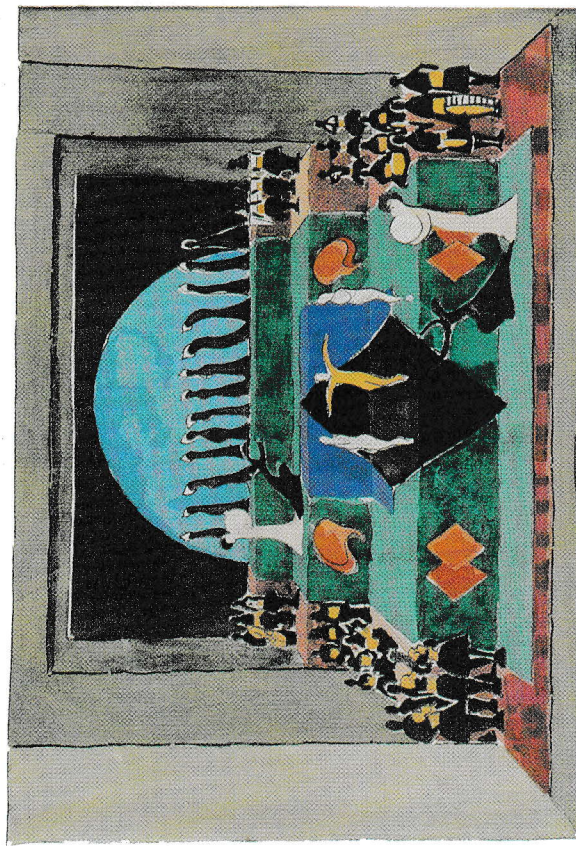
Pour les Ballets suédois de l'industriel-mécène Rolf de Maré (ci-contre, debout), Darius Milhaud (assis au piano) compose *L'Homme et son désir* (1921) et *La Création du monde* (1923). Il participe également à l'aventure bouffonne des *Mariés de la tour Eiffel* (1921) avec quatre de ses camarades du Groupe des Six : Georges Auric, Arthur Honegger, Francis Poulenc et Germaine Tailleferre. Comme le note Rolf de Maré, « il en fut de ce ballet comme de toutes les œuvres neuves, décrié, puis admiré, il obtint dans la suite un succès éclatant ». Entre 1921 et 1925, pas moins de cinquante représentations seront données des *Mariés de la tour Eiffel*.

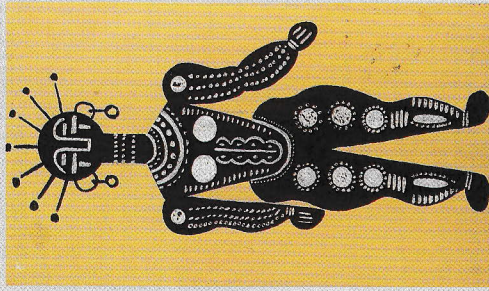
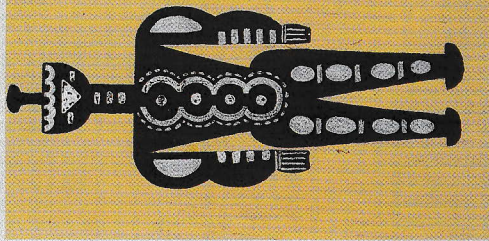
L'Homme et son désir bénéficie des décors de Audrey Parr (maquette à droite). Cette structure à la verticale intéresse Milhaud qui organise l'espace sonore sur le modèle de l'espace scénique : « Au troisième étage, d'un côté, un quatuor vocal, de l'autre, le hautbois, la trompette, la harpe et la contrebasse. Au deuxième étage, les instruments de percussion. Sur un côté du premier étage : la flûte, la petite flûte, la clarinette, et de l'autre côté, un quatuor à cordes... »

de la conjugaison des arts, suscitant des collaborations roboratives. Après de sages débuts avec, notamment, *Iberia* (1920) d'Albeniz, décoré-par Steinlein, et une très suédoise *Nuit de la Saint-Jean*, il permet à Cocteau de reprendre une formule explosive déjà expérimentée avec *Parade* et *Le Bœuf sur le toit*. Les très controversés *Mariés de la tour Eiffel* (1921) associent les musiciens du groupe des Six (moins Louis Durey) à Irène Lagut qui réalise les décors et à Jean Hugo qui produit les costumes et les masques. Également masqués, les protagonistes de *L'Homme et son désir* (1921), œuvre « brésillienne » de Paul Claudel et Darius Milhaud, évoluent sur les quatre niveaux d'une « scène verticale ». « C'est la danse éternelle de la Nostalgie, du Désir et de l'Exil », commente Claudel. « Lamentable bouffonnerie de la plus lugubre extravagance », répond un critique...

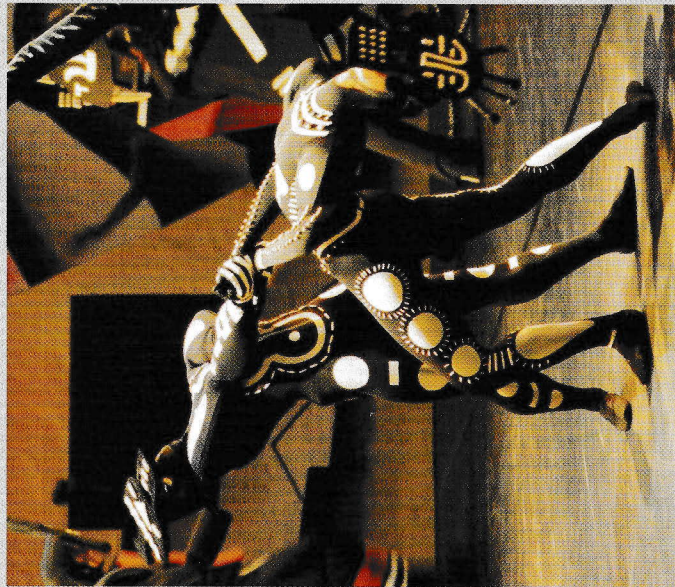


« Jean Börlin (ci-dessus) est au niveau des matelots, des mulâtres, des nègres; [...] aux antipodes des Russes, de la tradition française émigrée à Saint-Pétersbourg. » Blaise Cendrars, 1924





Exemple parfait de symbiose entre créations poétique, musicale, picturale et chorégraphique. *La Création du monde* (1923) compte au nombre des grands succès des Ballets suédois. Thème de ce «ballet nègre», : la naissance de la Terre et du Ciel, l'apparition de la vie et de l'homme, l'union d'un couple. A l'instar de toutes les autres chorégraphies de Jean Börlin, cette *Création du monde* s'est perdue dans les brumes du souvenir. N'en subsistaient que le texte de Cendrars, la partition de Milhaud et les maquettes de Léger (ci-contre, en haut).



Fortis de leur expérience antérieure – ils avaient déjà reconstruit avec succès *Le Sacre du printemps* de Nijinski et *Skating Rink* de Börlin, notamment –, Millicent Hodson et Kenneth Archer sont parvenus une nouvelle fois à la recherche des pas perdus. Leur reconstruction de *La Création du monde* pour le Ballet du Grand Théâtre de Genève en 2000 (à gauche et ci-contre en bas) tient davantage de la pantomime que de la danse. Pas plus aujourd'hui qu'en 1923, les danseurs harnachés de volumineux costumes ne sont libres de leurs mouvements.



Arthur Honegger, Fernand Léger et le poète Riciotto Canudo signent *Skating Rink* (1922), ballet de patineurs évoquant, selon André Levinson, la «danse macabre de la cité moderne».

Sous cette égide suédoise toujours, Satie et Picabia font *Relâche* (1924), ballet instantanéiste en deux actes et un *Entracte*

cinématographique (de René Clair). «*Relâche* est le bonheur des instants sans réflexion», prévient Picabia. La provocation est à son comble. Rolf de Maré sait que la vote est sans issue. Comme il n'entend pas revenir sur ses propres pas, il dissout sa compagnie. Jean Börlin ne survivra pas longtemps à ses Ballets suédois – si peu suédois, en fait : ils n'ont donné qu'une courte série de représentations dans leur pays d'origine. La maladie l'emportera cinq ans plus tard à New York, à l'âge de 37 ans.

L'ardeur mystique d'Ida Rubinstein

C'est sous l'aile de Diaghilev et de Fokine qu'Ida Rubinstein a conquis le public parisien (*Cléopâtre*,

S *Skating Rink* (ci-contre et page de droite) se veut un poème dansé, subtil évocation du patinage à roulettes *indoor*, très en vogue à l'époque – en témoigne également le film *Charlot patine*. Le programme publié lors de la création, à Paris, en 1922, précise que

«le patinage représente ici l'angoisse sensuelle qui pousse les êtres les uns vers les autres et suscite les chocs, les unions, toutes les harmonies

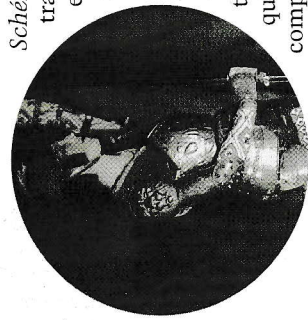
et toutes les désharmonies de l'amour et de la haine». Comme ceux de *La Création du monde*, costumes et décors portent la griffe de Fernand Léger.

Shéhérazade). Bien que plus tragédienne que danseuse, elle met à contribution son importante fortune pour passer commande d'une multitude de créations.

C'est sans trop de mal qu'elle décide compositeurs et écrivains. «Voilée de rêve et de douleur», cette belle Juive d'origine ukrainienne «à l'ardeur mystique» (D'Annunzio) fascine. Avec Debussy, le poète italien lui dédie *Le Martyre de saint Sébastien*

(1911). Ravel lui offre son *Boléro* (1928) dont Bronislava Nijinska règle la chorégraphie,

Stravinski *Le Baiser de la fée* (1928), Honegger et Claudel *Jeanne au bûcher* (1938). Des chorégraphes de Bôrlin pour les Ballets suédois comme de celles que Fokine et Nijinska règlent pour les Ballets Rubinstein ne subsisteront que de rares traces... Tous les pas ou presque sont oubliés. Mais du moins l'histoire de la musique s'est-elle enrichie de quelques chefs-d'œuvre de plus.



«J'ai vu beaucoup de belles choses, je n'en ai vu aucune qui puisse se comparer en beauté à ce qu'une telle creature offre pour nos regards», écrit Robert de Montesquiou. Qui saurait oublier, de ceux qui l'ont vu à travers leurs larmes, l'adolescent chaste, lié au tronc du laurier, vêtu de cordes qui l'enserrent, lors desquelles surgit seule, l'élégante émancipée?»