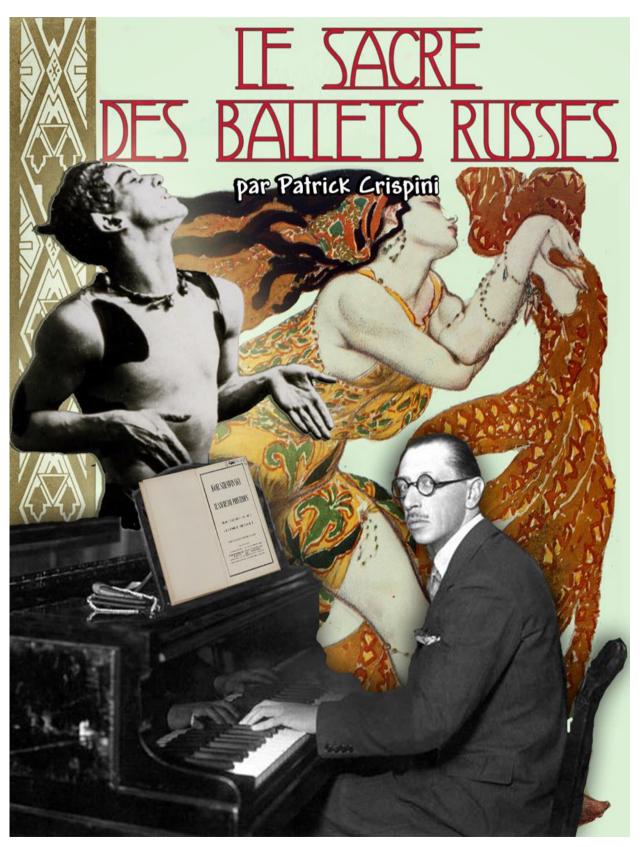
Le Sacre des Ballets russes

commander la brochure opusBook <u>LE SACRE DES BALLETS RUSSES</u> voir aussi : <u>Cocteau le magicien</u> - <u>Ravel, le secret de l'écureuil</u> - <u>Ravel, le Boléro Satie, un Socrate en totem</u> - <u>Stravinsky-Ramuz, chemin faisant</u>



© PC TRANSARTIS PRODUCTIONS - juin 2009 - tous droits réservés

Dès 1907 les *Ballets Russes* de Serge de Diaghilev débarquent à Paris, apportant leur vision colorée dans une France encore ternie par l'affaire Dreyfus. Renouvelant les codes classiques les danseurs de Diaghilev, portés par les sauts fabuleux du « faune » Nijinski, soulèvent l'enthousiasme et révolutionnent l'art de la danse.

Au même moment, quittant le Bateau-lavoir et la bohème de Montmartre, Pablo Picasso avec ses *Demoiselles d'Avignon* annonce l'aventure du *fauvisme* puis du *cubisme* : l'impressionnisme fait place aux artistes de Montparnasse et du *Groupe des six*...

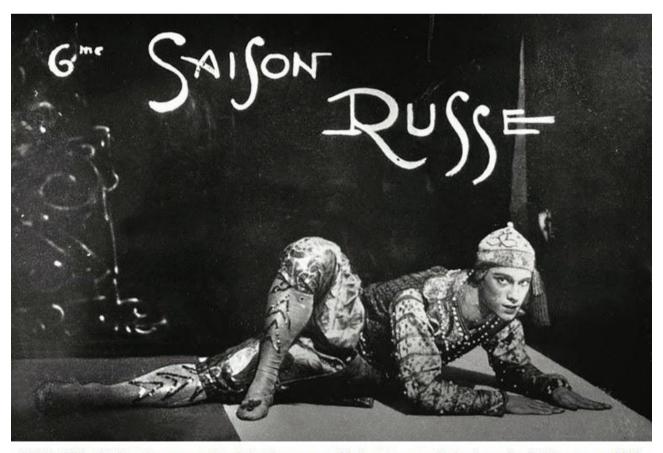
Dès 1912, la chorégraphie de Vaslav Nijinski du *Prélude à l'après-midi d'un faune* de Claude Debussy désarçonne le public par son esthétique en rupture absolue avec l'héritage du ballet classique.

Mais le coup de tonnerre décisif a lieu le 29 mai 1913 au Théâtre des Champs-Elysées, ou Diaghilev et sa troupe font entendre pour la première fois le *Sacre du printemps* d'Igor Stravinsky, dans une chorégraphie rythmique de Nijinski, suscitant un scandale mémorable, il est vrai en partie orchestré par un Diaghilev épuisé, mais ravi...

Rien, désormais, ne sera plus comme avant. D'un seul coup un génie russe de 30 ans à peine fait entrer la musique avec fracas dans le XX^e siècle.

« Le Sacre du Printemps me déracine. La beauté s'adresse aux entrailles. Le génie ne s'analyse pas mieux que l'électricité. On le possède ou on ne le possède pas. Stravinsky le possède » écrit alors Jean Cocteau, sous le choc de la première de ce chef-d'œuvre.

Une audace libre, effrontée, savante et barbare, emporte dans sa vague irrésistible, tel un tsunami musical, les derniers remparts d'un vieux monde encore confiné dans les brumes post-romantiques. Cent ans plus tard, l'œuvre n'a pas une ride et continue à impressionner par sa force initiatique...



Vaslav Nijinski, dans le costume des Orientales sur une affiche annonçant la 6e saison des Ballets russes en 1911

Le feu d'artifice des Ballets russes

La victoire de la respiration sur le poids.

Paul Claudel

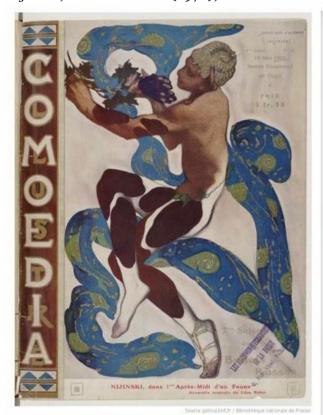
Dans notre ballet, les danses ne sont que l'une des composantes du spectacle, et même pas la plus importante... la révolution que nous avons opérée dans le ballet concerne peut-être encore moins le domaine spécifique de la danse qu'avant tout les décors et les costumes.

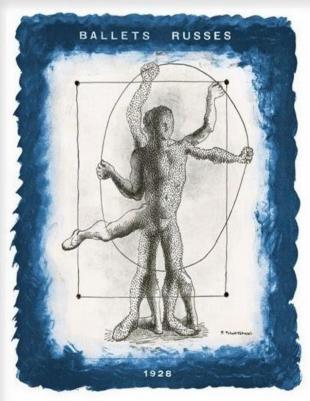
Serge de Diaghilev

Un siècle après leurs débuts, les *Ballets russes* restent l'une des plus célèbres Compagnies de danse. Différents facteurs ont contribué à l'émergence et à la perpétuation du mythe. Au temps de la troupe, Diaghilev a su trouver des appuis mondains dans chaque capitale. La réception des œuvres — succès, scandale ou échec — a été amplifiée par la presse. Deux éléments politiques ont aussi joué en faveur de cet engouement : l'alliance franco-russe, puis la question des réfugiés russes. Dès leurs débuts, on retient des *Ballets russes* l'image d'un « feu d'artifice » orientaliste.

En promouvant la parité des arts dans le ballet, la troupe a créé des œuvres de référence qui ne cessent d'être reprises et réinterrogées, à l'image du *Sacre du printemps*.

Les témoignages d'écrivains et d'artistes, les publications autour des *Ballets russes*, la thèse de Françoise Reiss sur *Nijinski* (1956), puis les commémorations ont renforcé le mythe. La folie de Nijinski, la fulgurance de sa carrière sont même devenues, depuis *Nijinski*, *clown de dieu* (1971), un thème d'inspiration.





À gauche : VIIe saison des Ballets russes : Nijinski dans Prélude à l'après-midi d'un Faune par Léon Bakst (programme Comoedia du 15 mai 1912)

À droite : XXIe saison des Ballets russes : dessin de Pavel Tchelitchew (programme du 20 juin 1928)

Le Spectre de Nijinski

Inspiré par un poème de Théophile Gautier, *Le Spectre de la rose* (1911) est le ballet emblématique de Nijinski. Une jeune fille rentre de son premier bal. Ôtant une rose de son corsage, elle s'assoupit avant d'être peu à peu envoûtée par le parfum de la fleur. Incarner une senteur qui virevolte et entraîne, n'être ni homme ni femme, tel est le rôle de Nijinski.

Le costume de Bakst ne renvoie à aucune convention vestimentaire sexuée : le corps râblé du danseur apparaît vêtu d'un collant ainsi que d'un justaucorps et d'une cagoule ornés de pétales.

Le Spectre quitte la scène dans un saut devenu légendaire. Ce rôle-titre reste un défi pour tous les successeurs de Nijinski. Ayant vu Nijinski danser en 1917 à Los Angeles, Charlie Chaplin écrit :

« J'ai vu peu de génies à travers le monde, et Nijinski était l'un d'eux. Il exerçait sur le public un effet quasi hypnotique, il avait l'apparence d'un dieu, son air sombre ouvrait des aperçus sur des ambiances d'autres mondes ; chacun de ses mouvements était de la poésie, chaque bond un envol vers quelque étrange fantaisie. »

Vaslav Nijinski, in Le Spectre de la rose (1913)

Varlav Nijinski (1889 – 1950), le dieu meurtri

L'âme pour une seconde porte un corps!

Paul Claudel



Comme la beauté, Nijinski est un drame. Un drame et une énigme.

Jean Cocteau



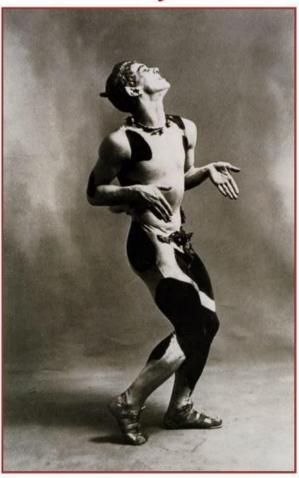
Nijinski possède l'avantage de la perfection physique, de l'harmonie des proportions et de l'extraordinaire faculté de pouvoir ployer son corps de manière à exprimer les sentiments les plus divers.

Auguste Rodin, in le journal Le Matin, 1912.



Moi, Dieu de bonté, je ne voudrais pas d'un Nijinski qui serait mauvais homme. Je ne voudrais pas d'un Dieu qui serait mauvais Dieu. Je suis Dieu, Nijinski est Dieu.

Vaslav Nijinski, in Cahiers, 1919



Vaslav Nijinski dans L'Après-midi d'un faune, 1912

La Russie à la mode

À la fin du XIX^e siècle, les échanges culturels entre France et Russie se resserrent, conséquence d'un rapprochement politique spectaculaire. En 1888, la France s'endette à travers le célèbre emprunt russe, pour aider le vieil empire à se moderniser. Mais c'est surtout l'accord de coopération militaire signé entre Russie et France, en 1892, qui scelle une alliance durable entre les deux pays, du moins jusqu'à la chute du régime tsariste en 1917.

Les visites officielles se multiplient. En 1896, le tsar Nicolas II pose à Paris la première pierre du pont Alexandre III, en hommage à son père, et revient en France en 1901 et 1909. Ce rapprochement diplomatique donne lieu à des fêtes somptueuses qui mettent la Russie à la mode. Le public occidental découvre avec fascination un continent entier qui semble sauvage : la Russie demeure en effet un pays lointain, exotique, entre Grand Nord et Orient.

Des concerts de musique russe joués lors des grandes expositions universelles parisiennes ont déjà fait connaître au public le répertoire de la musique russe. Tchaïkovski est connu dès les années 1870-80, et Rimski-Korsakov dirige à Paris des concerts où sont entendues les œuvres du *Groupe des Cinq*. Cette musique plaît par son langage qui apporte des parfums venus d'ailleurs, et les compositeurs occidentaux s'en inspirent.

Des œuvres comme les *Danses du Prince Igor* et *Schéhérazade* sont connues du public bien avant l'arrivée des Ballets russes.

Le feu d'artifice et l'épopée

Au printemps 1909, une troupe russe jeune et exaltée s'abat sur la scène du Châtelet et provoque un incroyable feu d'artifice : ce sont les *Ballets russes* de Serge Diaghilev.

En 1909 débarque à Paris un drôle de bonhomme. Tête de bouledogue et sourire de crocodile, il se dit parent de Pierre le Grand, auquel il ressemble. Son nom? Serge Diaghilev.

Promis à une carrière militaire, ou diplomatique, Diaghilev rechigne à entrer dans l'armée comme le souhaitent ses parents. Son goût pour les arts, ses dispositions personnelles pour la musique et le chant l'attirent à Saint-Pétersbourg où il va faire la connaissance d'Alexandre Benois et, surtout, de Léon Bakst. Diaghilev est un organisateur né.

En 1898, il fonde *Le Monde de l'art*, association puis revue regroupant plusieurs artistes qui, en marge de l'académisme officiel, recherchent un art nouveau avec pour principal dessein de faire connaître l'art russe à l'étranger. Durant cette même période, le chorégraphe *Michel Fokine* exerce de son côté son anticonformisme dans le domaine de la danse de spectacle. C'est précisément de la réunion de ces deux mouvements contestataires que vont naître *les Ballets russes...* Mais à ce précieux alliage il faut un creuset capable de faire surgir l'alchimie. Pourquoi pas à Paris ?

Car avant de se spécialiser dans les ballets proprement dits, Diaghilev se propose d'abord de favoriser les opéras russes au sein de ses premières programmations parisiennes (intitulées alors « concerts historiques russes »).

Ainsi, dès 1907, sont organisés une rétrospective de la peinture russe et une présentation en un acte du *Prince Igor* chanté par Chaliapine.

Les parisiens peuvent ainsi découvrir, au Théâtre Sarah Bernhardt, *Snegourotchka* de Rimsky Korsakov, puis l'année suivante *Boris Godounov* de Moussorsgki (en 1908, au Palais Garnier; repris au Théâtre des Champs Elysées en 1913, avec le triomphe de la basse Chaliapine)..., ou encore *La Khovantchina* de Moussorsgki, qui sera reprise en juin 1913 pour l'inauguration du même Théâtre des Champs Elysées (5^e saison des *Ballets russes*)...

Quand meurt son protecteur, le grand duc Vladimir en février 1909, Diaghilev doit réviser l'axe de ses saisons à Paris : il y aura une rétrospective de la peinture russe et une présentation en un acte du *Prince Igor* chanté par Chaliapine. P

eu après, au cours d'une réception chez la princesse de Polignac, Diaghilev va faire la connaissance de Gabriel Astruc, un imprésario qui a le bras long et qui lui suggère de ne pas se limiter aux concerts mais de faire venir à Paris les danseurs du Théâtre Mariinski.

Parmi les novateurs, complices et amis de Diaghilev, Léon Bakst, un petit rouquin grand coloriste, va jouer un rôle primordial dans la création, orchestrant les ballets selon un grand show de couleurs et imaginant un répertoire de formes et de tonalités d'un brio, d'une véhémence auparavant inédits au théâtre.

Cléopâtre, avec une musique de Rimski-Korsakov, est le premier grand triomphe européen de Bakst qui, par la magie de ses costumes où fusent l'or, l'émeraude et la pourpre, entraîne les spectateurs dans une Egypte de légende. Diaghilev entend montrer aux Parisiens, et au monde, un ballet qui l'a ébloui au théâtre Mariinsky de Saint-Pétersbourg : Le Pavillon d'Armide.

Ainsi commence la fabuleuse aventure des *Ballets russes* en France. Une aventure qui durera jusqu'à la mort de ce producteur hors normes, en 1929, et ensemencera de façon décisive l'art chorégraphique.

Pour présenter ce *Pavillon*, Diaghilev n'envisage que l'Opéra de Paris, saint des saints de la danse classique. C'est viser haut. Mais les Français trouvent un peu fort que des Russes, tout formés qu'ils soient par Marius Petipa, viennent leur donner des leçons. Qu'à cela ne tienne!

Puisque l'Opéra n'en veut pas, Diaghilev ira chez ceux d'en bas, c'est-à-dire au Châtelet, le théâtre des ouvriers rénové, remodelé, ripoliné à grands frais et garni de jolis minois.

Le 19 mai 1909 déferle alors un ouragan de couleurs et de musiques où l'Orient et la vieille Russie païenne rencontrent l'Occident et le romantisme du Grand Siècle. Alexandre Benois aux décors, Michel Fokine à la chorégraphie, Rimski-Korsakov, Borodine, Tchaïkovski pour la musique : le triomphe est immense, la surprise, totale. En outre, on y voit, pour la première, fois un danseur étoile, Vaslav Nijinski, dont les sauts, très longs, très hauts, à pieds joints, électrisent l'assemblée.

« L'âme, pour une seconde, porte un corps ! » s'exclame Claudel, ébloui, tandis que Cocteau se pâme. Diaghilev, lui, jubile : il tient enfin le seul jugement susceptible de lui délivrer un passeport universel, celui de l'élite parisienne.



Vaclav Nijinski dans Le Pavillon d'Armide

Dans une esquisse du Côté de Guermantes, Proust évoque Nijinski au moment de son entrée en scène dans Le Pavillon d'Armide : « Des machinistes faisaient reculer les divers messieurs en veston ou en redingote, amis des artistes, habitués du théâtre, journalistes qui se promenaient sur le plateau. Au milieu de ces hommes du monde qui se saluaient, s'arrêtaient à causer un moment comme à la ville, s'élança un jeune homme portant une toque de velours noir, une jupe cerise, et les bras levés au ciel dans des manches de soie bleue. Sa figure était couverte d'une sorte de poudre de pastel rose comme certains dessins de Watteau ou certains papillons. C'était un célèbre et génial danseur d'une troupe étrangère... Je restais ébloui à suivre des yeux dans l'air les arabesques qu'y traçait sa grâce naturelle, ailée, capricieuse et multicolore ».

Proust n'est pas un isolé : dès ses premières apparitions sur les grandes scènes européennes, Nijinski fascine les foules. Sa présence tient pour beaucoup dans le succès des Ballets russes (1909-1929).



Vaslav Nijinski dans Le Spectre de la rose (1913)

À la fin de sa première variation, au lieu de partir en coulisses, Nijinski exécute un de ses incroyables sauts, ce qui déclenche immédiatement l'admiration du public. Les bonds de Nijinski l'enthousiasment tout autant que les arabesques de sa compagne Pavlova.

Il ne considère pas seulement le jeune homme comme un danseur phénoménal, mais véritablement comme le « premier » danseur. En effet, depuis l'ascension de la ballerine, le danseur masculin était réduit au rôle de simple porteur, n'exécutant jamais le moindre pas en solo. La consécration de Nijinski va annoncer la réhabilitation des danseurs.

En attendant, Diaghilev le producteur est ruiné. Couvert de gloire et de dettes, il vend les costumes du spectacle pour se refaire et s'engouffre à l'Opéra dont les portes sont enfin ouvertes aux Russes, passés du statut de « barbares » à celui de « barbares raffinés ». Ceux-ci y trouvent un palais endormi. « Il nous a semblé que nous étions venus spécialement pour ramener à la vie ce ballet, jadis si grand », note un collaborateur de Diaghilev.

Présenté à Garnier le 4 juin 1910, dans une salle aux loges débordantes d'élégances titrées à tous égards, *Shéhérazade*, donné sur une musique de Rimski-Korsakov, stupéfie l'assistance dès le lever de rideau. Signés Bakst, le décor et les costumes tourneboulent les pupilles habituées au rose fané des tutus romantiques.

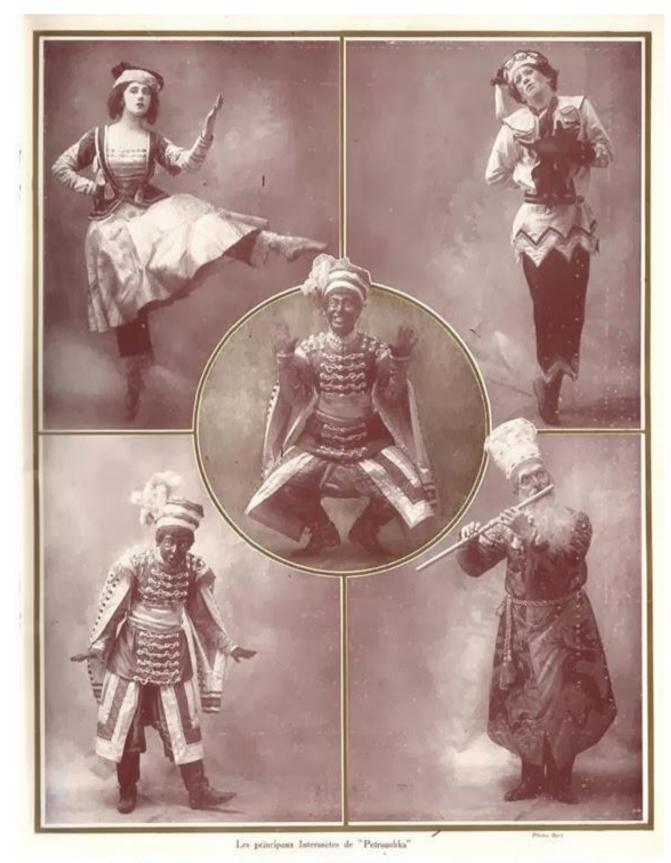
Les « bleu désespéré », « rouge accablant », « vert mélancolique » font exulter la palette. Une mode est lancée. Aussitôt, les couturiers, comme Poiret, Paquin ou Worth, métamorphosent, voire déguisent les élégantes en sultanes.

Avec Schéhérazade, le succès est colossal : outre la grâce lascive de Nijinski dans le rôle de l'esclave noir, Bakst réussit à suggérer les effluves capiteux d'un harem. En harmonie à ce décor des Mille et Une Nuits, les costumes des danseurs se fardent outrageusement de rouge et de vert. Il faut être Bakst pour oser ces audaces chromatiques, pour révolutionner ainsi l'art du décor.

Il s'en expliquera un peu plus tard : « Il existe dans chaque couleur une graduation qui quelquefois exprimera la chasteté, quelquefois la sensualité, voire la bestialité. Il y a des rouges qui sont triomphants et il y a des rouges meurtriers. Il y a un bleu qui peut être le bleu d'une sainte Madeleine et il y a un bleu qui pourrait être celui d'une Messaline ».

Mais surtout, Bakst mêle dans son art des éléments du folklore russe avec les valeurs les plus novatrices d'un art français moderne en s'inspirant simultanément des vases grecs, des miniatures persanes et du fauvisme célébré par Matisse.

Ainsi la révolution par la couleur est-elle accomplie. Mais l'essentiel reste à venir : celle du mouvement et de la musique. Visionnaire, Diaghilev poursuit son but : la fusion des arts au service de l'Art majuscule. Il y parviendra, étape par étape, et par tous les moyens. À commencer par la création, en 1911, de la Compagnie permanente des *Ballets russes*. Jusque-là, en effet, les danseurs profitaient de leurs deux mois de vacances dans la future patrie du bolchevisme pour venir travailler en France. Diaghilev recrute donc des interprètes permanents et choisit Monaco pour siège administratif et lieu de répétition. C'est là qu'il travaille à la réalisation du « premier ballet national typiquement russe », *L'Oiseau de feu*, composé par Igor Stravinski, nouvelle recrue de 29 ans. La révolution musicale s'accomplit alors dans une folle dépense d'énergie dissonante, à la « séduction hideuse », selon les gazettes.



Les danseurs créateurs de *Petrouchka* (1911) : Tamara Karsavina (la Ballerine), Vaslav Nijinski (Petrouchka), Alexandre Orlov (le Maure), Enrico Cecchetti (le Magicien)

Il faut cependant attendre le 13 juin 1911 pour assister au plus grand triomphe des *Ballets russes*: *Petrouchka*. Le drame en quatre tableaux est celui d'une marionnette, un pitoyable clown amoureux d'une belle ballerine laquelle, bien sûr, lui en préfère un autre. On y retrouve Fokine et Stravinski, Karsavina, Lifar, Benois – créateur des décors et costumes, lesquels comptent parmi ses plus belles réussites – sans oublier Nijinski – qui s'est si bien identifié à cette poupée de chiffons qu'elle restera son rôle préféré. Fokine, quant à lui, juge ce spectacle comme l'expression la plus parfaite de ses idées artistiques et, pour parachever ce monument de perfection, les musicologues considèrent la partition de Stravinski comme le sommet de son art.

Pour la seule et unique fois, le compositeur cherche à éveiller la sympathie et la compassion du public pour les souffrances du héros.



Vaslav Nijinski dans le rôle de Petrouchka en 1911

L'avènement du faune

Dès cette première époque les personnalités des milieux mondains et artistiques se rassemblent autour de Diaghilev. Confiant dans son étoile, après la partition de *l'Oiseau de feu*, celui-ci commande à Maurice Ravel celle de *Daphnis et Chloé*. Et à Claude Debussy, il demande de faire une version scénique du *Prélude à l'après-midi d'un faune*, « *l'admirable poème cochon de Mallarmé* », selon Paul Verlaine.

Avec cette musique d'une nouveauté formelle et d'une sensualité harmonique sans égales dans la musique française, où Mallarmé lui-même devra reconnaître que la sonorité de ses vers n'a pas été trahie, la chorégraphie ne peut être qu'une traduction physique de la musique.

En la confiant à son danseur vedette, Vaslav Nijinski, Diaghilev se doute que le ballet ne peut que dérouter. Il fera, en effet, scandale.

Choqué par la modernité et l'audace des gestes, le public réagit violemment : conservateurs et novateurs s'empoignent, la police doit les séparer et seuls les artistes prennent parti pour Nijinski, Rodin en tête.



Auguste Rodin, deux dessins du cahier des Danseuses cambodgiennes, 1906

Il faut dire que le danseur s'est totalement investi dans son rôle : il apparaît sur scène vêtu d'un fin maillot qui enserre son corps sur lequel sont peintes de larges taches brunes. Bakst, lui-même, avait tenu à réaliser le maquillage qui exagère l'aspect faunesque de Nijinski : il allonge les oreilles à la cire, insiste sur la ligne oblique des yeux. L'effet est saisissant, comme le montrent les photos d'époque.

Jean Cocteau, âgé de 23 ans à peine, rédige les quelques lignes du programme :

« Ce n'est pas L'Après-midi d'un faune de Stéphane Mallarmé; c'est sur le prélude musical à cet épisode panique, une courte scène qui la précède. Un Faune sommeille; des nymphes le dupent; une écharpe oubliée satisfait son rêve; le rideau baisse pour que le poème commence dans toutes les mémoires. »

L'œuvre constitue un véritable coup de tonnerre. Fondée sur l'immobilité, elle s'inspire des bas-reliefs, tête de profil, corps de face, suite de mouvements anguleux. Esthétiquement, c'est la stupéfaction. Mais, quand le faune se saisit de l'écharpe de la nymphe et se « manuélise » (comme l'écrit un journaliste), le scandale éclate, bagarre à l'appui.



Scène des Nymphes de L'Apres midi d'un faune (1911), collection Anna Winestein

Nijinski a réservé le rôle de la Grande Nymphe à sa sœur. À peine Nijinski a-t-il conclu les douze minutes de son spectacle que le scandale éclate. Le public est choqué par le caractère inédit et trop érotique de la danse, sans parler de la scène finale où le corps musclé couvert de taches brunes mime ouvertement un orgasme. Habitué aux sauts prodigieux du danseur, il ne conçoit pas qu'il ne bondisse pas.

Pour sa première chorégraphie, Vaslav Nijinski a préféré la retenue au divertissement spectaculaire. Une rupture radicale avec l'académisme qui sera saluée, mais bien plus tard, comme la naissance de la danse moderne.

Les « antifaunistes » demandent en vain l'interdiction de l'œuvre, jugée obscène.



Lydia Nelidova et Vaslav Nijinski dans L'après midi d'un faune. Photogramme d'Adolf de Gayne de Meyer (Londres, 1914)

Le scandale du Sacre

Ils ne seront pas déçus, un an plus tard, avec *Le Sacre du printemps*, de Stravinski, rebaptisé « *Massacre du printemps* » par ses détracteurs, dont la création, le 29 mai 1913, a lieu dans le tout nouveau théâtre des Champs-Élysées en présence du Tout-Paris. Rituels mystiques, enlèvements de vierges, sacrifices... la musique foisonne d'images fantastiques, des rythmes mécaniques que Nijinski s'efforce de rendre dans ses mouvements.

À l'exception de quelques rares admirateurs comme Maurice Ravel, l'accueil du public est désastreux : les piétinements lourds, primitifs et syncopés des danseurs engendrent un scandale sans précédent.

Dans la salle, le « bouledogue » sourit de toutes ses dents de crocodile. La première manche est gagnée. Mais la partie ne fait que commencer. Cette fois encore, martelé sur une chorégraphie de Nijinski, le ballet provoque un épouvantable chahut au Théâtre des Champs-Elysées.

Sous les huées, spectateurs et danseurs n'entendent plus l'orchestre tandis que la comtesse de Pourtalès y va de sa phrase historique : « C'est la première fois depuis soixante ans qu'on ose se moquer de moi ». On doit interrompre le spectacle avant la fin, et désormais, même Diaghilev doute du génie de Nijinski. La rupture entre les deux hommes est définitivement consommée lorsque le danseur décide d'épouser une de ses ferventes admiratrices. La jeune étoile décline alors, sa santé mentale fragile se dégrade puis il sombre dans la folie en 1919. Il vivra encore près de trente ans, mais sans jamais recouvrer la raison.



Danseuses dans la chorégraphie de Vaslav Nijinski pour le Sacre du printemps en 1913





Deux séquences reconstituées en 2010 de la chorégraphie de Vaslav Nijinski pour le Sacre du printemps (1913)

Si *Le Sacre du printemps* amorce déjà la fin de la première grande période des *Ballets russes*, les spectacles de 1914 le confirment en témoignant des efforts accomplis pour trouver une voie nouvelle. Les artisans de ces succès changent, Nijinski a disparu et de nouveaux artistes apparaissent.

Autre choc en 1917 avec *Parade*, ballet en un acte dont les costumes, le décor, le rideau de scène sont signés Picasso ; la musique, Erik Satie ; le livret, Jean Cocteau. *« Fumeurs d'opium ! »*, crient les spectateurs du Châtelet, qui vont jusqu'à se battre dans la fosse d'orchestre. Mais le spectacle va bouleverser tous les courants esthétiques, aussi modernes, et même révolutionnaires.

L'avènement des *Ballets russes* va engendrer une nouvelle perception de la danse. Habitué aux ternes représentations de l'Opéra, le public découvre soudain une féerie prodigieuse, apothéose du rythme et de la couleur, d'un luxe inouï dans les moindres détails de la représentation.



Eugène Druet (1868-1917), Vaslav Nikinski dans la Danse siamoise des Orientales, 1910

Tous les arts au diapason

La danse tend vers de nouvelles formes où l'expression, l'émotion, l'emportent désormais sur le seul désir de divertir. Autre nouveauté, le corps de ballet n'est plus, lui non plus, relégué au simple rôle d'auxiliaire, et les scènes de masse deviennent tout aussi importantes que les performances des étoiles. Mais la principale caractéristique des *Ballets russes* reste cependant l'étroite collaboration entre le musicien, le chorégraphe et le peintre, dont les noms désormais inséparables assuraient à l'œuvre son unité et sa splendeur.

Ainsi, Michael Fokine le soulignait-il lui-même : « Le ballet doit témoigner d'une unité de conception. Au dualisme traditionnel musique-danse doit être substituée l'unité absolue et harmonieuse de trois éléments musique-danse-et-arts plastiques... »

L'influence des *Ballets russes* sur les autres arts est considérable. Les photographies des danseurs et des costumes portées par les revues *Comoedia* ou les programmes des *Ballets russes*, largement illustrés par les pages de mode des grands couturiers et parfumeurs, contribuent aussi à « sacraliser » les figures qui suscitent et créent les nouveaux modèles pour une *mode* en pleine expansion commerciale : Nijinski sera le danseur des *Ballets* le plus photographié, en particulier par Auguste Bert et Eugène Druet.

De leur côté les peintres, dessinateurs, sculpteurs, se servent des photographies comme supports pour leurs travaux, en y puisant des informations sur la plastique des danseurs. Professionnels et amateurs s'efforcent de fixer sur la toile l'évanescence de la danse.

Ainsi que l'écrivit André Warnod : « Tout fut à la mode des Ballets russes. Bientôt le décor des maisons, les boutiques, les brasseries, les cafés suivirent le mouvement ».

« Si dans le peuple de Paris on aime les lampes voilées par des abat-jours orange, et si les petits hôtels meublés ont renoncé à leur décor couleur de tanière pour offrir des chambres peintes et tapissées de jolies couleurs vives, c'est aux Ballets russes que nous le devons », poursuit Alexandre Cingria.



Lev Samoilevitch Rosenberg (1866-1924) dit Léon Bakst, costumes pour Papillons (1914) et L'Oiseau de feu (1910)

Partout fleurit le style *Art Déco*. Trois peintres se distinguent particulièrement dans cette traduction picturale de l'art des *Ballets russes*: Valentine Gross, Jacques-Emile Blanche et Jules Flandrin. Les spectacles de Diaghilev inspireront également de nombreux dessinateurs, dont les croquis paraissent dans la presse. Le sculpteur, Auguste Rodin, dans la ferveur et la fascination, réalisera une sculpture en bronze de Nijinski, intitulée *Danseur*, *dit Nijinski* en 1912, qui suscitera la jalousie de *Chinchilla* Diaghilev...

Léon Bakst, en particulier, est l'inspirateur de nouvelles modes vestimentaires et décoratives.

Il confirme à Paris l'attrait pour les vêtements de style oriental, inspirant des maisons de couture comme Worth, Paquin, et la population féminine aisée se tourne vers ces grands couturiers.

Les élégantes vont amener le couturier Paul Poiret à réaliser des turbans lamés dans le style de *L'Oiseau de Feu* et des robes inspirées des costumes de *Schéhérazade* et du *Prince Igor*.

Les costumes les plus répandus deviennent le pantalon de harem, création de 1910, les robes garnies de petits cerceaux, les jupes-sultanes, les tuniques et les capes frangées...

Dans les années vingt Coco Chanel, à son tour, fascinée par les *Ballets russes*, et mécène secret de Diaghilev, transcrira dans sa mode structurée le goût pour les motifs géométriques du folklore slave et créera des vêtements comme « la roubachka » et la blouse ceinturée des moujiks.

L'attrait de la mode se répercute sur les styles de coiffure, les accessoires de mode, les bijoux... Les arts décoratifs se nourrissent aussi de cette esthétique, perceptible dans la rue, les vitrines des grands magasins, des restaurants, et dans l'aménagement des intérieurs parisiens.

Les meubles de style oriental, les tapis aux couleurs chatoyantes, les coussins, les papiers peints deviennent très prisés par la bourgeoisie, qui aspire à mettre une touche d'exotisme, en contraste avec les surcharges et les velours damassés et tentures lourdes hérités de l'époque romantique.

La décoration théâtrale, à son tour, se voit modifiée en profondeur, les décors des ballets apportant de nouvelles tendances, l'emploi de tons vifs, des toiles peintes aux goûts fauve ou cubiste, l'attrait des accessoires, paravents, rideaux translucides aux motifs traversés de mélismes orientaux. La tendance est au « tableau animé ». Beaucoup d'artistes, de décorateurs et de metteurs en scène vont s'inspirer de l'esthétique des décorateurs russes et de leurs méthodes.

Entre scandales et triomphes, les *Ballets russes* vont occuper ainsi pendant vingt ans le devant de la scène. Durant ces années de créations exceptionnelles, d'originalité constante, où se croisent les peintres Pablo Picasso, Georges Braque, Joan Miró, André Derain, Henri Matisse, Léon Bakst, Mikhaïl Larionov, Natalia Gontcharova, Marie Laurencin, les poètes Stéphane Mallarmé et Jean Cocteau, les compositeurs Sergueï Prokofiev, Igor Stravinski, Maurice Ravel, Claude Debussy, Manuel de Falla, Darius Milhaud, Francis Poulenc, Erik Satie, les chorégraphes Michael Fokine, Leonid Massine, Vaclav Nijinski, George Balanchine, Boris Kochno ou Serge Lifar... les *Ballets russes* de Diaghilev composent un feu d'artifice unique de sève créatrice, au cœur d'une France encore pétrifiée par les retombées de l'*Affaire Dreyfus*, dans les dernières brumes *l'impressionnisme* à son crépuscule.



La troupe des *Ballets russes* en tournée à Liverpool en 1928 De gauche à droite : le chef d'orchestre Roger Désormière, Serge Diaghilev, Serge Lifar, Boris Kochno, Alexandra Danilova, Felia Doubrovska et Lubov Tchernicheva

Postlude à l'après-midi d'un faune

Après la mort de leur créateur en 1929, à laquelle ils ne survivront pas vraiment, les *Ballets* vont tenter de se perpétuer en de multiples métamorphoses, de 1929 à 1959, c'est à dire jusqu'au départ en 1958 de Serge Lifar à la tête du ballet de l'Opéra de Paris et la fin de l'aventure de la troupe du *Marquis de Cuevas*, après le décès de celui-ci en 1961... Certains artistes de la troupe vont se déclarer héritiers de la Compagnie et créeront leurs propres troupes. Ida Rubinstein est de ceux-ci : elle présente sa troupe de 1914 à 1935 sur les scènes du monde entier, et travaillera avec André Gide Paul Valéry ou Paul Claudel et Honegger pour la *Jeanne au bûcher*.

Les *Ballets Suédois* de Rolf de Mare tenteront de maintenir une certaine filiation, dans leur forme, avec la troupe russe. La troupe de Bronislava Nijinska, sœur de Nijinski, cherchera avant tout à mettre en valeur l'art du mouvement. La *Compagnie des Ballets russes de Monte-Carlo*, créée en 1932 par René Blum et le colonel Wassili de Basil, tentera de prolonger la mémoire de Diaghilev et de ses danseurs : en 1936, elle connaîtra une scission, René Blum fondant alors la seconde *Compagnie des Ballets russes de Monte-Carlo*.

Quant au répertoire, il survivra, malgré de nombreux remaniements successifs. Les chorégraphies fixées et annotées des *Sylphides*, de *Petrouchka*, *Le Spectre de la Rose* et *L'Après-midi d'un Faune* seront repris régulièrement par diverses troupes.

C'est d'ailleurs la version du ballet de Nijinski pour *L'Après-midi d'un Faune* qui sera reprise pendant plus de cinquante ans, dans des versions plus ou moins approximatives... avant que de nouvelles recherches, à l'aube du 100^e anniversaire de la création de l'œuvre ne viennent ressusciter le ballet dans toute sa force originelle. George Balanchine conservera toujours à son répertoire *Apollon Musagète* ou *Le Fils Prodique*.

Quant à Maurice Béjart il ne cachera jamais tout ce qu'il doit à l'influence du *feu d'artifice* des *Ballets russes* de Diaghilev.

Les *Ballets* n'ont pas seulement transmis un cycle d'œuvres visionnaires et modernistes, mais ont surtout instillé dans les consciences artistiques un esprit de fronde et de radicale nouveauté toujours d'actualité et sources d'inspiration pour beaucoup de jeunes créateurs.



Igor Stravinski, Serge de Diaghilev, Leon Bakst avec une femme (inconnue) en Suisse, 1915

© PC PRODUCTIONS- juin 2009 - © TRANSARTIS PRODUCTIONS 2009 - Tous droits réservés