

Un centenaire toujours vert

Les Ballets Russes à Paris

Que l'on soit balletomane distingué, amateur éclairé des mouvements artistiques du début du XX^{ème} siècle ou, tout simplement, curieux de grands événements artistiques, il faut voir vu, sur la scène du Palais Garnier jusqu'au 31 décembre 2009, l'hommage rendu par le Ballet de l'Opéra national de Paris aux Ballets Russes, à l'occasion de leur première venue à Paris. Le spectacle a été diffusé en direct, grâce à « Cielecran », le 22 décembre à Kinopolis, devant une salle comble autant que comblée. Il sera rediffusé sur France 3, le 1^{er} janvier 2010 à 13h50. Une édition en DVD et Blue-ray, chez FRA Musica en fixera la prestation. Une exposition de photos à la Bibliothèque de l'Opéra Garnier prolonge cet hommage jusqu'au 23 mai 2010.

Un entrepreneur de génie

C'est grâce à Serge Diaghilev (1872-1929), aristocrate russe devenu imprésario par amour passionné des arts (il a notamment suivi les leçons de piano de Rimski-Korsakov), que l'aventure commence. Dès 1906, il présente à Paris une exposition de peintures russes et organise, en 1907, cinq concerts de musique russe. L'année suivante, il fait jouer pour la première fois, à l'Opéra Garnier, le *Boris Godounov* de Moussorgski avec, en vedette, Fedor Chaliapine.

Son succès l'incite à revenir pour une première « Saison Russe », avec une troupe de danseurs du Théâtre Marinski, dont Anna Pavlova et Vaslav Nijinski, qui font sensation lors de la première au Théâtre du Châtelet, le 19 mai 1909. C'est le début de vingt années de créations éblouissantes, portées par les célèbres Ballets Russes officiellement fondés en 1911 et devenus, alors, indépendants des théâtres impériaux.

Très cultivé, d'une grande ouverture d'esprit, généreux jusqu'à l'imprudence, Diaghilev s'est fait un devoir de révéler les dons jusque là ignorés de jeunes

danseurs, chorégraphes, musiciens ou décorateurs, et d'en faire des professionnels accomplis. D'un commerce peu facile, il n'a jamais eu de but lucratif : l'intérêt de sa troupe passait avant le sien. Grâce au soutien de mécènes généreux, il a réussi à surmonter d'importantes difficultés financières récurrentes.

Selon un critique français, il voulait « révéler la Russie à la Russie ; révéler la Russie au monde ; révéler le monde -nouveau- à lui-même. »

Vent tempétueux et talentueux venant de l'Est

Jusqu'en 1912, Diaghilev puise, dans les folklores russe et oriental, les thèmes de ses ballets chorégraphiés par Mikhaïl Fokine, réformateur de l'art du ballet en Russie. Issus de l'École Impériale de Ballet de Saint-Pétersbourg pour l'essentiel et, dans une moindre mesure, du Bolchoï, les danseurs ont été formés selon une tradition académique et romantique, héritière des styles français et italiens revisités par la sensibilité russe.

L'année 1912 marque un tournant : Diaghilev commande des musiques de ballet à Ravel, pour *Daphnis et Chloé*, et à Debussy, pour *Jeux*. *Le Prélude à l'après-midi d'un Faune* de ce dernier, avait déjà servi à Nijinski la même année pour sa première chorégraphie. Tout en continuant à travailler avec les compositeurs russes (Stravinski, Prokofiev), d'autres musiciens occidentaux (Manuel de Falla, Satie, R. Strauss, Respighi, Poulenc) participent désormais à l'aventure des Ballets Russes. Ces derniers perdent leur caractère strictement national pour incarner la modernité d'un art chorégraphique conçu comme une synthèse de tous les arts plastiques.

Au départ, les décors et costumes des spectacles sont signés des peintres russes Léon Bakst et Alexandre Benois. Le cadre exotique qu'ils créent en recourant aux motifs folkloriques russes et orientaux, influencent les peintres fauvistes et le style Art Déco.

De 1912 à 1921, les peintres Picasso, Derain, Braque et Matisse, pour certains alors peu connus, participent aux créations toujours originales et surprenantes : les chorégraphes Mikhaïl Fokine, Vaslav Nijinski, Léonide

Massine continuent leurs recherches expérimentales. Il faut souligner la volonté de Diaghilev de donner leur chance à ses danseurs, notamment Nijinski et Massine, pour inventer leur propre chorégraphie.

De 1921 à 1929, Les Ballets Russes s'inscrivent dans le contexte général des « années folles », frénétiquement avides d'inédit. De nouveaux chorégraphes, comme Bronislava Nijinska, Georges Balanchine, des peintres surréalistes, font des Ballets Russes le point de rencontre de toutes les nouvelles tendances artistiques.

D'où l'extraordinaire attraction exercée, outre un public mondain composé de snobs, d'aristocrates, de ministres et de diplomates, sur un public d'artistes, d'écrivains, de peintres. On note les noms de Jean Cocteau, Marcel Proust, Romain Rolland, Sarah Bernhardt, Auguste Renoir, Auguste Rodin, Jacques Rivière, Florent Schmitt et Émile Vuillermoz. La presse se fait l'écho du succès des spectacles dont elle amplifie l'impact auprès des lecteurs de journaux, leurs spectateurs potentiels.

A travers les thèmes présentés, les décors et la musique utilisés, les productions de Diaghilev mettent en scène la Russie éternelle que dépeignent les légendes. Marcel Proust célèbre « l'efflorescence prodigieuse des Ballets Russes » et, conquis par eux, Paul Valéry écrit « L'Ame et la Danse », en 1923. Même la Haute-Couture subit leur influence : Paul Poiret réalise des turbans lamés inspirés par *L'Oiseau de Feu* et des robes incrustées de pierres précieuses et des fourrures, tout droit sorties de *Shéhérazade* et du *Prince Igor* ; dans les années 1920, Coco Chanel, fascinée par les Ballets Russes et par Stravinski -un film, s'ouvrant sur la création houleuse du *Sacre du printemps* en 1911 et retraçant leur liaison de façon un tantinet languissante, sort sur les écrans ce 30 décembre 2009-, puise dans le folklore russe les motifs et les formes slaves de certaines de ses créations : elle impose ainsi la blouse ceinturée des moujiks aux élégantes parisiennes.

L'art décoratif, à son tour, se nourrit de l'esthétique des Ballets Russes et son influence déborde des salons mondains jusque dans la rue, sur les vitrines des grands magasins et des restaurants.

Diaghilev a provoqué un choc culturel en subjuguant le public français avec ses spectacles. Cela ne se fit pas sans polémiques et certaines premières ont provoqué des scandales demeurés inscrits dans les annales parisiennes, le

plus retentissant étant celui de la création du *Sacre du printemps*, le 29 mai 1913, au Théâtre des Champs-Élysées.

Une succession impossible

La mort de Diaghilev, en 1929, met un terme à l'aventure. Plusieurs membres des Ballets Russes sont devenus des références de l'art chorégraphique en Occident, comme Georges Balanchine aux Etats-Unis, Serge Lifar en France et Ninette de Valois et Marie Rambert en Grande-Bretagne.

Certains d'entre eux avaient participé à la création de nouvelles compagnies dans l'esprit forgé par Diaghilev. Ce fut le cas des Ballets Russes de Monte-Carlo, fondés en 1932 par le colonel de Basil et René Blum (frère du futur Président du Conseil, Léon Blum), qui font appel à des danseurs et des chorégraphes qui ont travaillé avec Diaghilev : George Balanchine, Léonide Massine et Mikhaïl Fokine.

Nul, cependant, n'a pu remplacer celui que Serge Lifar définit, non sans emphase, comme « ce noble et ardent Chevalier de la plus grande croisade des Arts du XX^{ème} siècle, qui, par son génie, devait réaliser cette union féconde entre toutes les valeurs spirituelles et artistiques, entre l'Orient et l'Occident, et ainsi accomplir la renaissance de l'art dans le monde », « ce grand Magicien » que la « Capitale de l'Art a immortalisé ».

Un hommage exemplaire

Les Ballets de l'Opéra national de Paris ont choisi de présenter, pour célébrer le centenaire de la première prestation de la troupe de Diaghilev dans la capitale française, quatre œuvres puisées dans son répertoire, d'atmosphères et d'esthétiques différentes, en respectant les chorégraphies et les décors d'origine. Cette heureuse initiative permet d'apprécier l'extraordinaire nouveauté apportée par les Ballets Russes. Passant du classicisme intemporel, au moins en apparence, du *Spectre de la Rose* à l'avant-gardisme

russe de *Petrouchka*, deux créations de 1911, en passant par le troublant *Après-midi d'un Faune* (1912) et le casticisme ibérique du *Tricorne* (1919), le spectacle démontre que la compagnie de Diaghilev n'a été prisonnière d'aucune forme musicale ou esthétique.

Rien d'hétéroclite cependant : l'unité du propos se concrétise dans la mise en valeur du corps masculin, révolution non négligeable dans un art jusqu'ici lié avant tout à la grâce féminine. De façon significative, les *Gisèle* et autres *Sylphides* cèdent le pas aux héros mâles jusque dans les titres.

Dissimulé, de manière équivoque, sous des pétales de roses (*Le Spectre*), dévêtu plutôt que couvert d'un collant aux marbrures animales (*Le Faune*), étroitement modelé dans un costume sévillan (*Le Tricorne*), ou disparaissant sous la défroque d'une marionnette (*Petrouchka*), le corps du danseur devient l'image même du désir, omniprésent et insaisissable, sublimé ou crûment lascif, exultant ou brisé par le refus de la femme convoitée. Le concupiscent Corregidor est réduit à l'état d'un pantin désarticulé, comme le timide *Petrouchka*. Loin d'une gestique avant tout fondée sur les harmonieuses arabesques des bras et des jambes de la danse classique, les chorégraphes de Mikhaïl Fokine, Vaslav Nijinski ou Léonide Massine recherchent plutôt la tension et la rupture de la ligne brisée. Les nouveautés rythmiques et harmoniques de la musique de Claude Debussy (*Prélude à l'après-midi d'un Faune*), Manuel de Falla (*Le Tricorne*) et Igor Stravinski (*Petrouchka*) soulignent d'autant plus cette mise à nu volontaire de la violence des sentiments. *Le Spectre de la Rose*, sur la musique presque trop sage de *L'Invitation à la valse* de Weber, réorchestrée par Hector Berlioz, pourrait faire figure d'intrus, à moins d'y lire un adieu à la vision romantique du ballet, voire une subversion de ses règles (la ballerine est réduite à l'immobilité du sommeil). Le bond fabuleux par lequel Nijinski terminait sa prestation en passant par la fenêtre ouverte, peut se comprendre comme un envol vers d'autres horizons, ceux-là mêmes qu'il suggère dans sa chorégraphie du *Faune* pour lequel Léon Bakst a dessiné un fantastique décor fauve d'arbres et de rochers. L'étrangeté du lieu, comme l'audace du sujet – l'initiation auto-érotique du Faune), sont rehaussés par les gestes un peu raides et cassés des personnages qui se déplacent de profil : Diaghilev voulait que son protégé s'inspire des vases grecs pour nourrir sa danse et il envoya Nijinski au Louvre

pour se documenter. Mais celui-ci se trompa d'étage et tomba en arrêt devant les Antiquités égyptiennes ! Cela ajoute une note d'humour que l'on retrouve également dans les décors et costumes que Pablo Picasso conçut pour le *Tricorne* : ils offrent une vision synthétique de différentes régions d'Espagne, agrémentée de quelques clins d'œil culturels, qu'il s'agisse de l'attitude « machiste » du Meunier ou, au finale, la fugitive allusion au tableau de Goya, *Le Pantin*. Alexandre Benois, enfin, fait revivre dans *Petrouchka*, l'univers coloré, à la fois cruel et naïf, des contes russes.

Ce qui frappe le spectateur d'aujourd'hui, c'est la vigueur et la modernité de ces partitions, la beauté visuelle des décors et des costumes, la qualité technique des chorégraphies étonnamment vivantes et dénuées de tout académisme.

Grâces soient rendues au Ballet de l'Opéra national de Paris et à ses brillants solistes pour avoir su, dans nos temps blasés, restituer ces œuvres dans toute leur énergie bouleversante.

Danielle Pister