



**HAL**  
open science

# Les "ballets russes", un art étranger entre France et Russie. Mutations et transferts culturels d'une pratique artistique

Violaine Chatoux

► **To cite this version:**

Violaine Chatoux. Les "ballets russes", un art étranger entre France et Russie. Mutations et transferts culturels d'une pratique artistique. Histoire. 2011. dumas-00610625

**HAL Id: dumas-00610625**

**<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00610625v1>**

Submitted on 22 Jul 2011

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Violaine CHATOUX

Les « ballets russes », un art étranger entre France et Russie,  
Mutations et transferts culturels d'une pratique artistique



*Mémoire de Master 1 « Sciences humaines et sociales »*

Mention : Histoire et Histoire de l'art

Spécialité : Histoire des relations et échanges culturels internationaux

*sous la direction de Mme Marie Anne MATARD-BONUCCI*

**Année universitaire 2010-2011**



Violaine CHATOUX

Les « ballets russes », un art étranger entre France et Russie,  
Mutations et transferts culturels d'une pratique artistique

*Mémoire de Master 1 « Sciences humaines et sociales »*

Mention : Histoire et Histoire de l'art

Spécialité : Histoire des relations et échanges culturels internationaux

*sous la direction de Mme Marie Anne MATARD-BONUCCI*

**Année universitaire 2010-2011**

Je remercie avant tout Mme Marie-Anne Matard-Bonucci pour avoir réussi à ne pas me décourager devant mes sempiternels retards. Je remercie aussi ma mère qui a su faire naître en moi cette passion pour la danse, et à qui ce mémoire doit une meilleure orthographe. Enfin, merci à Mme Blandine Kayser-Bril pour son accueil chaleureux lors de mes recherches à Paris et à tous mes amis qui m'ont soutenue durant cette année de recherches.

# Sommaire

Partie 1 .....	15
1909-1916 : L'arrivée des Russes, un important choc culturel .....	15
Chapitre 1- Le renouveau du spectacle .....	17
Chapitre 2 : Pourquoi choisir Paris comme ville d'exhibition?.....	28
Chapitre 3 : Les « mondes étrangers » vus par les Français.....	38
Partie 2 : .....	49
1917-1929 : Un après-guerre mouvementé.....	49
Chapitre 4 : Les Français face au bolchévisme.....	51
Chapitre 5 : L'effervescence artistique des Années folles.....	61
Partie 3 : .....	78
1929-1934 : Un démantèlement du monde de la danse russe en France.....	78
Chapitre 6 : Les compagnies de danse indépendantes de Diaghilev.....	80
Chapitre 7 : Le maintien d'un certain rôle moteur de Paris sur la scène artistique.	90
Conclusion.....	99
Annexes.....	101
Sources.....	120
Bibliographie.....	138

« C'est une vérité usée - impossible à redire, à moins d'en présenter ses excuses - que les arts d'une époque reflètent inévitablement sa physionomie et son caractère »<sup>1</sup>.

Lorsque l'on parle d'art, on pense inévitablement à la peinture ou à la sculpture, autrement dit des œuvres que l'on peut facilement exposer dans des galeries. Pourtant, l'art comprend aussi une autre catégorie, que l'on peut qualifier d'« art vivant », où les artistes s'expriment devant les spectateurs, comme c'est le cas pour la musique, l'opéra ou encore le ballet.

Dans notre cas, prenons la définition du mot « ballet » : il s'agit d'une représentation scénique, comportant uniquement de la danse, une gestuelle et de la musique<sup>2</sup>. C'est aussi selon Aurore Desprès, « un art mineur au sens juridique du terme, [...] qui a besoin de recevoir le soutien de formes artistiques plus matures »<sup>3</sup>. Le ballet qui prit son essor en France dès le XVI<sup>e</sup> siècle grâce à la contribution de Lully et du chorégraphe Pierre Beauchamp, connut son apogée en France lors de la période romantique. À partir de cette période, certaines innovations dans le domaine de la danse eurent lieu, notamment l'invention des chaussons en satin avec pointes, permettant l'élévation de la danseuse, et l'apparition du tutu de tulle blanc « romantique ». De grands ballets, aujourd'hui inscrits au répertoire de l'Opéra furent alors produits, tels *La Sylphide* ou encore, *Giselle*. L'appréciation du ballet comme « art » en tant que tel, perdura sous le Second Empire, mais s'essouffla rapidement dans le dernier quart du XIX<sup>e</sup> siècle. Pourtant, cette lassitude ne se fit pas sentir partout. En effet, en Russie, où certains maîtres de ballet français émigrèrent, le ballet prit une ampleur telle, qu'il devint un art national, subventionné par le Tsar. Il faut ici citer *Le Lac des cygnes*, *La Belle au bois dormant* ou encore *Casse-noisette*, les chefs-d'œuvre de Tchaïkovski qui ont pour chorégraphe le Français Marius Petipa. Ces ballets au succès retentissant furent tous trois créés dans le dernier quart du XIX<sup>e</sup> siècle, période où aucune œuvre majeure ne vit le jour en France, pays où pourtant la création artistique était florissante grâce notamment au dynamisme du mouvement impressionniste. Peut-être justement les grands ballets classiques étaient-ils jugés trop

---

1 Henri Lavedan, « Courrier de Paris », in *L'Illustration*, 28 mai 1910, p. 2.

2 Reyna Ferdinand (dir), *Dictionnaire des Ballets*, Paris, Larousse, 1967, p.34.

3 Aurore Desprès, citée dans Pascal Lecroart, (textes réunis par), *Ida Rubinstein, une utopie de la synthèse des arts à l'épreuve de la scène*, Besançon, Presse Universitaire de Franche-Comté, 2008, p. 32.

« uniformes » pour pouvoir séduire un public parisien en recherche de nouveauté?

C'est donc dans ce contexte peu favorable à l'univers de la danse que l'impresario Serge de Diaghilev proposa à Paris ses « Saisons russes ». Cet homme dont le nom fut depuis lors, associé au monde de la danse, n'était en réalité ni danseur, ni chorégraphe. Il était toutefois en relation directe avec les Théâtres impériaux puisqu'il fut l'adjoint de leur directeur, Volkonsky, de 1899 à 1901. Avant cela, sa passion des arts l'avait amené à créer *Mir Isskoustva*, autrement dit *Le Monde de l'art*, une revue dédiée à l'avant-garde russe. Cette revue qui fit grand bruit sert souvent de repère pour faire débiter la période de l'« âge d'argent »<sup>4</sup> russe. Plongé entre la danse classique d'une part, et la peinture avant-gardiste d'autre part, Diaghilev eut l'idée de créer un « spectacle total » qui combinerait la plupart des arts existants. L'objectif de l'impresario était donc en tout premier lieu de créer un spectacle où se mêleraient musique, danse et décors, tous ces éléments ayant chacun la même valeur dans le rendu final du ballet, dans son atmosphère générale. Et pour créer un spectacle au succès retentissant, il se devait d'emmener sa troupe se produire à Paris, principale capitale culturelle mondiale. Cependant, comment ramener le ballet en France, terre d'art et de culture où la danse n'avait qu'une place secondaire? Intelligemment, il commença avec des arts plus appréciés en France, c'est-à-dire la peinture russe en 1906, et une saison entièrement dédiée à la musique dès 1907. En effet, cet art était plus facilement apprécié par les Français et la musique russe était déjà connue en France, principalement à travers les compositions de Rimski-Korsakov. Cette saison connut alors un succès véritable. Puis pour sa venue en 1909, cet amoureux des arts et de l'avant-garde prit le risque de proposer des ballets à ce public parisien réticent. C'est ainsi que le 18 mai 1909, un raz-de-marée russe envahit le Théâtre du Châtelet : couleurs chatoyantes, rythmes endiablés, barbarie russe... cette soirée fut le commencement d'un véritable phénomène de mode qui perdura une grande partie du XX<sup>e</sup> siècle.

À travers ce mémoire, j'essaierai donc de retracer l'évolution de ce phénomène pendant ses premières années. Il paraît ainsi logique de commencer cette étude en 1909, date d'arrivée des Ballets russes de Serge de Diaghilev en France. La mort de celui-ci en août 1929 semble marquer dans beaucoup d'ouvrages une date clé,

---

<sup>4</sup> Riasanovsky Nicholas V., *Histoire de la Russie, des origines à 1996*, Paris, Robert Laffont, 2001 (1987), p. 480.

clôturant l'expérience des ballets russes. En réalité, ce 19 août marquait, il est vrai, la fin des « Ballets russes », mais pas celle des « ballets russes ». Précisons que la mention « Ballets russes » sera ici utilisée pour parler de la compagnie de Serge de Diaghilev<sup>5</sup>, quant à l'expression « ballets russes », celle-ci sera employée pour désigner une compagnie dirigée par un Russe et composée principalement d'artistes russes. En effet, si la troupe de Diaghilev fut, et reste encore la plus connue, il est important de mentionner l'existence d'autres compagnies de danse exerçant à Paris à la même époque. Citons notamment la compagnie d'Ida Rubinstein, mais aussi des troupes d'importance plus réduite comme la « Chauve-Souris » de Nikita Balieff ou les « Ballets d'Anna Pavlova ». Ainsi, après la mort de l'impresario, diverses compagnies continuèrent de se produire. De plus, d'anciens danseurs des Ballets russes essayèrent de reprendre en mains cette troupe prestigieuse. Celle-ci devint donc en 1931 la compagnie des « Ballets russes de Monte-Carlo », et comportait une majorité d'artistes ayant jadis dansé pour les Ballets russes de Diaghilev. Il me paraît donc intéressant de ne pas stopper mes recherches à l'année 1929, mais de les continuer jusqu'en 1934, date où une partie de cette compagnie « monégasque » cesse de se produire à Paris. Cette date met en évidence la fin du rôle moteur de la capitale française comme capitale culturelle mondiale.

Sur cette courte période de 25 ans, des contextes radicalement différents se succèdent. En effet, la France et la Russie sont entrées, depuis la fin du siècle précédent, dans une politique de rapprochement mutuel. Celle-ci a débuté par un accord militaire visant à contrecarrer la Triple Alliance, signé par le Tsar le 27 décembre 1893 et le 4 janvier 1894 par la France, qui se solda par la création de la Triple Entente. Rajoutons à cela la fièvre des emprunts russes lancés dès 1888 qui furent grandement encouragés par le gouvernement. Au début du 20<sup>e</sup>, un changement s'effectue aussi dans le domaine du théâtre : « les écrivains s'attellent à la traduction du répertoire étranger, de William Shakespeare à Anton Tchekhov »<sup>6</sup>. La culture française est donc déjà marquée par la culture russe grâce à différents auteurs, notamment ceux de l'« âge d'or » de la littérature russe tels que Tolstoï et

---

5 Selon Elisabeth Hennebert, l'expression « Ballets russes de serge de Diaghilev » n'apparaîtrait qu'à partir de l'année 1911, date à laquelle apparaît la troupe d'Ida Rubinstein ( « *Coueurs de cachets* » : *Histoire des danseurs russes de Paris 1917-1944*, 2002, p. 203). L'expression « Ballets russes » sera donc surtout employée à partir de la deuxième partie, la première partie jonglant entre ces différentes appellations.

6 Emmanuel Wallon, « Le théâtre français et l'étranger », in Roche François, *La culture dans les relations internationales*, Rome, Ecole française de Rome, 2002, p. 128.



Dostoïevski. C'est dans cette atmosphère somme toute favorable au pays du tsar que sont présentés les premiers ballets russes. Toutefois, notons que pour de nombreux Français, la Russie demeure une contrée lointaine « où se mêlent confusément la rude poésie du grand nord et les langueurs mystérieuses de l'orient »<sup>7</sup>. Puis Diaghilev (ainsi que les autres troupes russes se produisant en France) doit alors composer avec un contexte politique plus que défavorable : la révolution bolchévique, alliée à la défection du front par la Russie et au scandale des emprunts russes. La Grande Guerre a donc changé ces relations d'entente, pourtant le spectacle continue et Diaghilev se doit alors de jouer avec le train effervescent des Années folles et l'arrivée de nouveaux loisirs de masse. Citons par exemple le cinéma qui se développa rapidement après guerre, et mena à l'apparition dès 1927 du cinéma parlant, avec le film *Le Chanteur de Jazz*. Le contexte artistique de ces années constitue un paradoxe. En effet, la recherche de la nouveauté est le mot d'ordre dans cette société inédite. Pourtant, l'avant-garde est facilement taxée d'antipatriotisme et l'on revient à un art plus réaliste<sup>8</sup> qui selon l'écrivain Cocteau serait un « rappel à l'ordre ». Enfin, citons la crise de 1929, qui se fait toutefois sentir plus tardivement en France et de manière moins spectaculaire que dans d'autres pays plus industrialisés. Cependant, cette crise exprime en France une période de désarroi, nombreux sont les citoyens qui ont perdu foi dans son système démocratique libéral<sup>9</sup>. Aussi, me paraît-il intéressant de me pencher sur les changements effectués par les compagnies russes stationnées en France.

Il ne s'agit pas ici, bien sûr, de retracer une histoire détaillée de chaque compagnie russe de danse officiant à Paris. En fait, l'originalité des ballets russes est d'être un phénomène principalement français, tout en étant constitué en grande majorité d'artistes étrangers. En effet, malgré leur succès retentissant en France, très peu nombreux furent ces ballets à être montés en Russie. De plus, les mutations de cette pratique artistique provenant de l'étranger semblent refléter en partie l'évolution de son pays d'accueil.

Concernant le sujet des « Ballets russes », de nombreux ouvrages ont déjà été

---

7 Auclair Mathias, Vidal Pierre (dir), *Les ballets russes*, Montreuil, Gourcuff Gradenigo, 2009, p. 175.

8 Goetschel Pascale, Loyer Emmanuelle, *Histoire de la France culturelle de la France de la belle époque à nos jours*, Paris, Armand Colin, 2002 (1995), p.43.

9 Berstein Serge, *La France des années 30*, Paris, Armand Colin, 2001 (1988), p. 53.

écrits sur le sujet, mais il s'agit en général plus de compilations traitant des différents ballets parus à l'époque, leurs arguments, les chorégraphes, les décorateurs et les musiciens, que de recherches historiques. Il s'agit en fait d'ouvrages sur l' « histoire de la danse », c'est-à-dire une histoire des techniques, mais aussi des costumes et des chorégraphies. Pourtant, l'étude des ballets russes peut s'étendre à plusieurs domaines historiques. Outre l'histoire des techniques, ce sujet se rapporte évidemment à l'histoire de l'art, mais aussi à l'histoire sociale puisque bon nombre de spectacles créent un événement significatif de l'époque où ils sont produits. À cela, ajoutons aussi l'histoire politique, puisque ces ballets font intervenir des artistes étrangers ; une histoire nationale puisqu'il arrive que la critique d'art dévie au profit de causes nationalistes ; enfin, une histoire des religions<sup>10</sup>, notamment à travers le *Sacre du Printemps*, œuvre païenne, ou encore *Le Martyre de Saint Sébastien*, œuvre bannie par l'Église.

Cependant, un renouveau se fait sentir depuis le début des années 2000, grâce à des chercheurs spécialisés dans l'histoire de l'esthétique. C'est notamment le cas de Roland Huesca, auteur de plusieurs ouvrages sur les Ballets russes, mais dont les recherches se concentrent sur la période de la Belle Époque.

Citons aussi la thèse d'Elisabeth Hennebert parue en 2002, "*Coueurs de cachet*" : *histoire des danseurs russes de Paris (1917-1944)*. Ici l'historienne traite des danseurs, non des ballets, ce qui étend son champ de recherche à différents univers : les ballets joués dans des salles de spectacle, les studios de danse tenus par des professeurs russes, mais aussi les music-halls en plein essor durant les Années Folles. Nous sommes donc ici plus proches d'une approche socio-culturelle que de l'histoire de l'art. Cet ouvrage sert de référence pour ce mémoire, notamment concernant la chronologie, les dates de ballets ou d'événements importants.

Du côté français, les études sur les ballets russes ont donc pris un certain essor, toutefois, celui-ci se limite en général à la période en rapport avec l'impresario Serge de Diaghilev, donc jusqu'à la mort de celui-ci en 1929. En effet, lorsque l'on cherche des ouvrages relatifs à la période postérieure, période notamment des Ballets russes de Monte-Carlo, c'est vers des œuvres anglo-saxonnes qu'il faut se tourner. Cette prédominance des recherches anglo-saxonnes est probablement à rattacher au fait que la compagnie des Ballets russes de Monte-Carlo s'exporte rapidement à l'étranger et

---

<sup>10</sup> Roland Huesca, *Triumphes et scandales, la belle époque des Ballets russes*, Paris, Hermann, 2001, pp. 4-5.

finir par quitter (pour une partie de la troupe) définitivement la France. Les historiens anglo-saxons travaillent donc sur un phénomène qui toucha principalement leur pays et non plus la France. Et même en cherchant dans des études étrangères, peu de travaux ont encore été effectués sur les compagnies de danses extérieures aux sacro-saints Ballets russes de Diaghilev. Par exemple, lorsque l'on s'intéresse à la compagnie de danse d'Ida Rubinstein, c'est avec une bibliographie bien pauvre qu'il faut travailler. Nous pouvons ici mentionner l'ouvrage français de Jacques Depaulis, *Ida Rubinstein, une inconnue jadis célèbre*, paru en 1995. Cette artiste fut à l'origine de la création de ballets souvent encensés par la critique de l'époque, pourtant, ses activités en tant que danseuse et mécène restent fort peu explorées par les historiens. Peut-être faut-il attribuer le manque de recherches encore exécutées de nos jours, par le fait que le nombre d'œuvres de cette artiste est nettement moins important que celui des ballets créés par la compagnie de Serge de Diaghilev. Mais il est surtout probable que sa compagnie ait été laissée de côté car jugée moins novatrice et révolutionnaire que sa rivale les Ballets russes.

Pour effectuer cette étude, je me suis principalement focalisée sur la presse écrite de l'époque. Premièrement, j'ai utilisé la presse quotidienne, à travers cinq titres différents : *Le Figaro*, *L'Humanité*, *Le Matin*, *Le Petit Parisien* et *Le Temps*. Il s'agissait ici d'opérer sur un échantillon suffisamment varié pour pouvoir être représentatif d'une grande partie de la société française de ce début de siècle. Ainsi, *Le Figaro* représente, bien sûr, l'opinion de la droite française, *Le Temps* exprime celle du centre-gauche, et *L'Humanité* celle des socialistes (puis des communistes au tournant des années 1920). Il faut ici noter que *L'Humanité*, journal fortement politisé ne parle que très peu des ballets russes ce qui paraît d'ailleurs logique. En effet, ce journal politique n'aborde que très peu les différents événements culturels. On pourrait penser que ce manque d'intérêt s'estomperait suite à la révolution d'octobre. En effet, après 1917, *L'Humanité* ne cesse de parler du nouveau pays soviétique, avant même que celui-ci ne soit reconnu par l'Etat français en 1924. En fait, suite à la révolution d'octobre et malgré les sympathies envers le peuple communiste, le monde des ballets reste dans l'ombre : les Russes vivant en France sont pour la plupart des Russes Blancs qui ont fui le nouveau gouvernement, de plus, la danse est ressentie comme l'art bourgeois par excellence, elle n'est donc pas une pratique artistique à développer en l'état (en Russie Soviétique, l'art du ballet est à cette époque remanié

afin de convenir aux masses). Enfin, les deux autres quotidiens, *Le Matin* et *Le Petit Parisien* sont tous deux des grands quotidiens populaires républicains ; le nombre d'articles présents dans leurs rubriques concernant les ballets russes est dans l'ensemble assez élevé. Malgré tout, le nombre d'articles dans *Le Matin* est bien supérieur à ceux du *Petit Parisien*. Cela est probablement dû en partie aux différents directeurs de ces journaux. Par exemple, Henri de Jouvenel, qui fut rédacteur en chef du *Matin*, fut aussi président de 1932 à 1935 de l'Association Française d'Action Artistique (AFAA), dont le but était de promouvoir l'art français à l'étranger<sup>11</sup>. Même si ces deux activités ne furent pas simultanées, elles montrent l'intérêt porté par cet homme au monde des arts, ce qui se fait aisément ressentir dans le contenu des rubriques artistiques. Notons au passage que ces grands quotidiens populaires qui présentent régulièrement les créations des ballets russes sont souvent destinés à un public qui ne fréquente pas ou peu les salles de théâtre, les spectacles de danse restant souvent réservés à une élite. Dans l'ensemble, la difficulté principale face à ces sources extraites de quotidiens fut de chercher les différents éléments construisant une véritable critique constructive. En effet, quel que soit le quotidien étudié, les articles, dans leur grande majorité, se ressemblent énormément. « Eblouissant », « merveilleux », « brillant », « extraordinaire » sont des mots revenant fréquemment dans l'ensemble des articles, quel que soit le quotidien d'où ils sont extraits.

Il faut ajouter à ces grands quotidiens des journaux à périodicité plus élevée, citons ici l'hebdomadaire *L'Illustration* et la bimensuelle *Revue des deux mondes* qui permet pour celle-ci d'illustrer l'opinion d'une partie de l'élite. Dans cette revue, il est encore une fois intéressant de noter la quasi-nullité du nombre d'articles concernant les ballets russes entre 1909 et 1934<sup>12</sup>. Mais dans le cas de cette revue, il ne s'agit pas d'un manque d'intérêt général envers les arts, puisqu'une rubrique « Revue musicale » paraît dans l'ensemble des numéros. Il paraît clair au départ que le ballet apparaît peu digne d'intérêt et ne nécessite pas de mention particulière. Pourtant, au fil des ans, le ballet semble gagner ses lettres de noblesse dans certains milieux artistiques et esthètes, ce qui pourrait nous laisser imaginer qu'une place de plus en plus importante serait accordée aux articles mentionnant le monde de la danse. Il est donc ici important de savoir que durant la période qui nous intéresse, la proportion du

---

11 Piniau Bernard, *L'action artistique de la France dans le monde*, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 21.

12 Dans la *Revue des deux mondes*, seul un article parle directement des Ballets russes, à travers la « Rubrique musicale ».

nombre de ballets présentés à l'Opéra varie peu <sup>13</sup>.

Puis des revues plus spécialisées ont été utilisées, c'est-à-dire des revues artistiques comme *Comoedia illustré* et *Le Minautore*. Le *Comoedia illustré* était chargé de publier le programme officiel des Ballets russes. Quant au *Minautore*, il s'agit d'une revue d'art surréaliste, dont la parution débute en 1933.

Afin de pouvoir étudier ces 25 années de presse, il m'a été nécessaire de déterminer des dates précises. Ainsi, j'ai choisi de dépouiller les journaux en me basant sur les dates de premières des spectacles. J'ai donc étudié les jours succédant à la première des spectacles afin d'avoir l'opinion de nombreux journalistes sur la qualité du spectacle, ainsi que sur les réactions du public. J'ai aussi travaillé sur les dates de premières, puisque certains journalistes eurent accès aux répétitions générales: cela leur permit d'écrire leurs articles avant même l'ouverture du spectacle au public. Ces articles post-première servent donc de publicité pour la représentation à venir. Ainsi, l'ensemble des articles utilisé ici est loin d'être exhaustif, attendu que des parutions sur les ballets russes ont lieu parfois en dehors de ces périodes de spectacles.

Les sources utilisées ici comprennent aussi des écrits de spécialistes de la danse, c'est-à-dire ceux du critique André Levinson et du danseur Serge Lifar. Ces ouvrages servent à comprendre les évolutions de la danse au fil des ans, évolutions concernant les chorégraphies, les techniques, mais aussi les costumes et maquillages, ainsi que la reconnaissance que peut avoir la danse dans le monde des artistes. Au-delà de la danse, quelques sources concernant l'immigration russe sont ici utilisés, afin de se faire une opinion du statut des Russes en France, suite à leur immigration massive causée par la révolution bolchévique.

À ces articles de journaux et de revues, il faut ajouter un fonds important de photographies, dont les principaux photographes sont Auguste Bert, Eugène Druet et Adolphe de Meyer. Il faut ici prendre en compte l'évolution des techniques de photographie : les premiers clichés furent pris en studios, avec des poses figées. Puis une évolution rapide s'effectue et les danseurs peuvent être pris en train d'effectuer des mouvements. Plusieurs de ces photographies furent ensuite adaptées en cartes postales, celles-ci devenant elles aussi, un nouveau phénomène de mode.

---

13 cf. Annexe 20, p. 113.

Il m'a enfin paru intéressant d'aller chercher dans les films d'actualités Gaumont-Pathé. Ici, l'absence évidente de films sur le sujet des ballets russes semble significative. En effet, en utilisant comme mot-clé « danse classique », « ballets russes », « Diaghilev », « Ida Rubinstein », seules trois vidéos de la danseuse Anna Pavlova sont disponibles, alors que de nombreuses vidéos sur la « danse » sont disponibles. Peut-être faut-il attribuer ce manque de vidéos au caractère élitiste des ballets russes, alors que les actualités cinématographiques visaient un public nettement plus populaire. De plus, le nom d'Anna Pavlova était peut-être plus familier que celui d'autres artistes, ce qui permit à ces films d'être compréhensibles par un public plus varié que celui qui fréquentait réellement les salles de spectacles<sup>14</sup>.

À travers ces sources, il m'a paru intéressant d'étudier la représentation, ou plutôt les représentations, des ballets russes à travers la société française, en tenant bien sûr compte du fait que l'avis exprimé reste celui des journalistes, et pas forcément de l'ensemble de la société française. De plus, le phénomène des ballets russes reste un événement principalement parisien. Parler ici de la société française revient donc à étudier la société parisienne.

Le ballet, qui était donc un art de la scène particulièrement marginal en France au début du XX<sup>e</sup> siècle, a pu se développer à Paris, alors capitale culturelle mondiale, grâce à une forte contribution russe. Cet apport artistique provenant d'un pays lointain influence le monde des arts. Ainsi, il est intéressant de se demander comment transparait l'évolution socio-culturelle française à travers le phénomène des « ballets russes », de 1909 à 1934.

Pour répondre à ce questionnement, il me paraît judicieux de suivre un plan chronologique qui correspond aux différentes évolutions subies par le ballet. Plusieurs ouvrages présentent un découpage chronologique tripartite des ballets de Diaghilev. Une première période allant de 1909 à 1912, date à partir de laquelle l'impresario fait appel à des artistes aux nationalités diverses. Puis une période allant de 1912 à 1921, enfin de 1921 jusqu'à la mort de Diaghilev. Dans notre cas, ce découpage n'est pas forcément le plus adéquat. En effet, même si, sur la période étudiée, les différents contextes sociaux et politiques se suivent avec une réelle rapidité, les mutations

---

<sup>14</sup> Sur ces trois films d'actualités représentant la danseuse Anna Pavlova, deux sont en rapport avec *Le Lac des cygnes*. En effet, la danseuse est surtout connue pour son rôle dans la mort du cygne. Ce ballet est certes russe, mais il est peu représentatif des nouveaux ballets amenés par Diaghilev.

sociales et culturelles s'effectuent sur le plus long terme. Ainsi, le plan tripartite est conservé, mais avec une périodicité différente.

Une première étude s'étendant de 1909 à 1916 concerne l'arrivée des Russes en France et l'important choc culturel que représentent les Ballets russes. Il s'agit donc de se demander quelles peuvent être les diverses raisons de ce succès.

Ensuite, une seconde période s'étend de 1917, date du premier ballet « surréaliste » *Parade*, jusqu'à 1929, année de la mort de Serge de Diaghilev. On peut percevoir à cette époque un changement dans les ballets, dans leur conception, leur réalisation qui peut être mis en rapport direct avec la société dans laquelle ils évoluent.

Puis une dernière phase, de 1929 à 1934, période où un éclatement du monde de la danse se fait sentir en France, à travers notamment l'existence de nombreuses compagnies de ballets. C'est aussi une période où l'art de la danse s'exporte de plus en plus vers l'étranger, vers de nouveaux centres culturels.

À travers ces différentes parties, l'objectif reste l'analyse des différents transferts culturels opérés dans le monde de l'art, certes, mais aussi les transferts culturels opérés entre la société française et les nombreux pays en relation avec elle.

# Partie 1

1909-1916 : L'arrivée des  
Russes, un important choc  
culturel



Lors de leur arrivée en France, les ballets russes furent à l'origine d'un véritable phénomène de mode. L'objet de cette première partie est tout d'abord d'analyser les causes de ce succès. En effet, pour que ces ballets triomphent autant en France, il leur a forcément fallu proposer quelque chose de novateur, des éléments qui pourraient alors justifier la présence de troupes étrangères sur les scènes parisiennes. D'autant plus qu'à l'époque, en France, l'art du ballet est largement mésestimé, les représentations de danse ne servant alors que d'intermède au cours des soirées musicales. Il est donc intéressant de se demander pourquoi l'impresario des futurs « Ballets russes », Serge de Diaghilev, choisit Paris comme ville d'exhibition. Enfin, ces ballets provenant de la lointaine Russie, les mondes présentés dans les ballets paraissent souvent aux Français bien exotiques. Nous verrons donc à travers ces spectacles comment les français peuvent percevoir les mondes qui leur sont étrangers. Il est donc logique pour répondre à ces questionnements, de débiter l'analyse dès la première soirée de danse donnée par les ballets russes, c'est-à-dire le 18 mai 1909. Et bien sûr, ce phénomène de mode ne se limita pas à cette première année de représentations. La Belle Epoque se termine alors que les ballets russes continuent à attirer les élites dans les théâtres. Toutefois, la Grande guerre marque aussi la fin d'une époque pour les ballets russes.

# Chapitre 1- Le renouveau du spectacle

Si les Ballets russes ont su s'imposer en 1909 comme le ballet par excellence, c'est grâce aux différents éléments qui les composent. En effet, pour qu'une mode puisse prendre son essor, il faut qu'elle soit composée d'éléments nouveaux, qui contrastent avec ce que l'on voit d'ordinaire. Par exemple, si un nouveau spectacle est présenté dans les salles et que son style ne varie en rien par rapport à ce que l'assistance est habituée à admirer, il se peut que son contenu soit apprécié à sa juste valeur, toutefois, il y a peu de chances pour que celui-ci soit à l'origine d'une nouvelle mode. Pour pouvoir produire un tel phénomène, les Ballets russes ont donc dû amener quelque chose de réellement novateur. Ainsi, Diaghilev déclare « plus j'y pensais, plus il semblait clair qu'un véritable ballet devait comporter la combinaison parfaite de ces trois facteurs : musique, chorégraphie et peinture décorative »<sup>15</sup>.

## 1- Un art sans connaisseurs

Lorsque l'on s'intéresse aux articles parus entre 1909 et 1914 (les années 1915 et 1916 ne contiennent pas, ou peu d'articles sur les ballets russes, leur activité étant perturbée par la guerre), il est évident qu'un certain nombre de termes valorisants est utilisé dans la majorité des articles. Ainsi, les mots « succès », « brillant », « enthousiasme », « merveilleux » ou encore « beauté » reviennent fréquemment<sup>16</sup>. Comme il a déjà été mentionné plus haut, beaucoup de ces articles se ressemblent et il paraît donc difficile de se faire une idée précise de ce qu'ont pu être les ballets des premières années.

En réalité, l'important ici est justement de constater, à travers l'enthousiasme des journalistes, cet important effet de mode. Les journalistes semblent subjugués par ces spectacles venus de l'autre bout du monde (même si en réalité ils ne proviennent que de l'autre bout de l'Europe), spectacles qui semblent avoir amené quelque chose de réellement nouveau dans le monde poussiéreux du ballet en France. En effet, si ces ballets n'avaient pas révolutionné le monde de la danse, peu de journalistes y auraient

---

15 Marie-Françoise Christout, *Le Ballet occidental, naissances et métamorphoses XVIe - XXe siècles*, Paris, Editions Desjonquères, 1995, p. 106.

16 cf. Annexe 21, p. 113.

attaché une importance aussi grande, la danse étant alors pour beaucoup uniquement perçue comme un divertissement permettant d'admirer des jeunes filles légèrement vêtues. De plus, l'admiration que ces journalistes portent à ces ballets est d'autant plus exceptionnelle que ces critiques d'art sont en réalité des critiques musicaux : l'art du ballet en France n'est plus (et pas encore) assez apprécié pour disposer de ses propres critiques. L'avis donné à travers les nombreux articles est donc celui de néophytes dans l'art de la danse. Ceci explique donc en partie la forte attention portée à la musique évidemment, mais aussi aux décors, jugés par ces journalistes moins délicats à commenter que la chorégraphie. Il faut donc souvent rechercher les articles commentant les ballets russes dans les rubriques musicales. L'opinion présentée par ces journalistes peut donc en général être aussi celle de la majorité des spectateurs, public élitiste, puisque ceux-ci sont aussi plus connaisseurs en matière musicale que chorégraphique. Notons d'ailleurs que l'opinion générale dépend souvent beaucoup de la critique, et que le phénomène de la « saison russe » étant lancé, la critique peut manquer de discernement en trouvant que tout ce que font ces « extraordinaires » Russes est digne des plus grandes éloges. L'intérêt de la musique est bien sûr important pour le développement du ballet, mais il n'est cependant pas le seul à être à l'origine de la révolution provoquée par les ballets russes.

## 2- Les décors et costumes

L'une des innovations majeures de cette célèbre troupe consiste en un renouveau total de la décoration scénique. Ici, le choc esthétique n'est pas ressenti uniquement par la beauté de la chorégraphie qu'exécute le corps de ballet ou encore par la musique. Dès le lever de rideau, le spectateur est plongé dans une nouvelle atmosphère, complètement différente de ce qu'il connaît alors<sup>17</sup>. Tout d'abord, l'arrivée des Russes dans les théâtres français signifie la mort du décor en trompe-l'œil. L'attention portée aux décors et costumes par les Russes transparait clairement dans les articles de journaux parus durant la période étudiée, notamment dans ceux des toutes premières années<sup>18</sup>.

---

17 Il arrive aussi que le rideau de scène soit décoré, mais l'effet saisissant reste en général concentré sur le décor de scène.

18 cf. Annexe 22, p. 113.

« [...] un principe de décoration tout différent du nôtre, et dont l'effet est extrêmement puissant et saisissant : non point le décor complexe, et plus ou moins peint en trompe-l'œil, qui imite et reproduit la nature, mais un décor simplicité et largement exécuté, qui se borne à suggérer le milieu, à envelopper l'action d'une atmosphère colorée, et dans lequel le décorateur s'attache ordinairement à produire la plus grande impression possible de magnificence et d'éclat. »<sup>19</sup>.

Cette citation montre bien l'effet produit sur les Parisiens par ces décors inédits. Les Russes proposent des décors aux teintes chatoyantes, autrefois considérées comme vulgaires<sup>20</sup>. Ce retour de la couleur avait déjà été relancé en France, grâce à l'Art Nouveau et au fauvisme. Mais les Russes portent la palette utilisée à son paroxysme : le rouge brique et le bleu roi sont souvent les couleurs dominantes, en particulier chez Léon Bakst. Ces couleurs ne sont pas utilisées seules, c'est leur combinaison qui provoque la violence des tons. L'année 1909 voit donc arriver sur les scènes parisiennes des décors aux teintes chatoyantes qui lorsqu'elles sont évoquées dans les articles sont souvent qualifiées de « barbares ». Si l'art du décor théâtral semble si évolué au pays du Tsar, c'est que ces peintres Russes sont en fait des professionnels, employés officiellement dans les Théâtres impériaux de Russie.

La photo du décor du ballet *Sadko* met en évidence sa luxuriance<sup>21</sup>. Le fond de la scène n'est pas le seul à avoir reçu l'attention du décorateur : le plafond aussi se prête à cette parure. Ce décor englobant les danseurs sert à créer véritablement le monde imaginaire dans lequel évolue le ballet, un peu comme si le spectateur assistait, au travers d'une bulle, à un monde souterrain qui lui était jusque là inconnu. Cette image est assez exceptionnelle puisque dans les premières années de ces spectacles, il existe peu de photographies où l'on peut percevoir le décor : les photos de cette époque sont en général réalisées posées, avec un fond neutre mettant l'accent sur le danseur (ou la danseuse) et son costume. Il s'agit donc là d'une photo de groupe proposant une vue d'ensemble de ce que peut être ce ballet. Lorsque l'on cherche à connaître les décors de cette période, il faut se tourner vers leurs maquettes : les décors étant trop encombrants, peu ont été conservés. Raoul Brévannes mentionne l'existence de « 4000 kilos de décors et d'accessoires »<sup>22</sup>. Ce poids important comprend donc les éléments solides du décor, ainsi que les lourdes tentures pouvant

---

19 Pierre Lalo, « La musique - La saison russe », in *Le Temps*, 28 mai 1912, p. 3.

20 Roland Huesca, *Triumphes et scandales, la belle époque des Ballets russes*, op. cit., p. 63.

21 cf. Annexe 1, p. 101.

22 Raoul Brévannes, « La saison russe au Châtelet », *Le Figaro*, 18 mai 1909, n°138, p. 1.

être utilisées. Même si ce chiffre peut paraître exagéré, retenons l'ampleur de ces éléments destinés à créer une ambiance de scène unique.

Au-delà du décor, les costumes aussi sont retravaillés. 1909 signe la fin du tutu blanc de tulle. Les costumes servent donc désormais à illustrer le rôle de chaque danseur. « Les danseuses ont revêtu leurs costumes : ils sont d'une variété, d'un goût, d'un pittoresque qui suffisent à l'évocation d'un admirable tableau »<sup>23</sup>. Comme les décors, les costumes servent à appuyer la réalité du monde merveilleux présenté aux spectateurs. En 1912, une couverture du *Comoedia illustré* présentant *L'Après-midi d'un faune* met en scène le faune, dans son costume d'animal, sa coiffure retravaillée afin de fabriquer des cornes<sup>24</sup>, dans les couleurs si caractéristiques du ballet russe : le bleu et l'or, le marron remplaçant ici le rouge pour plus de réalisme.

Mais au-delà de cette variété de costumes, de leurs couleurs éblouissantes, il faut aussi mentionner le vif intérêt porté aux danseuses. Ainsi, dans le ballet *Cléopâtre*, Ida Rubinstein se fait remarquer par sa tenue légère<sup>25</sup>. Ces costumes évoquent donc un exotisme qui plaît énormément, ils proposent une évasion, loin des mœurs vestimentaire pudibondes de la Belle époque. Toutefois, il est nécessaire de rappeler que les tutus vaporeux du XIX<sup>e</sup> siècle peuvent encore être utilisés pour certains ballets. C'est le cas du ballet *Les Sylphides*, présenté la même année. Il y a donc, certes, une véritable rénovation de la tenue des danseurs et danseuses, mais ce changement s'accompagne aussi d'un rappel des traditions françaises, traditions qui avaient permis presque un siècle plus tôt ce qui fut perçu là aussi dans les années 1830 comme un renouveau du costume de scène. Selon le danseur Yvan Clustine, « le tutu convient surtout à des rôles irréels, comme une fleur, une fée ou un papillon, alors qu'il est absurde sur une paysanne, une bacchante ou Thaïs »<sup>26</sup>. Ce ballet classique, dans un style romantique, même s'il conserve la tenue de danseuse classique, subit quelques modifications. Lorsque l'on observe cette photo d'Auguste Bert dont les photographies furent utilisées dans les programmes officiels des ballets russes, il est intéressant de voir le relief proposé par le décor. Les arbres semblent réels et occupent

---

23 *Ibid.*

24 cf. Annexe 14, p. 109.

25 « Mme Ida Rubinstein a bien voulu se dévêtir un peu plus pour les Parisiens », dans « Saison russe : troisième spectacle », in *Le Temps*, 6 juin 1909.

26 Lettre ouverte d'Yvan Clustine dans *Comoedia*, 19 septembre 1911, juxtaposée à l'article de Louis Delluc dans *Comoedia illustré* du 1<sup>er</sup> octobre 1911, cité dans Elisabeth Hennebert, « *Coueurs de cachets* » : *Histoire des danseurs russes de Paris 1917-1944*, op. cit., p. 358

une place importante de la scène, de même que les roches, permettant une plongée dans ce monde fantastique.

Mais le véritable phénomène se produisit en 1910, avec l'arrivée de deux ballets qui allèrent jusqu'à modifier la vie parisienne : *Shéhérazade*<sup>27</sup> et *L'Oiseau de feu*. Le succès de ces deux ballets montre bien l'envie d'évasion de cette élite parisienne. Les deux mettent en scène les décors et les costumes du peintre russe Léon Bakst. Le premier, bien que portant le nom de *Shéhérazade* ne comporte pas de personnage jouant le rôle de cette femme. Le ballet relate l'avant *Mille et une nuits*, c'est-à-dire l'évènement qui poussa le Shah à changer d'épouse chaque jour et à la faire tuer au petit matin. Ce ballet met donc en scène l'infidèle sultane Zobéïde. Le titre de *Shéhérazade* sert ainsi à évoquer un Orient déjà connu par le public. « Le décor, inextricable d'apparence, est, dans le fait, soumis à la géométrie la plus rigoureuse, et où les tons, par des voisinages inconcevables pour les Occidentaux, créent des valeurs d'expression si neuves, si imprévues, que l'œil est d'abord, par elles, comme stupéfié. »<sup>28</sup>. Ces mots de Jean-Louis Vaudoyer, critique d'art, expriment bien ce qu'ont pu ressentir les Parisiens lors de la découverte de ce décor, composé de lourdes tentures et de coussins produisant une atmosphère chaleureuse et transportant immédiatement le spectateur à l'intérieur d'un harem. Outre les décors, les costumes aussi sont à remarquer de par leur variété de couleurs, de formes et de matières. Pour plus de réalisme, les danseurs jouant des « nègres » allèrent même jusqu'à se peindre la peau. Le second ballet, *L'Oiseau de feu* est quant à lui plutôt remarquable par ses costumes. Tamara Karsavina se fait remarquer dans son stupéfiant costume de plumes<sup>29</sup>.

« Ne va-t-on pas adopter couramment cette mode de costumes orientaux pour toutes les réceptions nocturnes, désormais? »<sup>30</sup>. Et c'est effectivement ce qui se passa dans les cercles parisiens. Ainsi, « les femmes se coiffent à l'oiseau de feu, réclamant au couturier Paul Poiret les turbans lamés, les robes rehaussées de pierreries et de fourrures de Shéhérazade ou du prince Igor »<sup>31</sup>. Et la mode féminine n'est pas la seule

---

27 L'orthographe de ce nom varie indifféremment dans les programmes officiels des Ballets russes entre « Shéhérazade » et « Schéhérazade ».

28 Jean-Louis Vaudoyer, *Propos et promenades*, Paris, Hachette, 1914, p. 257-258, cité dans Martine Kahane, Nicole Wild, *Les Ballets russes à l'Opéra*, Paris, Hazan, 1992, p. 39

29 cf. Annexe 3, p. 102.

30 Janina, « Nos étoiles et la mode », in *Comoedia illustré*, 1<sup>er</sup> juin 1912

31 Marie-Françoise Christout, *op. cit.*, 1995, p. 109

à être influencée. Ainsi, au 3 rue de Liège ouvrit un cabaret portant le nom de Schéhérazade, et dans lequel le décor plagiait celui créé par Bakst<sup>32</sup>. Ces ballets sont donc devenus en quelques années un véritable phénomène de mode : même si la connaissance du ballet reste nulle (ce qui est rare car les ballets russes sont un lieu de socialisation où l'on doit se montrer), la mode vestimentaire, mais aussi ornementale et une partie de la vie parisienne sont modifiées à tel point que nul ne peut ignorer dans les cercles élitistes ce que les Russes proposent sur les scènes parisiennes.

### 3- L'homme à l'honneur

Outre ces décors frappant les habitudes théâtrales parisiennes, un autre apport fondamental est proposé par la compagnie russe : la place accordée aux danseurs masculins semble dans leurs ballets aussi importante que celle des danseuses. En effet, depuis de nombreuses années, les femmes ont remplacé les hommes dans les ballets. Ce sont donc des travesties qui tiennent les rôles masculins, ce qui donne un aspect efféminé à l'ensemble du ballet. En France, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, la danse masculine est tellement tombée en désuétude et mésestimée, qu'en 1891, un député aurait proposé pour tenir les rôles masculins « des conducteurs d'omnibus, à qui on donnerait 3 ou 4 francs par soirée »<sup>33</sup>. Il paraît donc évident, dans ces circonstances, que peu d'hommes choisissent de représenter l'art de la danse à l'opéra.

Cet apport masculin réalisé par les Russes est cité de nombreuses fois dans les articles, ou plutôt, le danseur Nijinski est cité dans la majorité de ces articles<sup>34</sup>. C'est donc sur ce danseur d'exception que les hommes focalisent leur admiration : un homme jeune, vif et séduisant dont les prouesses sur scène rappellent une certaine force virile. Ainsi, cette impression de virilité dégagée sur scène atteint son paroxysme dans *Le Prélude à l'après-midi d'un faune*. Ici, Nijinski paraît sur scène dans un costume moulant, permettant de mettre en valeur le corps du danseur<sup>35</sup>. Les muscles du danseur sont donc plus facilement visibles, ce qui permet de dégager une sorte de « bestialité » correspondant au rôle de faune du danseur. Grâce à ce danseur,

---

32 Vladimir Fedorovski, *L'histoire secrète des Ballets russes, de Diaghilev à Picasso, de Cocteau à Stravinski et Noureiev*, Monaco, ed du Rocher, 2002, p. 128.

33 *Ibid.*, p. 82

34 cf. Annexe 23, p. 114.

35 cf. Annexe 4, p. 103.

mais aussi au reste du corps de ballet, « le ballet possède là-bas [en Russie] un élément de force qu'il n'a pas chez nous »<sup>36</sup>. À la grâce de la femme s'ajoute donc la force de l'homme, deux stéréotypes récurrents dans la société.

Les rôles masculins sont donc acclamés par les spectateurs qui ne viennent plus seulement voir de jolies danseuses puisque « ce sont les danseurs russes, je dis bien les danseurs, plus encore que les danseuses qui ont triomphé »<sup>37</sup>. La manière de regarder ces ballets change donc avec l'arrivée de ces hommes sur scène, c'est une nouvelle pratique qui se met en place à cette époque. Peut-être peut-on aussi voir dans ce succès une sorte d'identification des spectateurs à ces danseurs pleins d'ardeur. Les rôles que ceux-ci tiennent pourraient aider à cette identification, un peu comme le héros d'un roman d'aventures<sup>38</sup>. La présence de ces hommes permet aussi de donner au ballet une sensualité nouvelle dont il ne disposait pas jusque là. Les dessins de Georges Barbier illustrant le ballet *Shéhérazade*<sup>39</sup> sont bien représentatifs de cette atmosphère. Sur cette illustration au fond neutre mettant en valeur l'action des différents protagonistes, la sultane Zobéïde est représentée dans une position clairement sensuelle : allongée, un bras remontant au dessus de la tête. Nijinski, dans le rôle du nègre, se tient au dessus d'elle, une main sur sa poitrine. À ce plaisir tactile s'ajoute le plaisir olfactif représenté par la rose tenue par Ida Rubinstein. Il est clair qu'ici, le dessinateur cherche plus à rendre compte de l'atmosphère ressentie durant le spectacle, plutôt que d'en faire un tableau fidèle. Ainsi, la tenue des deux danseurs est épurée, elle laisse entrevoir les poitrines dénudées des danseurs, ce qui n'est évidemment pas le cas dans les costumes présentés sur scène.

Ces « prodigieux danseurs dont l'art va sans doute scandaliser leurs collègues de notre Opéra national » font donc leur entrée à Paris en même temps que ces décors et costumes novateurs. En fait, au lieu de scandaliser les troupes parisiennes, la danse masculine russe semble permettre une évolution bénéfique à l'Opéra français. Des efforts de la part de la direction de l'Opéra paraissent être réalisés en faveur de la danse masculine : citons ici les noms de deux danseurs français, Albert Aveline et Léo Staats qui furent engagés à l'Opéra. La critique des années 1910 semble donc attribuer aux Russes ce renouveau de la danse produit en France dès la Belle Epoque<sup>40</sup>. En

---

36 Pierre Lalo, « La musique - La saison russe », in *Le Temps*, 28 mai 1912, p. 3

37 « La danse russe à Paris », in *L'Illustration*, 22 mai 1909, p. 16

38 cf. Annexe 5, p. 103. Ce ballet rappelle une époque guerrière, barbare, où la virilité des hommes s'exprimait quotidiennement.

39 cf. Annexe 15, p. 110.

40 Elisabeth Hennebert, *op. cit.* Tome 1, p. 355.



réalité, les dates ne concordent pas, Léo Staats fut engagé comme maître de ballet à l'Opéra dès 1908. Les Russes ne sont donc pas à l'origine d'un changement de politique radical opéré par la direction de l'Opéra. En revanche, ce sont bien eux qui sont à l'origine d'un changement de la perception de la danse masculine dans la société. L'image sociale du danseur est aussi modifiée par leur arrivée, rendant leur force et leur virilité à ces hommes de spectacle.

## 4- Des chorégraphies remaniées

Enfin, un dernier ajout est apporté à ces ballets, des éléments de la chorégraphie classique sont modifiés. Et ceci est dû à un nom en particulier : Michel Fokine. Les changements par rapport à l'école française se perçoivent pour les néophytes dès que les danseurs (et danseuses) entrent en scène. En effet, contrairement à ce qui se fait d'ordinaire, la troupe russe évolue de manière homogène. C'est-à-dire qu'il n'y a pas dans ces ballets d'éléments négligés par la chorégraphie. En France et en Italie, l'attention se dirige uniquement vers une étoile, ce qui rend le corps de ballet peu intéressant<sup>41</sup>. L'effet de groupe est particulièrement saisissant pour ce public parisien dans les *Danses polovtsiennes du Prince Igor* où aucun soliste ne se démarque du groupe. Ce effet est renforcé par le thème de cette danse, une tribu nomade dansant des pas frénétiques et inconnus.

Si Michel Fokine est resté le grand nom lié à ce renouvellement, le danseur Nijinski s'essaya lui aussi à l'art de la chorégraphie. Son premier ballet, *L'après-midi d'un faune*, fit grand bruit lors de sa première au théâtre du Châtelet en 1912. Dans ce ballet, le chorégraphe s'est inspiré d'œuvres antiques afin d'apporter de nouvelles positions à ces danseurs. Les mouvements ainsi réalisés par les danseurs changent radicalement de ce que le public français connaît. Les personnages sont présentés de profil, comme s'ils sortaient d'un bas-relief grec<sup>42</sup>. Ce sont donc les bases de la danse que ce chorégraphe essaie de renverser. Mais les mouvements de cette chorégraphie sont jugés trop « saccadés, nerveux, anguleux »<sup>43</sup> par le public français, même si

---

41 Dans le ballet russe « chacun participe à l'effet d'ensemble en même temps qu'il déploie sa valeur individuelle », dans Mill Cissan, « Les ballets russes », in *Comoedia illustré*, 15 mai 1909

42 cf. Annexe 6, p. 104.

43 Jacques-Emile Blanche, *Le prélude à l'après-midi d'un faune*, Paris, Paul Iribe, 1914, cité dans Martine Kahane, Nicole Wild, *op. cit.*, p. 74.

plusieurs critiques d'art trouvent ces innovations fascinantes : « un grand artiste seul est capable d'oser »<sup>44</sup>. Nijinski crée aussi la chorégraphie du *Sacre du printemps*, en 1913. Avec cette œuvre, un nouveau rapport de force apparaît dans le ballet : la danse était autrefois utilisée pour illustrer la musique. Dans le *Sacre*, la musique et la danse forment désormais un ensemble plutôt conceptuel, la primauté ne revient plus à la narration d'une histoire à travers la musique et la danse<sup>45</sup>. Ces œuvres novatrices vis-à-vis de la chorégraphie sont en général les œuvres qui provoquent le plus de scandales lors de leurs premières.

Finalement, un changement est, certes, opéré dans le domaine de la chorégraphie, mais celui-ci ne doit pas paraître trop révolutionnaire. Il s'agit donc là d'un paradoxe : la recherche de la nouveauté mais sans une véritable nouveauté. Michel Fokine avait su trouver ce juste milieu, en proposant des pas de danse classique, mais avec certaines nouveautés dans les attitudes des danseurs, comme c'est le cas par exemple dans le ballet *Shéhérazade*, avec trois danseuses qui débute la chorégraphie assises en tailleur, à même le sol, mais avec des pas de danse classique laissant aux spectateurs leurs repères face à ce spectacle. De plus, certains ballets romantiques de facture classique connaissent eux aussi un certain succès, mais toujours s'ils sont présentés par les « novateurs » russes. En fait, en étudiant les articles parus à cette époque sur les ballets russes, il paraît évident que la chorégraphie n'est pas ce qui intéresse le plus le public.

## 5- Au final, un « art total »

Les ballets russes sont donc « une manifestation grandiose, une entreprise artistique d'importance considérable ; c'est le bouleversement de toutes nos idées esthétiques, plastiques, picturales et même musicales »<sup>46</sup>. Ainsi, c'est ce que Diaghilev souhaitait pour ses spectacles, un mélange de danse, de musique et de peinture, comme il a déjà été mentionné plus haut. Il s'agit donc d'un concept d'« art total », l'idée d'une « synthèse de tous les arts, si attendue depuis le triomphe du

---

44 M. Casablanca, « Nijinski et *Le Sacre du printemps* », in *Comoedia illustré*, 5 juin 1913.

45 Sanna Wagner, *Le scandale du Sacre du printemps de Stravinsky*, sous la direction d'Anne Laetizia Christophi, 2008, p. 36.

46 Richard Strauss, « Les Ballets russes », dans la rubrique « Théâtres et concerts », in *Le Matin*, 14 mai 1914, p. 4.

wagnérisme »<sup>47</sup>. L'emprise importante qu'a ce concept d'« art total » dans la société semble être le propre de cette période de début de siècle<sup>48</sup>.

Les artistes russes ont donc réellement conquis le public français. L'admiration de celui-ci se porte sur l'ensemble des danseurs : « le grand style et la force d'expression d'une Pavlova [...], la grâce tanagréenne et mutine d'une Karsavina [...], la fougue emportée et diverse d'une Sophie Fedorova [...], la stupéfiante virtuosité si pleine d'aisance d'un Nijinski »<sup>49</sup>. On observe donc un changement dans la manière d'apprécier la danse, le corps de ballet ne doit plus seulement être composé de danseuses fragiles, l'« art total » nécessite une plus grande variété de rôles, des rôles joués par les artistes grâce à l'art de la danse mais aussi de la pantomime. Il est donc nécessaire de combiner décors, costumes, danseurs et danseuses afin de permettre la compréhension du spectacle. L'influence de ces ballets se perçoit particulièrement bien dans les tableaux de Jacques-Emile Blanche, critique d'art. Sa représentation de *Shéhérazade*<sup>50</sup> montre à quel point l'ensemble des modifications apportées par les Russes aux ballets bouleverse le regard porté sur la danse. En effet, la position allongée de la danseuse commence par rappeler les variations apportées à la chorégraphie. Puis une attention particulière est portée au décor et aux costumes des danseurs. Les pieds de la danseuse sont chaussés de sorte de babouches, la libérant pour cette chorégraphie des pointes classiques. Enfin, un homme se tient en arrière plan, rappelant la virilité présente dans ce ballet. L'art russe eut donc une grande influence sur l'ensemble de la société parisienne, que ce soit dans la peinture, la mode vestimentaire, les arts décoratifs, mais aussi sur les pratiques culturelles. Il est d'ailleurs étonnant que la réclame de ces spectacles novateurs soit si conventionnelle<sup>51</sup>. L'affiche proposée en 1909 est une illustration de Valentin Serov, représentant Anna Pavlova dans *Les Sylphides*, sur un papier gris. Cette sobriété ne correspond guère à l'ensemble des ballets présentés cette année là, de plus, ce ballet appartient au style romantique. Pour Diaghilev, il semble donc que ce soit le spectacle lui-même qui doive entraîner un bouche-à-oreille et donc la venue des spectateurs, plutôt qu'une affiche. Soulignons aussi l'existence de cartes postales ayant pour sujet ces ballets russes. Ceux-ci n'étant pas accessibles à l'ensemble de la France, la vogue

---

47 Matthias Auclair, Pierre Vidal, *op. cit.*, p. 139.

48 Pascal Lecroart, *op. cit.*, p. 11.

49 Mill Cissan, « Le retour du ballet russe au théâtre de l'Opéra », in *Comoedia illustré*, juin 1910.

50 cf. Annexe 16, p. 110.

51 cf. Annexe 17, p. 111.

des cartes postales s'empara aussi du sujet, permettant à un plus large public de se faire une idée de ce qu'étaient ces ballets. Il y a donc là un transfert classique de la culture de l'élite vers une culture plus populaire.

Il semblerait donc que les Russes aient permis le retour en force de la danse. Pourtant avant leur arrivée, des danseuses novatrices avaient déjà contribué à une rénovation de cet art. C'est par exemple le cas de Loïe Fuller, ou d'Isadora Duncan qui travailla dans le sens d'une libération du corps de la danseuse. Mais le mérite revient principalement aux Russes. Leur venue devient indispensable dans les cercles parisiens, permettant de faire se développer de nouveaux effets de mode : « Si une hirondelle ne fait pas le printemps, on peut dire par contre qu'un danseur russe fait la « season » »<sup>52</sup>.

---

52 Fernand Vandérem, « Juste mesure », in *Le Figaro*, 15 mai 1914, p1

# Chapitre 2 : Pourquoi choisir Paris comme ville d'exhibition?

Comme Fernand Vandérem le dit si bien dans son article « Juste mesure »<sup>53</sup>, l'arrivée des Russes en France devient une sorte de rituel, un événement qui devient habituel et annuel. Mais cette citation fait aussi référence à l'effervescence de la vie culturelle et mondaine parisienne. L'auteur insiste en utilisant le terme « season » en anglais<sup>54</sup>, sur le fait que Londres possède une saison culturelle. Ce qui pourrait à la base passer pour un compliment envers la ville anglaise montre en réalité le peu de vie artistique qu'il y règne, puisque l'ensemble des expositions ou des spectacles proposé est concentré sur une période définie. En revanche, ce genre de période n'existe pas à Paris : des manifestations culturelles de grande envergure auraient lieu tout au long de l'année.

## 1- Paris, capitale culturelle mondiale

Nous venons de le dire, Paris jouit d'une vie culturelle intense, et son dynamisme est reconnu au niveau mondial. Cette prédominance de Paris se perçoit par exemple dans la fréquence des expositions universelles qui y sont organisées. En effet, entre 1851 et 1913, la ville accueille cinq expositions, contre quatre pour la capitale de l'Empire britannique. À côté de ces manifestations ponctuelles, Paris dispose aussi de nombreuses infrastructures permettant le développement des arts. En effet, outre le fait de permettre au public d'admirer diverses œuvres et divers courants artistiques, la présence de salles consacrées aux arts montre la reconnaissance portée aux artistes par l'Etat, ainsi que sa volonté de développer la culture. Le gouvernement cherche donc à élever l'homme, plutôt que de l'instruire<sup>55</sup>, il faut façonner un homme favorable au gouvernement républicain. Cette idéologie semble donc répondre à une nouvelle doctrine de la Troisième République : « l'art libre dans un Etat protecteur »<sup>56</sup>.

<sup>53</sup> *Ibid.*

<sup>54</sup> En français, « saison ».

<sup>55</sup> Claire Paolacci, *L'ère Jacques Rouché à l'Opéra de Paris (1915-1945), Modernité théâtrale, consécration du ballet et de Serge Lifar*, Paris (panthéon Sorbonne), 2006, p. 167.

<sup>56</sup> Charle C., Roche D., *Capitales culturelles, capitales symboliques, Paris et les expériences européennes*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2002, p. 233

Ainsi, en 1913, une construction remarquable fut réalisée dans ce climat favorable aux arts : le Théâtre des Champs-Élysées vit le jour. Gabriel Astruc, le commanditaire, choisit avec soin l'emplacement qui accueillerait son édifice. C'est ainsi que ce théâtre fut érigé Avenue Montaigne, « dans le quartier de Paris qui est devenu le véritable centre de la capitale à proximité de la place de l'Alma, du Bois de Boulogne, du faubourg Saint-Germain, du faubourg Saint-Honoré, du Trocadéro, des Invalides, du Champ de Mars, de Passy et Auteuil »<sup>57</sup>. Le programme des Ballets russes qui en fait l'apologie insiste sur les facilités d'accès : ce théâtre montre la volonté du créateur de réunir un public nombreux et varié. Mais si l'accès de ce théâtre est facilité par la présence des moyens de transports, l'entrée, de par son prix, reste réservée à une élite. Pour pouvoir se rendre au théâtre, une multitude de dépenses doit être effectuée : il faut évidemment payer sa place, mais il faut aussi prévoir « une éventuelle location, rémunération de l'ouvreuse, de la préposée au vestiaire, du marchand de programmes »<sup>58</sup>. De plus, les horaires d'ouverture des guichets ne sont que rarement compatibles avec les classiques horaires de travail, rendant plus difficiles les réservations. Le théâtre des Champs-Élysées est un édifice privé, ce qui l'affranchit, bien sur, de la tutelle de l'Etat en matière de programmation, mais ce qui le prive donc des subventions accordées aux théâtres nationaux. Le théâtre doit alors se débrouiller pour obtenir les bénéfices nécessaires à sa survie, cela passe par la programmation judicieusement choisie, les prix d'entrée, et évidemment par la présence d'actionnaires. La structure novatrice en béton armé de l'édifice imaginée par Auguste Perret, son architecte, avait de quoi attirer de potentiels investisseurs. Afin d'attirer le public français, la programmation se devait de susciter curiosité, enthousiasme et discussion. Evidemment, les Ballets russes eurent l'occasion de se produire à plusieurs reprises sur cette scène de choix.

Au cours de leurs nombreuses années de représentations, ceux-ci ont pu se produire sur les scènes du théâtre du Châtelet, connu pour présenter au public un genre rare et spectaculaire<sup>59</sup>, mais aussi sur la scène du prestigieux Opéra Garnier (qui par sa taille n'était d'ailleurs pas la salle la plus adaptée pour dégager l'ambiance produite par ces spectacles) et enfin à l'Opéra Comique. La compagnie d'Ida

---

57 Programme des Ballets russes, saison 1912, M. Brunoff, éditeur, cité dans Roland Huesca, « Le théâtre des Champs-Élysées à l'heure des ballets russes » in *Vingtième Siècle, Revue d'histoire*, n°63, juillet-septembre 1999, p. 4

58 Claire Paolacci, *op. cit.*, p. 171.

59 Christophe Charle, « Les théâtres et leurs publics : Paris, Berlin, Vienne, 1860 - 1914 », in Charle C., Roche D., *op. cit.*, 2002, p. 413

Rubinstein, quant à elle, put se permettre de louer la salle de l'Opéra Garnier pour l'ensemble de ses représentations.

Au-delà des agencements spatiaux pouvant inciter les artistes à venir découvrir la capitale, Paris attire aussi par sa renommée. Selon Elisabeth Hausser, « 1900 c'est la belle époque, dit-on, Paris est le centre du monde ; nul n'est célèbre s'il n'y est consacré »<sup>60</sup>. En effet, Paris domine le marché international de l'art<sup>61</sup>, autrement dit, les artistes y sont extrêmement nombreux et l'avis donné par cette capitale sur une œuvre est tout simplement décisif dans l'avenir de celle-ci. C'est donc à partir de ses succès parisiens que Serge de Diaghilev va pouvoir chercher à diffuser son art. Ainsi, dès 1910 l'impresario emmène sa compagnie à Berlin, mais pour y représenter les succès de l'année précédente : les premières de ses spectacles ont toujours lieu à Paris. Tout comme les Français se font des idées sur ce que peut être la vie à l'étranger, l'image que le monde occidental se fait de la France et plus particulièrement de Paris est elle aussi remplie de stéréotypes :

« Paris était dans mon esprit, la ville du plaisir perpétuel, de la débauche et du péché. Je m'étais fait une si extravagante idée de son élégance qu'au fond de moi je m'attendais à trouver les rues semblables à des salles de bal et peuplées uniquement de jolies femmes marchant dans un frou-frou de jupons de soie. »<sup>62</sup>

Même s'il est vrai qu'en 1909, Diaghilev connaît déjà Paris, une attirance particulière pour cette ville fait qu'il y amène sa compagnie : « Il partageait avec les gens de son milieu cet amour pour la culture française qui est inné dans notre aristocratie et développé encore par l'éducation »<sup>63</sup>. Diaghilev fait donc ce choix par amour de la France, puis en raison bien sûr, du rôle de capitale culturelle de Paris, mais aussi car l'important reste l'idée générale que le monde se fait de Paris. Si celle-ci reste dans les esprits, capitale de la beauté et de l'élégance, tout spectacle y étant présenté sera nécessairement de grande qualité. Les spectacles y connaissant dans l'ensemble un succès retentissant, ceux-ci pouvaient être présentés sans grand danger dans les autres capitales d'Europe puis d'Amérique. Pourtant, la capitale française n'est pas toujours la plus apte à juger les travaux d'avant-garde présentés par le Russe. En effet, Diaghilev se plaignait souvent « du conservatisme de ses habitants,

---

60 Fiero Alfred, *Histoire et dictionnaire de Paris*, Paris, Robert Laffont, 1996, p. 214

61 Charle Christophe, *Paris fin de siècle, Culture et politique*, Paris, éd. du Seuil, 1998, p. 41

62 Tamara Karsavina, *Ma vie*, Bruxelles, Bruxelles, Editions Complexe, 2004 (1931), p. 166

63 Tamara Karsavina, citée dans Martine Kahane, Nicole Wild, *op. cit.*, p. 7.

qui n'aimaient que le répertoire classique, sauf contre-ordre du noyau de trente snobs servant d'arbitre au Tout-Paris »<sup>64</sup>. Heureusement pour lui, Jean Cocteau, admirateur de son travail, fit partie de ce cercle restreint de « snobs ». Il aida donc à la promotion de la danse russe. Au final, la bonne société parisienne venant admirer ces spectacles n'est souvent là que par un effet de mode, les ballets russes étant rapidement devenus un lieu de socialisation important. Afin de décrire ces soirées, Raoul Brévannes cite les fêtes anciennement données à Versailles<sup>65</sup> : certes, la grandeur du spectacle est implicite, mais cette évocation des fêtes données sous l'Ancien Régime rappelle aussi l'importance que tenaient celles-ci dans la société. Il fallait s'y montrer, vêtu des plus belles robes et orné des plus belles parures. Deux siècles plus tard rien n'a changé, la cour royale est devenue une cour bourgeoise.

## 2- La vie mondaine parisienne

Bien évidemment, ces spectacles ne sont pas accessibles à l'ensemble des Parisiens, ils le sont seulement pour le « Tout-Paris ». Et ce cercle restreint de spectateurs est l'un des éléments essentiels permettant le succès de la soirée. En effet, dans les premières années, nombreux sont les articles mentionnant l'assemblée extrêmement « brillante », présente dans les baignoires et les balcons. Ainsi, en 1909, l'assemblée est mentionnée dans l'ensemble des quatre articles recensés dans *Le Figaro*<sup>66</sup>. Cette assemblée est décrite, soit par l'énumération des personnalités présentes (des ministres...), soit par les tenues exceptionnelles portées par les dames du public. Rose Bertin, dans son article « La « Saison russe » au Châtelet »<sup>67</sup> ne parle pas une seule fois du spectacle en lui-même. Son article consiste en une longue énumération répertoriant les tenues, les tissus et les bijoux qui illuminent balcons et baignoires. Le fait de détailler longuement l'assemblée se retrouve dans les articles au fil des ans. Le théâtre des années d'avant-guerre est donc frappé d'exclusivisme social : cela se traduit par la concentration des salles de théâtre les plus célèbres dans le centre bourgeois, et aussi nous l'avons vu, par l'augmentation du prix des places.

---

64 Auclair Mathias, Vidal Pierre (dir), *op. cit.*, p. 142.

65 Raoul Brévannes, « Le gala russe », *Le figaro*, 19 mai 1909, n°139, p4 « il faudrait pour la décrire évoquer le souvenir des fêtes d'antan à Versailles, ou les spectacles les plus brillants de l'Empire ».

66 cf. Annexe 23, p. 114.

67 Rose Bertin, « La « Saison russe » au Châtelet », dans la rubrique « La vie féminine », in *Le Matin*, 22 mai 1909, p. 4.



En 1913, les ballets russes sont qualifiés de « cinématographe du riche »<sup>68</sup> : en réponse au développement de ce loisir de masse, les classes aisées se tournent vers un autre type de loisir. Cette préférence allant au théâtre est surprenante, d'ordinaire « la permanence est du côté du peuple, le changement du côté de l'élite »<sup>69</sup>. On pourrait donc s'attendre à voir les classes dirigeantes abandonner le théâtre, laissant alors le peuple profiter de ce loisir. Par un processus d'assimilation, celui-ci copierait les loisirs des classes supérieures. Il n'en est rien. En 1909, c'est grâce à l'aide financière de plusieurs mécènes que les ballets russes ont pu voir le jour<sup>70</sup>. Ceux-ci ne cesseront jamais de fonctionner grâce à des dons privés.

Afin d'assurer la survie de ses spectacles, Diaghilev se sert donc évidemment de l'argent appartenant à ses admirateurs, il se sert aussi du côté réactionnaire de son public afin de faire facilement parler de ces œuvres. En effet, plusieurs scandales sont liés aux Ballets russes. Le premier, suscité par *L'Après-midi d'un faune* est dû à un geste obscène réalisé par le faune à la fin de la représentation. Ce geste ne faisait en réalité pas partie de la chorégraphie imaginée par Nijinski. Diaghilev l'aurait imposé au danseur, uniquement le soir de la première. La manœuvre fut réussie, le faune fut quelque temps sur toutes les lèvres parisiennes. Si Diaghilev heurte les bonnes mœurs par ce geste, ses représentations comportant des sujets religieux font aussi grand bruit. Ainsi un second scandale survint en 1913, lors de la première du *Sacre du printemps*. L'argument du ballet est peu développé : celui-ci représente un peuple païen célébrant par la danse la fertilité de la terre. En réalité, si l'argument surprend, ce n'est pas par la mise en scène d'une culture non chrétienne, mais plutôt par le manque d'un véritable fil directeur racontant une histoire ou une légende. Le scandale est en fait ici lié à la musique d'Igor Stravinski alliée à la chorégraphie de Nijinski qui, comme nous l'avons dit précédemment est encore trop novatrice pour être appréciée par le public de la Belle Epoque. Mais d'autres ballets plus directement liés à un sujet religieux font aussi parler d'eux dans une ville où le public est majoritairement catholique. Ainsi, en 1911, la compagnie d'Ida Rubinstein présente *Le Martyre de Saint Sébastien*, l'œuvre est bannie par l'Eglise.

Le « Tout-Paris » semble donc être un public plutôt conservateur et

---

68 Pierre Lalo, « La musique », in *Le Temps*, 3 juin 1913, p. 3.

69 Louis Chevallier, cité dans Grubellier Maurice, *Histoire culturelle de la France, XIXe - XXe siècle*, Paris, Armand Colin, 1974, p. 126.

70 Citons entre autres mécènes la comtesse Greffulhe, la comtesse de Chevigné et Misia Sert, cité dans Myriam Chimènes, « Les salons parisiens et la promotion des musiciens étrangers (1870- 1940) » in Charle C., Roche D., *op. cit.*, p. 373.

réactionnaire, et le succès monumental de ces ballets novateurs paraît curieux. Pour comprendre ce phénomène, il est nécessaire de s'intéresser à ce « Tout-Paris ». En ce début de XX<sup>e</sup> siècle, dans le public des théâtres, les artistes se joignent désormais aux aristocrates et aux grands bourgeois<sup>71</sup>. Ce sont en partie ces artistes qui permettent un nouveau regard sur le monde du théâtre. Par exemple, les riches actionnaires du Théâtre des Champs-Élysées changent leur mode de consommation du spectacle : la représentation scénique vue par l'ensemble du public n'est plus leur seul lien avec ce monde du spectacle, leur participation au spectacle débute dans les coulisses.

### 3- Le chauvinisme français face au cosmopolitisme

Dès 1909, Rose Bertin met l'accent sur l'« opposition que présentait cette apothéose de l'élégance la plus raffinée, avec les danses sauvages, rudes et frénétiques »<sup>72</sup>. Ces stéréotypes frappant la France et la Russie sont récurrents, les Français ont du mal à comprendre comment un pays aussi retardé que la Russie a réussi à amener l'art de la danse au sommet. Ou plutôt devrait-on dire « ramener » au lieu d'« amener ». En effet, « en applaudissant aux réalisations plastiques de Nijinski, le public français ne fait que reconquérir [...] une tradition nationale : celle de notre école chorégraphique- noble et mesurée- qui fit la gloire de deux siècles de danse »<sup>73</sup>. Plusieurs articles mentionnent ainsi les origines françaises du ballet<sup>74</sup>. Il est d'ailleurs intéressant de noter que ces articles sont principalement issus de journaux du même bord politique : *Le Figaro* et *L'Illustration*. Ces mentions ne concernent pas seulement la danse ; dès qu'un artiste français est lié de près ou de loin à une entreprise des ballets russes, nombreux sont les journalistes à en faire l'apologie. C'est le cas par exemple pour *Le Spectre de la rose* et *Le Pavillon d'Armide*, inspirés tous deux des travaux de Théophile Gautier. Ce rappel de la grandeur d'artistes français sert de défense contre un art grandement apprécié mais provenant de l'étranger. De 1909 à 1911, les spectacles des Russes ne présentent que des travaux

---

71 Roland Huesca, « Le théâtre des Champs-Élysées à l'heure des ballets russes » in *Vingtième Siècle, Revue d'histoire*, n°63, juillet-septembre 1999, p. 4.

72 Rose bertin, « La « Saison russe » au Châtelet », dans la rubrique « La vie féminine », in *Le Matin*, 22 mai 1909, p. 4.

73 Hector Cahuzac, « Debussy et Nijinski », in *Le Figaro*, 14 mai 1913, p. 1.

74 Ce rappel du ballet français n'est pas inopportun, le ballet *Giselle*, présenté en 1910, est bel et bien une œuvre française.

réalisés par des artistes de leur patrie ce qui peut apparaître comme menaçant pour l'avenir de l'art français. En réalité, les Russes ne sont pas les seuls à provoquer cette angoisse : le climat général de cosmopolitisme qui règne à Paris<sup>75</sup> y est pour beaucoup. Elle est habitée en permanence par une « colonie d'étrangers »<sup>76</sup> venus profiter de la renommée mondiale, en y étudiant ou en essayant d'y faire carrière. Finalement, en raison de ce brassage permanent, les artistes de pure souche parisienne ne sont plus si nombreux à Paris<sup>77</sup>.

« D'Annunzio, Ida Rubinstein, Weswolode, Meyerhold, Fokine, Idelbrando da Parma, Bakst... A la lecture de ces noms, qui sont ceux des principaux créateurs de la grrrrande cérémonie théâtrale qui nous fut offerte au Châtelet, vous comprenez clairement, je pense, qu'il s'agissait bien d'une manifestation sinon bien française, du moins bien parisienne »<sup>78</sup>.

Ces énumérations de noms étrangers dans le but de décrire la vie culturelle parisienne ne sont pas rares. Elles montrent à la fois la fierté des Parisiens d'appartenir à cette ville extrêmement dynamique, mais aussi leur inquiétude face à ce cosmopolitisme grandissant. Il est, certes, appréciable de voir le beau monde venir spécialement à Paris afin d'assister aux somptueuses représentations qui y sont données. Il est en revanche nettement moins agréable de savoir que ces élites viennent y apprécier un art totalement étranger au style français. Et cela est d'autant plus regrettable, que ces œuvres étrangères se produisent sur des scènes de théâtre subventionnées par l'Etat : « Il est tout de même assez étrange de voir s'introduire ces mœurs barbares dans un théâtre français - qui est subventionné par les contribuables »<sup>79</sup>. Ainsi, les scènes qui devraient à l'évidence promouvoir l'art français se contentent d'accueillir des spectacles étrangers, au lieu de conserver et de créer des œuvres d'influence française. Le rayonnement de Paris se réalise donc par l'accueil des artistes extérieurs, alors qu'il devrait se concrétiser par l'exportation d'œuvres nationales à l'étranger, comme l'ont si bien réussi les Russes.

---

75 Dugast Jacques, *La vie culturelle en Europe au tournant des XIXe et XXe siècles*, Paris, PUF, 2001, p. 77.

76 Ici la « colonie d'étrangers » ne désigne que les artistes, l'immigration plus massive engendrée par la recherche d'un travail n'est pas prise en compte dans ce contexte artistique.

77 Fiero Alfred, *op. cit.*, p. 485.

78 « Un Monsieur de l'Orchestre », « La Pisanelle ou la mort parfumée, au Châtelet », dans la rubrique « La soirée », in *le Figaro*, 13 juin 1913, 59e année, n°164, p. 5.

79 Adolphe Aderer, « Apollo - Ballets russes », dans la rubrique « Courrier des théâtres », in *Le Petit Parisien*, 16 mai 1914, p. 4.

En mettant l'art étranger à l'honneur, Paris dispose évidemment d'artistes de qualité. Diaghilev put donc s'en servir à son aise. À partir de 1912, et au grand plaisir des Français, de nouveaux artistes participent au phénomène des ballets russes. C'est par exemple le cas des compositeurs Claude Debussy et Maurice Ravel. En cherchant perpétuellement à éviter de lasser son public, Diaghilev est obligé d'élargir les styles de ses représentations. Au contact de nouveaux artistes, la troupe russe s'occidentalise de plus en plus. Cela se voit particulièrement dans le choix des thèmes des ballets. Ainsi, dès 1911, des ballets ayant pour thème l'antiquité grecque font leur apparition. C'est le cas par exemple de *Narcisse* (1911) ou encore de *Daphnis et Chloé* (1912), dont l'argument est en partie tiré du roman éponyme. En réalité, pour ce dernier, il ne s'agit pas de l'antiquité classique mais d'une antiquité plus tardive. Ceci n'empêche pas le ballet d'être un grand succès : le thème choisi est plus connu des Parisiens que les autres ballets ayant pour sujet la Russie, Ravel en est le compositeur. « L'Œuvre est française et cela lui donne un prix singulier à nos yeux »<sup>80</sup>. A travers cette simple phrase, Robert Brussel met en évidence le chauvinisme présent dans l'esprit de nombreux Français. Ce n'est donc pas un hasard si cette œuvre est la premier ballet à être inscrit au répertoire de l'Opéra de Paris en 1921. Enfin, le ballet *Jeux* (1913), orchestré par Debussy présente quant à lui un autre thème bien occidental, c'est-à-dire une partie de tennis.

On peut donc clairement ici parler d'une internationalisation et d'une interpénétration des arts. Tout d'abord, la danse de ballet, comme nous l'avons déjà vu, à voyagé à plusieurs reprises entre la France et la Russie. Il y a eu en Russie une interpénétration des arts lorsque les compositeurs et les chorégraphes russes ont travaillé sur les ballets autrefois français. Le ballet y a inévitablement pris des caractéristiques russes, notamment concernant la musique, les costumes et les chorégraphies. Mais quant ce ballet parvint de nouveau en France, réellement différent de ce qu'il avait pu être dans ce pays, il subit lui aussi, en quelques années, une influence nouvelle. Ces phénomènes s'expliquent en partie grâce à la société dans laquelle ils évoluent. La révolution des transports est l'une des causes de cette internationalisation : les déplacements étant nettement facilités, les mouvements artistiques circulent de plus en plus, s'enrichissant mutuellement les uns les autres,

---

80 Robert Brussel, « Grande saison de Paris (Châtelet) », dans la rubrique « Les théâtres », in *Le figaro*, 09 juin 1912, 58e année, n°161, p. 5.

dans une dynamique sans cesse renouvelée. Comme Paris recèle de nombreux artistes étrangers, les mouvements artistiques y évoluent à une vitesse sans précédent.

## 4- Une atmosphère générale favorable aux Russes

À ce contexte artistique bien singulier de Paris s'ajoute une autre raison favorisant la venue des Russes en France. Comme nous l'avons dit dans l'introduction, depuis les années 1890, la politique étrangère de la France favorise le pays du Tsar. Des accords militaires furent signés dès 1892 : si la France était attaquée par son ennemie allemande (ainsi que par l'Italie si celle-ci était encouragée dans ses projets belliqueux par l'Allemagne), la Russie emploierait l'ensemble de ses forces disponibles pour venir lui venir en aide. Au-delà de cette alliance rassurante, puisqu'elle engage un pays immense qui paraît être une puissance militaire sans faille, le contexte économique lui aussi attise la sympathie des Français envers les Russes. La fin du XIX<sup>e</sup> siècle marque le début de la fièvre des emprunts russes qui débutèrent dès 1888, encouragés par le gouvernement français. Beaucoup de Français perçoivent donc ce pays comme un eldorado, pays regorgeant de richesses à exploiter. Les investissements français en direction de la Russie deviennent rapidement massifs. Ainsi, « les Russes ne sont pas pour nous de véritables étrangers »<sup>81</sup>. Les deux cultures, latine et slave, bien que différentes semblent avoir des affinités. Cette inclination pour le pays allié est plus visible encore du côté de la Russie. Depuis Catherine II au XVIII<sup>e</sup> siècle, la culture française y est à l'honneur. Ainsi, au tournant des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècle, la langue française y est encore souvent enseignée<sup>82</sup>.

Les Russes jouissent donc à Paris d'une sympathie remarquable. En effet, il n'en est pas de même pour toutes les nationalités. Dans son article, Adolphe Aderer met en évidence cette empathie des Français à l'égard des Russes<sup>83</sup>. Il critique le fait que les saisons étrangères envahissent Paris régulièrement, en partie pour des raisons financières, mais la saison russe est mise à part. Pour certains, c'est même l'occasion

---

81 Adolphe Aderer, « Les saisons étrangères - Châtelet : les Ballets russes », dans la rubrique « Premières représentations », in *Le Petit Parisien*, 7 juin 1911, p. 2.

82 Karsavina Tamara, *op. cit.*, 2004 (1931), p. 46.

83 Adolphe Aderer, « Les saisons étrangères - Châtelet : les Ballets russes », dans la rubrique « Premières représentations », in *Le Petit Parisien*, 7 juin 1911, p. 2.

d'accéder à un voyage au cœur de Saint-Pétersbourg, d'en connaître la culture.

Finalement, lorsque des scandales sont liés aux ballets russes, les Russes ne sont pas les premiers à être calomniés en premier. Les attaques provenant du public français sont le plus souvent des attaques antisémites. Ainsi, lors du scandale du *Sacre du printemps* en 1913, Gabriel Astruc, le directeur du théâtre qui accueille la saison russe, est désigné comme l'unique responsable : il est Juif. Mais cet antisémitisme reste discret, les œuvres composées par des artistes juifs ne sont pas forcément dénigrées. Du moment que les représentations se déroulent sans encombre, les artistes sont jugés sur la qualité de leur travail. Ce n'est que lorsqu'il faut trouver un responsable à un désordre quelconque que le public semble attacher une importance à la religion des artistes. De plus, ces attaques ne sont pas systématiques. Le succès des ballets d'Ida Rubinstein, artiste juive, en est la preuve. Dans l'ensemble, la critique est favorable à de nombreux spectacles présentés par la compagnie. En 1911, lorsque paraît *Le Martyre de Saint Sébastien*, œuvre bannie par l'Eglise, aucune remarque antisémite n'est écrite dans la presse<sup>84</sup> concernant la religion de la directrice.

Afin de mettre toutes les chances de leurs côtés, les ballets russes vinrent donc se produire à Paris où ils reçurent un accueil plus que chaleureux, assurant ainsi en partie, l'avenir de leurs représentations à l'étranger.

---

84 Du moins dans les différents journaux étudiés dans ce mémoire.

# Chapitre 3 : Les « mondes étrangers » vus par les Français

« Lorsque l'on va au théâtre, c'est que nous sommes las de ce que nous voyons »<sup>85</sup>. Le public parisien qui paraît blasé de sa vie mondaine cherche à tout prix l'évasion. Ainsi, dans notre première période (1909-1916), les ballets ayant le plus grand succès sont des œuvres à caractère « oriental » ou « russe »<sup>86</sup>. Etudier les arguments des ballets les plus « réussis » permet de comprendre en partie l'idée que se faisait le beau monde parisien des contrées lointaines. En effet, même si ces ballets ne sont pas produits par les Parisiens, Diaghilev, dans le but d'une réussite la plus complète possible adapta ses ballets au goût du « Tout-Paris ».

## 1- Le folklore russe

L'un des éléments flagrants lorsque l'on étudie les articles de journaux de cette époque, c'est qu'ils sont remplis de préjugés concernant le pays créateur de ces brillants ballets. Ces idées reçues ne sont pas forcément péjoratives, les Français ont souvent une vision fantasmée de cette contrée lointaine. Ce « pays des coupoles vertes et des icônes dorées »<sup>87</sup> semble être un monde coloré, pittoresque, où les légendes jouent un grand rôle dans la vie populaire. Lorsque *L'Oiseau de feu* paraît en 1910 sur la scène de l'Opéra Garnier, les Français sont persuadés de découvrir l'une des nombreuses fables qui composent le quotidien des Russes. L'argument du ballet est le suivant :

« Le sujet de ce ballet fantastique est emprunté à un des contes nationaux russes les plus célèbres, et qui montre le mieux tout ce que peut la poétique imagination des vieux créateurs des légendes de la mythologie slave. En voici le bref résumé : Ivan Tsarévitch voit un jour un oiseau merveilleux tout d'or et de flammes ; il le poursuit sans pouvoir s'en emparer et ne réussit qu'à lui arracher une de ses plumes scintillantes. Sa poursuite l'a mené jusque dans les domaines de Kostchéi l'Immortel, le redoutable demi-dieu qui veut s'emparer de lui et le changer en

85 Abel Bonnard, « Le ballet russe », *Le Figaro*, 18 juin 1910, 56e année, n°169, p. 1.

86 Auclair Mathias, Vidal Pierre (dir), *op. cit.*, p. 181.

87 Raoul Brévannes, « La saison russe au Châtelet », *Le Figaro*, 18 mai 1909, p. 1.

pierre ainsi qu'il le fit déjà à maint prince et à maint preux chevalier. Mais les filles de Kostchéï et les treize princesses, ses captives, intercèdent et s'efforcent de sauver Ivan Tsarévitch. Survient l'Oiseau de feu, qui dissipe les enchantements.

Le château de Kostchéï disparaît, et les jeunes filles, les princesses, Ivan Tsarévitch et les chevaliers délivrés s'emparent des précieuses pommes d'or de son jardin. »<sup>88</sup>.

Le privilège de publier les arguments officiels des ballets russes fut accordé à la revue *Comoedia illustré*. Les journalistes s'en inspirant afin d'écrire leurs articles, il n'est pas rare de constater une certaine ressemblance dans les chroniques de différents quotidiens. Pourtant, les arguments officiels ne sont pas toujours exacts, quelques erreurs pouvaient parfois arranger l'impresario Diaghilev. L'argument de *L'Oiseau de feu* en est un exemple flagrant. Du moins, il l'est pour ceux qui connaissent l'histoire de sa création. Le livret propose au spectateur de venir contempler sur les scènes parisiennes une légende nationale russe<sup>89</sup> qui serait par conséquent représentative de ce monde slave. Et pourtant, ce conte n'a à l'origine pas grand-chose à voir avec ce pays. D'après le musicologue Richard Taruskin, le folklore russe ne comprend pas d'oiseau magique venant en aide à quiconque<sup>90</sup>. Les contes russes voient parfois l'apparition du *Zsar Ptitsa*, qui est certes un oiseau, mais ne possède aucun pouvoir et se contente de venir voler des fruits (d'or tout de même) dans les vergers. En réalité, cette légende d'un oiseau venant au secours d'un prince est tirée de légendes hindoues. Le volatile présenté sur scène ressemble donc plus à l'oiseau d'or indien, le *Garuda*, qu'à son confrère russe.

De nombreux articles font l'éloge de ce ballet, pour beaucoup de journalistes c'est enfin la Russie qui est réellement sur scène. Et dans un sens, même si l'argument est tiré d'un conte hindou, il peut être qualifié de ballet représentatif de l'empire du Tsar. En effet, Fokine fut chargé de slaviser le ballet. Le décor comprend donc des éléments slaves : un palais dans le lointain, deux chevaux qui traversent la scène<sup>91</sup>, les costumes des princesses... Pourtant, « le décor si curieux de M. Golovine semble un immense cachemire de l'Inde »<sup>92</sup>. Il semblerait donc que certains chroniqueurs

---

88 Mill Cissan, « Les arguments des ballets russes, *L'Oiseau de feu* », in *Comoedia illustré, numéro spécial consacré à la saison russe*, juin 1910.

89 « Le sujet, tiré d'une vieille légende slave par M. Fokine », dans « *L'Oiseau de feu* », in *L'Illustration*, 2 juillet 1910.

90 Auclair Mathias, Vidal Pierre (dir), *op. cit.*, p. 70.

91 Ces deux chevaux - un noir et un blanc - n'apparaissent sur scène que pour les deux premières représentations.

92 Alfred Bruneau, « A l'Opéra, « l'Oiseau de feu » achève superbement la saison russe », in *Le Matin*,



reconnaissent quelques traits hindous dans ce spectacle, toutefois, celui-ci reste qualifié de « russe », simplement car c'est l'idée que l'on se fait de la Russie.

Ce ballet de *L'Oiseau de feu* avait été présenté sur la scène du Châtelet en 1909, année précédant son succès triomphal. Il s'agissait du *Pas de deux de l'Oiseau bleu et de la princesse Florine*, extrait du ballet *La Belle au bois dormant* de Tchaïkovski. Le titre de ce ballet fut dès 1909 renommé *L'Oiseau de feu* et avait pour vedette Vaslav Nijinski et Tamara Karsavina. Pourtant, seuls deux articles mentionnant Tamara Karsavina en Oiseau de feu ont été trouvés en 1909<sup>93</sup> ; les programmes officiels publiés dans le *Comoedia illustré* et ceux publiés par les quotidiens ne font aucune mention d'une représentation de *L'Oiseau de feu* cette année là, ce qui démontre le peu d'importance que la critique, mais aussi l'impresario de la compagnie, attachaient à cette danse. La trame n'était alors pas la même.

Le ballet *Thamar* « est une des œuvres les plus caractéristiques de l'école russe, par l'originalité des idées, par la fantaisie du rythme, par l'atmosphère qui s'en dégage »<sup>94</sup>. Il est vrai que ce ballet propose un argument dont l'intrigue se déroule en Russie, aux abords du fleuve Terek. Mais ici, pour l'auteur, ce qui paraît russe ce n'est pas forcément l'intrigue, mais la manière dont elle est traitée.

## 2- Le lointain pays slave

« C'est de plus en plus fort, de plus en plus pittoresque, de plus en plus coloré, que dis-je! De plus en plus russe! »<sup>95</sup>. Voici donc pour beaucoup ce qu'est la Russie : un pays haut en couleurs, avec des traditions omniprésentes dans la société. Mais la Russie, ce pays lointain, est aussi une terre de violences et de passions. Il n'est donc pas rare de trouver des articles rappelant « toute l'ardeur, toute la violence naturelles de la race slave »<sup>96</sup>. *Les danses polovtsiennes du Prince Igor*, l'un des ballets ayant eu le plus de succès et dont les représentations eurent lieu durant la quasi-totalité des saisons, renforce cette idée. « Leurs fuites et leurs bonds et ces flèches lancées au ciel

---

26 juin 1910, p. 4.

93 Seuls deux articles mentionnant Tamara Karsavina en Oiseau de feu ont été trouvés en 1909 dans Henri Lavedan, "Courrier de Paris", in *L'Illustration*, 5 juin 1909, p. 2 et Robert Brussel, « La saison russe à l'Opéra », *Le Figaro*, 6 juin 1910, p. 6.

94 « Le second gala des « Russes », dans la rubrique « Théâtres et concerts », in *Le Matin*, 20 mai 1912, p. 4.

95 « Un monsieur de l'orchestre », « La saison russe », in *Le Figaro*, 5 juin 1909, p. 6.

96 « Les Théâtres », in *L'Illustration*, 12 juin 1909.

en disent plus sur l'âme russe que bien de doctes gloses »<sup>97</sup>. Les citations impliquant le caractère fougueux, sauvage et violent des Russes sont extrêmement nombreuses. Ces attributs semblent justifiables par le fait que la Russie est un pays extrêmement vaste, situé loin de la civilisation française. Il n'est pas rare que les habitants de pays éloignés soient qualifiés de sauvages, notamment en raison de leur culture différente de la culture occidentale. Fort heureusement pour eux, les Russes ont déjà pu bénéficier d'un apport de culture française, ce qui les rend moins ignorants et donc dignes d'intérêt. Toutefois, leur race est ce qu'elle est, les vastes steppes ont forgé leur caractère, et malgré leur éducation de qualité (puisqu'elle comprend des cours de français), les Russes restent des personnes rudes, habituées à la vie sauvage et nomade.

En 1911 paraît le ballet *Pétrouchka*, qui lui, s'inspire de la vie quotidienne de Saint-Pétersbourg.

« C'est la foire du Carnaval à Saint-Pétersbourg, Montagnes russes, chevaux de bois, le traditionnel « diédouchka » (compère de la foire) qui débite des facéties brutales et crues du haut de sa baraque. Des danseuses s'exercent au son de méchantes orgues de barbarie, des vendeurs de pain d'épice et autres offrent leur marchandise, des montreurs de stéréoscopes attirent les flâneurs par leur boniment. charlatan habillé en magicien annonce du haut de son tréteau qu'il va présenter des poupées animées. Et vraiment son truc tient du prodige. Ses poupées - Petrouchka (guignol), un Maure et une ballerine dansent avec un entrain qui les ferait prendre pour des êtres vivants.

Au deuxième tableau nous assistons à la vie intime de Pétrouchka. Il danse, il rêve, il souffre. Amoureux de la danseuse, il est jaloux du Maure. [...] Le Maure, homme brutal et borné, ne songe à rien, qu'à l'assouvissement de ses appétits matériels, ce qui ne l'empêche pas d'être préféré par la ballerine qui vient le trouver dans sa cellule, le charme par mille cajoleries et finit par faire sa conquête. Au beau milieu de leur duo d'amour, Pétrouchka pénètre de force chez le Maure, et accable les amants d'invectives ; mais poursuivi par son rival il est bientôt chassé à coups de pieds.

Au quatrième tableau la fête bat son plein. On voit danser les nourrices dans leurs costumes traditionnels, des cochers, des tziganes qui grugent un jeune marchand, prêt à dépenser en une nuit toute sa fortune. Arrivent des gens travestis qui mènent une ronde folle. Parmi le peuple on aperçoit des gens du monde venus

---

97 « Les nouveaux spectacles – Théâtre du Châtelet – Grand opéra russe – Le Prince Igor », dans la rubrique « Courrier des Théâtres », in *Le Matin*, 24 juin 1934, p. 5.

pour s'amuser à la fête populaire. Tout d'un coup les danses et les chants sont interrompus par des cris qui partent du petit théâtre. Pétrouchka en sort poursuivi par le Maure que la ballerine essaie en vain de retenir. Mais le Maure furieux l'atteint et le frappe de son sabre. Pétrouchka tombe le crâne fracassé. [...]. »<sup>98</sup>.

Cet argument, relativement long, contient à lui seul beaucoup de stéréotypes concernant la Russie. Tout d'abord, le décor présenté est réel, il s'agit de la ville impériale de Saint-Pétersbourg. Avec elle sont donc présentés des costumes traditionnels et différentes attractions que l'on peut croiser dans ses rues. Bien sûr, le décor est adapté pour plaire aux Français, pour répondre à l'idée qu'ils ont déjà de la capitale russe avant même de venir voir le ballet. La scène entière semble donc pleine de vie, les stands de foire sont évidemment colorés afin d'attirer le client, les costumes, présentés comme traditionnels, sont eux aussi colorés, et une agitation constante règne sur scène.

Mais au-delà de ce décor représentatif, des caractéristiques bien particulières sont attribuées aux personnages. Tout d'abord, le personnage du magicien, à qui l'on doit la trame du ballet (puisque c'est grâce à lui que les pantins peuvent danser devant nous) est dès le départ qualifié de « charlatan ». Pourtant, et cela est dit à la suite, il réussit réellement à animer ses pantins. Ici ce n'est pas nécessairement une critique de la Russie, mais plutôt du monde des foires populaires, un univers souvent inconnu pour ceux qui vont voir ces ballets. Si ce protagoniste est qualifié de charlatan, c'est avant tout par incompréhension des « Pétersbourgeois », par peur de la magie réalisée par cet homme étrange.

Viennent ensuite les déboires amoureux de Pétrouchka, sujet à la mélancolie. Et avec lui est présenté le Maure, avec bien sûr tous les défauts liés à sa race. La ballerine enfin, qui en jeune femme inconsciente choisit mal l' élu de son cœur. De nouveau, la violence est présente. Même si celle-ci n'est pas perpétuée par un personnage russe, l'argument fut écrit par un russe, ce qui encore une fois démontre le penchant belliqueux naturel du Russe. Enfin, les Pétersbourgeois paraissent comme des personnes fêtardes, jetant l'argent par les fenêtres. Ces caractéristiques définissant le Russe bon vivant furent déjà développées dans la littérature. Ainsi, le Général Dourakine, héros du roman éponyme de la comtesse de Ségur est lui aussi affublé de ce caractère prompt à l'enjouement, mais il est aussi victimes de brusques accès de

---

98 « Pétrouchka », in *Comoedia illustré*, juin 1911.

mélancolie, comme le pauvre Pétrouchka. Comme ce personnage est extrait d'un roman pour enfants, les traits de caractère le définissant furent forcés pour faciliter la compréhension. Il en est de même dans les ballets. En effet, un ballet ne comportant pas (ou peu) de texte, l'intrigue est plus facilement compréhensible lorsque les personnages sont caricaturaux. Toutefois, le fait de présenter le même type de personnages dans plusieurs ballets facilite le développement de préjugés à l'encontre du peuple qui se produit sur scène.

Enfin, notons que dans le but de rendre le ballet encore plus slave, un nom russe est employé pour désigner l'un des personnages. Le « compère de la foire » est donc appelé « diédouchka »<sup>99</sup>. Pourtant, ce nom n'est pas la véritable traduction. « Diédouchka » signifie en effet grand-père et n'est pas non plus employé dans la rue pour interpeller un vieillard. Il s'agissait donc de renforcer le caractère russe de l'œuvre en proposant un nom facile à prononcer et à se remémorer, permettant ainsi aux spectateurs d'en parler en société. Ceci donne donc une connaissance de plus au spectateur, erronée certes, mais permettant aux Français de penser qu'ils connaissent désormais le monde slave.

« Là, je fus en Russie, où je n'étais jamais allé. À présent, *je sais* et n'ai plus besoin d'échafauder de mélancoliques projets. C'est ainsi que *là-bas* cela est, ou tout au moins que *cela a été*. »<sup>100</sup>. Il semble en effet que pour les Français, toute l'immense Russie se ressemble. D'ailleurs, selon Michel Cadot qui a travaillé sur la « terreur de l'an 1900 » - terreur qui mit en évidence la peur de l'invasion asiatique - montre que l'Europe se fait alors une image assez unie de ce que peut être cette Asie, puisque celle-ci confond les Mongols, les Huns, les Tartares et même les Russes (qui font alors partie de l'Asie)<sup>101</sup>.

### 3- Le succès d'un Orient imaginaire

Finalement, pour bon nombre de Français, tout ce qui est non occidental est semblable. Il s'agit de l'Orient, un Orient comprenant à la fois l'Extrême-Orient, les mondes musulmans, mais aussi la Russie, l'Inde etc.. Et cet Orient s'inscrit en masse

---

99 En russe, *Дедушка*.

100 Henri Lavedan, « Courrier de Paris », in *L'Illustration*, 5 juin 1909.

101 Jacques Dugast, *op. cit.*, p. 209.

dans les arguments des Ballets russes. D'ailleurs, en 1910, le ballet *Danses siamoises* donné au Maryinski fut renommé *Orientales*<sup>102</sup>, dans le but de séduire un plus vaste public.

« Ce sera toute la luxuriante poésie des Mille Nuits et une Nuit qui nous restituera ce drame chorégraphique, œuvre du grand peintre Léon Bakst qui en fit et le scénario, et le décor, et les costumes [...].

Quand se lève le rideau, le schah est dans son harem, et son frère Schariar vient lui raconter ses déboires conjugaux.

Ils feignent tous deux de partir pour la chasse, et sitôt qu'ils ont disparu, le grand eunuque, gentiment sollicité, ouvre d'abord une porte de bronze d'où surgissent des nègres aux vêtements cuivrés, puis une porte d'argent qui donne passage à d'autres nègres vêtus d'argent, et enfin une porte d'or d'où sort un nègre tout vêtu d'or et dont la sultane est éprise. Au milieu de l'orgie apparaît le schah : sur son signal, toutes les coupables sont massacrées, et l'épouse infidèle reçoit des mains du grand eunuque le lacet fatal. »<sup>103</sup>

Le ballet *Schéhérazade* est lui aussi révélateur de ce qu'est le Moyen-Orient vu par les yeux du public parisien, que ce soit par les décors et les costumes, ou même par cet argument. Ce ballet présente donc plusieurs des caractères primitifs de l'homme : la violence et le sexe. En effet, les personnages semblent habités des plus bas instincts : la sultane ne peut s'empêcher de tromper son mari, et celui-ci à son tour ne résiste pas à la vengeance et provoque un bain de sang. Pourtant, cet univers lié à la luxure et à la cruauté paraît extrêmement attirant. Il entraîne le spectateur dans un monde qui lui est inconnu. L'ensemble du ballet est qualifié de « prodigieuse orgie de couleurs rutilantes, de rythmes et de gestes contrastés »<sup>104</sup>, le décor aux couleurs si choquantes participe donc lui aussi à cette impression de débauche grâce à ses couleurs vives. L'Orient est donc lui aussi une contrée sauvage où règnent le désordre et le meurtre. Ces idées toutes faites sur l'Orient sont les mêmes depuis des années. La traduction des *Mille et une nuits* par Antoine Galland date déjà de 1704, et certains préjugés étaient déjà persistants à l'époque. L'Orient est donc intemporel, il n'a pas évolué depuis des siècles. Cette méconnaissance des pays orientaux est aussi géographique : il est délicat de définir l'Orient qui englobe alors le Moyen-Orient,

---

102 Matthias Auclair, Pierre Vidal, op. cit., p. 74.

103 Mill Cissan, « Les arguments des ballets russes, *Shéhérazade* », in *Comoedia illustré, numéro spécial consacré à la saison russe*, juin 1910.

104 Robert Brussel, « La saison russe à l'Opéra », *Le Figaro*, 6 juin 1910, p. 6.

l'Asie Mineure, voire l'Asie centrale<sup>105</sup>.

« L'orientalisme est en fin de compte une vision politique de la réalité, sa structure accentue la différence entre ce qui est familier (l'Europe, l'Occident, « nous ») et ce qui est étranger (l'Orient, « eux ») »<sup>106</sup>.

Le spectateur se targue donc de connaître les mondes étrangers, et il est vrai qu'il a pu en appréhender plusieurs au travers des récits. Il est donc évident que des idées toutes faites se forment dans l'esprit du lecteur qui ne peut qu'imaginer les différences existant entre son pays et celui étudié. Pourtant, le spectateur est aussi apte à se rendre compte qu'il existe des différences importantes entre l'Orient présenté dans les fables et les contes, et l'Orient tel qu'il est réellement. Suite à la première du *Dieu Bleu*, le journaliste Robert Brussel met en évidence cette différence :

« L'Inde que le musicien a évoqué n'est point celle qu'on imagine le plus volontiers : haute en couleur et frénétique, mais celle que dépeignent certains voyageurs; et où l'implacable soleil donne de la douceur aux tons les plus éclatants et de l'indolence aux plus violents appétits. »<sup>107</sup>.

Si cet Orient paraît dénué de morale, c'est surtout parce qu'il est jugé au travers de mœurs occidentales plus pudibondes que celles de ces pays étrangers. Ainsi, les caractéristiques des sociétés orientales sont caricaturées, puisque nettement différentes de ce qui se pratique dans l'occident civilisé.

Si les « Orient » présentés par les ballets russes peuvent être tout à fait approximatifs, il n'en est pas de même lorsque les Russes s'attaquent à la période classique. En effet, lorsque les directeurs des différentes compagnies de ballets russes cherchèrent à étendre leurs répertoires pour éviter de lasser le public, il fut peut-être imprudent de leur part d'aller chercher l'inspiration dans des œuvres antiques. Ainsi, lorsque Ida Rubinstein présente en 1912 son spectacle *Hélène de Sparte*, les critiques ne se font pas attendre : « il s'accommode assez malaisément de l'idée que nous

---

105 Matthias Auclair, Pierre Vidal, *op. cit.*, p. 181.

106 Edward Saïd, *L'orientalisme, l'Orient crée par l'occident*, Paris, éd. Du Seuil, 1980, p. 59.

107 Robert Brussel, « Au Châtelet : grande saison de Paris », dans la rubrique « Les théâtres », in *Le Figaro*, 14 mai 1912, p. 5.

conservons pieusement du plus harmonieux des peuples »<sup>108</sup>. Mettre en scène ces Grecs paraît être un sacrilège pour beaucoup de critiques. Pour eux, les ballets russes doivent se contenter de montrer des images d'Orient. Peu importent les anachronismes et les incohérences présentées dans ces divertissements, mais cette absence de vérité historique ne doit pas toucher aux classiques qui forment en partie leur culture occidentale.

Il est évident que les Français ressentent pour les mondes étrangers une attirance particulière. Celle-ci se perçoit hors des salles de spectacles notamment grâce au succès de l'exposition coloniale de 1907. Mais tout comme ces expositions ne suffisent pas pour connaître la réalité des pays présentés, « ce n'est pas à l'Opéra que nous pourrions acquérir la « connaissance de l'Est »<sup>109</sup>, puisque tout y est adapté dans le but de répondre à l'idée que s'en font les Français.

---

108 Robert de Flers, « Châtelet, Hélène de Sparte », dans la rubrique « Théâtres », in *Le Figaro*, 06 mai 1912, p. 5.

109 André Levinson, *La Danse d'aujourd'hui*, Paris, éditions Duchartre et Van Buggenhoudt, 1929, p. 197.

Les premiers pas des ballets russes sur les scènes parisiennes constituent une première, jamais auparavant un art du spectacle n'avait eu une si grande influence. En effet, ce phénomène de mode influença évidemment largement le monde du théâtre, mais aussi la musique, les arts décoratifs, l'ameublement ou encore la mode féminine. Si cet art parut si abouti en France, à une époque où le ballet tombait en décrépitude, c'est en partie parce que la place que celui-ci occupe en Russie était totalement différente. Les danseurs bénéficiaient d'un emploi stable, leur garantissant une retraite à 36 ans, les budgets alloués à la création des spectacles étaient à l'opposé de ce qu'ils pouvaient être à Paris. Grâce à ce budget les recettes furent aussi plus conséquentes. Ainsi, en 1910, la recette brute correspondant à la première de *L'Oiseau de feu* et des *Orientales* est estimée à 36 302,70 francs, alors que la meilleure représentation donnée par la troupe de l'Opéra le 3 juin s'élève à 23 500,67 francs<sup>110</sup>.

Suite à ces réussites, on assiste à une remise en question du rôle de l'Opéra Garnier : doit-il servir de conservatoire, garant de la tradition, ou bien se vouer à la création artistique afin de permettre à Paris de rester sur le devant de la scène contemporaine<sup>111</sup>?

En 1914, Jacques Rouché est placé à la direction de l'Opéra de Paris. Admiratif du succès artistique et financier qu'ont obtenu les ballets russes en quelques années, il choisit d'accorder une place prépondérante à la création, un moyen sûr, selon lui, de générer plus de bénéfices qu'en se consacrant uniquement à la présentations d'œuvres connues. En ayant l'occasion de visiter le théâtre Maryinsky de Saint-Pétersbourg, il s'aperçoit rapidement que même si le ballet jouit là-bas d'un succès incontesté, il semble par de nombreux aspects aussi vétuste que le ballet parisien<sup>112</sup>. Il semble donc que Diaghilev soit véritablement à l'origine de ce renouvellement. Il cherche alors à engager les collaborateurs de l'impresario. Michel Fokine et sa femme Vera Fokina acceptent de signer un contrat pour la saison 1914-1915<sup>113</sup>. Mais la guerre mit fin à ce projet, l'Opéra ferma et Rouché dut attendre encore quelques années avant d'avoir à son service ce chorégraphe renommé. Cet

---

110 BmO, Journal de l'Opéra [état des recettes par représentation et par jour], vol. XII, p. 467, cité dans Mathias Auclair, Pierre Vidal (dir), *Les ballets russes, op. cit.*, p. 196.

111 En septembre 1913, Pierre Montamet réalise un sondage dans les milieux artistiques afin de déterminer quelles pourraient être les améliorations à apporter pour préparer l'opéra de demain, les deux orientations proposées sont celles les plus fréquemment citées, in Claire Paolacci, *L'ère Jacques Rouché à l'Opéra de Paris (1915-1945), Modernité théâtrale, consécration du ballet et de Serge Lifar*, Paris (panthéon Sorbonne), 2006.

112 *Ibid.*, p. 209.

113 Mathias Auclair, Pierre Vidal (dir), *Les ballets russes, op. cit.*, p. 197.



intérêt porté aux artistes russes de la part d'un directeur de théâtre national subventionné, montre à quel point leur art est devenu une sorte d'institution.

« Immédiatement après les Ballets russes, l'imagination des artistes occidentaux s'est laissée collectivement séduire, et presque physiquement, par ces orgies polychromes, par ce dynamisme des forces colorées. Plus tard, par réaction, les théories cubistes devaient faire admettre une esthétique purement linéaire et abstraite. »<sup>114</sup>

---

114 Jean-Louis Vaudoyer, in Tamara Karsavina, *Ma Vie*, Bruxelles, Editions Complexe, 2004 (1931), p. 9.

## Partie 2 :

# 1917-1929 : Un après- guerre mouvementé

La première guerre mondiale entraîna des changements importants dans le monde de la danse russe. Tout d'abord, la révolution bolchévique provoqua des migrations massives hors des frontières de la Russie et de la future U.R.S.S.. Cette arrivée importante de Russes en France ne fut pas toujours du goût de tous. Nous nous intéresserons donc dans cette partie à l'intégration de ces immigrés en France, et à l'influence que cette révolution put avoir sur le monde du ballet. Mais l'après-guerre ne se limite pas aux conséquences migratoires de la révolution russe. Avec la fin du conflit débutent les Années Folles, et avec elles émergent de nouveaux courants culturels et de nouveaux loisirs. Nous étudierons donc comment les ballets russes se sont adaptés à ce nouveau contexte artistique.

# Chapitre 4 : Les Français face au bolchévisme

La Grande Guerre marque la fin d'une époque. Ceci est bien sûr vrai en matière de société, de politique, d'économie, mais aussi sur un plan artistique. Concernant notre sujet, cette période de conflits est importante puisqu'avec elle se déroulent les révolutions russes menant à l'institution de l'Etat Soviétique. Le statut de danseur dans l'Empire russe permettait de jouir de certains privilèges, ainsi, en raison de l'importance qui était accordé à leur art, peu de danseurs allèrent au front. Si la révolution de février fut dans l'ensemble plutôt bien accueillie dans le monde du théâtre<sup>115</sup>, il n'en fut pas de même pour la révolution d'octobre. Suite à celle-ci, les Théâtres Maryinski et Bolchoï fermèrent leurs portes pour un court moment. Le statut des danseurs fut donc modifié en Russie, mais aussi à l'étranger.

## 1- Le changement de statut politique pour les danseurs

Lors de la révolution d'Octobre 1917, plusieurs danseurs recrutés par Diaghilev se trouvent hors de la Russie pour des tournées en Europe. Durant la guerre, même si le rythme des représentations diminue, des saisons russes, ou du moins des galas occasionnels continuent de se produire. Du fait de ces voyages à l'étranger, plusieurs danseurs se retrouvent lors des événements révolutionnaires. Ainsi, les trente et un danseurs engagés dans la compagnie des Ballets russes<sup>116</sup> durant les tournées de 1917 se retrouvent émigrés du fait de la révolution. Suite au changement de régime politique, ceux-ci deviennent réfugiés politiques, bien que leur départ de la Russie ne soit pas de leur propre volonté.

Les déplacements entrepris par les danseurs dès 1917 afin d'échapper à la guerre civile sont en général circonscrits à l'intérieur des frontières de l'ancien empire tsariste. Dès la révolution d'octobre, les théâtres impériaux, ferment, mais rouvrent

---

115 Andréevskaïa G., Smirina A., *La Grande histoire du ballet russe*, Bournemouth, Parkstone, 1998, p. 94.

116 Elisabeth Hennebert, *op. cit.*, p. 34.

rapidement. Le ballet, qualifié d'art bourgeois et qui semblait voué à l'abandon sous le régime des Soviets, conserve sa position honorable. On assiste là à un retour vers la tradition<sup>117</sup>, mais une tradition qui est adaptée afin d'être compréhensible par le peuple. Cette mesure est d'ailleurs rapidement critiquée : l'un des objectifs du régime communiste est d'éduquer le peuple ; pour y arriver il ne faut pas créer des œuvres pour le peuple, mais donner à celui-ci les moyens de comprendre les anciennes œuvres traditionnelles<sup>118</sup>. Malgré les conditions de travail extrêmement difficiles pour les danseurs puisque les salles de répétition et les scènes n'étaient pas chauffées, et ce au plein cœur de l'hiver, des spectacles furent régulièrement donnés, devant des salles comblées, mais devant un public réellement différent de ce qu'il avait pu être sous l'Empire tsariste.

Il semblerait que ce soit à partir de 1919 que les danseurs et leurs familles commencent à quitter massivement l'Etat Soviétique<sup>119</sup>. Ce n'est donc plus uniquement pour fuir les combats que les artistes fuient, mais aussi dans le but d'échapper à la pénurie généralisée. À partir de l'année 1921 où la famine régnait sur la Volga, les départs deviennent de plus en plus importants, aussi le gouvernement soviétique se voit-il contraint de durcir sa législation. Ainsi, le 15 décembre 1921, un décret déclare les réfugiés russes se trouvant à l'étranger déchus de leur citoyenneté. Leur situation pouvant alors être régularisée en faisant la demande d'un passeport soviétique avant la date butoir du 1<sup>er</sup> juin 1922<sup>120</sup>. Ce décret rend donc de nombreux Russes apatrides. Au fil des années les conditions pour les réfugiés se durcissent. Ainsi, en 1925, pour le gouvernement soviétique, la situation est clairement définie, sont étrangers :

- « Les réfugiés ayant quitté la Russie avant 1917 et qui ont depuis résidé hors de leur pays.
- Ceux qui ont quitté la Russie sans l'autorisation des soviets après le 7 décembre 1917 et avant le 15 décembre 1921.
- Les Russes ayant quitté l'URSS légalement, mais qui ne se sont pas fait immatriculer dans les consulats après un séjour de 5 ans à l'étranger.
- Les anciens prisonniers de guerre et les anciens militaires internés des

---

117 Marie-Françoise Christout, *op. cit.*, p. 177

118 *L'Humanité*, 17 mai 1921, p. 4

119 Elisabeth Hennebert, *op. cit.*, p. 41

120 Elisabeth Hennebert, *op. cit.*, p. 41

armées impériales qui ne se sont pas fait immatriculer dans les délais.»<sup>121</sup>.

Des milliers d'émigrés deviennent donc apatrides, à la fois parce que le gouvernement soviétique ne les reconnaît pas, mais aussi parce que la France ne reconnaît pas le gouvernement soviétique. Ces personnes demeurent pour la France des sujets de l'Empire russe, même si celui-ci n'existe plus. Ce statut d'apatride n'est pas facilité par la situation dans l'un des pays d'accueil de ces réfugiés : dès 1917, la France exige de tout étranger la détention d'une carte d'identité<sup>122</sup>. Afin de régulariser cette situation, le Haut Commissariat aux Réfugiés (HCR) mit en place le passeport Nansen<sup>123</sup>, passeport dont la valeur était reconnue par de nombreux pays démocratiques, et ce rapidement après la révolution d'Octobre. La mise en circulation de ce passeport fut signée le 5 juillet 1922, par seize Etats. Celui-ci se développa rapidement puisque quatre ans plus tard, quarante pays avaient reconnu sa validité. Sa réussite fut telle qu'en 1924, la France créa l'Office Central des Réfugiés Russes (OCRR), chargé de gérer ces passeports. Catherine Gousseff estime à 67 220, le nombre de Russes munis de ce passeport en 1926. Mais si ce passeport accordant l'autorisation à des Russes de séjourner en France permet de limiter la clandestinité<sup>124</sup>, il ne facilite pas les tournées artistiques à l'étranger. La possession de celui-ci semble aller à l'encontre de l'obtention d'un visa<sup>125</sup>.

Même s'il semble difficile pour beaucoup de Russes de quitter la Russie, les artistes jouissent d'un statut différent de celui de leurs compatriotes. En effet, un passeport gratuit, réservé aux diplomates et artistes soviétiques leur permet d'effectuer une tournée à l'étranger. Certains profitèrent donc de cette occasion pour émigrer définitivement. C'est le cas par exemple du danseur Balanchivadzé (appelé plus tard Balanchine) qui émigra en 1924 avec plusieurs autres artistes issus du G.A.T.O.B., le théâtre d'Etat de Petrograd. Selon ce danseur, le gouvernement ne s'opposait pas au départ temporaire de ses artistes à l'étranger, ceux-ci pouvant alors servir la propagande de l'Etat<sup>126</sup>. Ces migrations furent aussi facilitées par la présence

---

121 Charles Lèdre, *Les émigrés russes en France : ce qu'ils sont, ce qu'ils font, ce qu'ils pensent*, Paris, SPES, 1930, p. 67.

122 Ralph Schor, *L'opinion française et les étrangers 1919-1939*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1985, p. 45.

123 Gérard Noiriel, *Immigration, antisémitisme et racisme en France (19<sup>e</sup> - 20<sup>e</sup> siècles)*, *Discours publics, humiliations privées*, Fayard, 2007, p. 303.

124 Elisabeth Hennebert, *op. cit.*, p. 45, 1924 semble marquer la fin de l'émigration clandestine.

125 Elisabeth Hennebert, *op. cit.*, p. 147.

126 George Balanchine, *Histoire de mes ballets*, Paris, Fayard, 1969, p. 26.

de « passeurs chorégraphiques »<sup>127</sup>, mettant en relation les danseurs avec des employeurs stationnés à l'étranger. Suite au durcissement de la répression à l'encontre des mouvements migratoires au sein de l'U.R.S.S., il semble, selon Michael Marrus, que 1928 marque la fin de l'émigration russe vers la France<sup>128</sup>.

Dans l'entre-deux guerres, le statut de réfugié n'est pas clairement défini<sup>129</sup>. Il est difficile pour le gouvernement français de situer ces étrangers. On ne sait comment les distinguer. En 1913, Staline écrivit « La nation est une communauté stable, historiquement constituée, de langue, de territoire, de vie économique et de formation psychique, qui se traduit dans la communauté de culture [...]. L'absence d'une au moins de ces caractéristiques suffit pour qu'il n'y ait pas nation »<sup>130</sup>. Les frontières à l'Est ayant changé souvent au cours des dernières années, il est délicat d'utiliser le territoire d'origine comme critère exclusif. La langue, qui représente en partie l'identité profonde d'un individu sert de référence pour définir l'étranger. Il en est de même pour la religion<sup>131</sup>, qui façonne elle aussi l'individu. Cependant, cette solution permettant de préciser la situation de l'étranger ne convient pas au gouvernement français : il ne sied guère à une république laïque d'utiliser la religion comme critère de distinction.

Finalement, le décret soviétique précisant les conditions faisant d'un Russe un étranger, permet en partie de régler le problème : « Les sujets russes qui sont partis de Russie après le décret de déchéance de 1921 sans solliciter l'autorisation des Soviets n'ont pas perdu leurs droits de citoyens ; ils ont seulement enfreint les lois pénales de l'URSS. Ils conservent en France leur nationalité soviétique ; ce ne sont pas des réfugiés russes régis par la loi française. »<sup>132</sup>. Pour que ce décret soit applicable en France, il avait d'abord fallu que la III<sup>e</sup> République reconnaisse l'Etat Soviétique, ce qui n'arriva qu'en 1924.

---

127 Elisabeth Hennebert, *op. cit.*, p. 73.

128 *Ibid.*, p. 41, dès 1932, la tentative d'émigration devint passible de la peine de mort.

129 Gérard Noiriel, *op. cit.*, p. 337.

130 Staline, *Le marxisme et la question nationale et coloniale* cité dans François Roche (dir), *La culture dans les relations internationales*, Rome, École française de Rome, 2002, p. 42

131 Gérard Noiriel, *op. cit.*, p. 337

132 Charles Lèdre, *op. cit.*, p. 67

## 2- Des sentiments contradictoires à l'égard des Russes

Malgré cette reconnaissance tardive, ou plutôt, en raison de celle-ci, les Russes semblent être, dans les années 20, les seuls immigrés à jouir d'une éventuelle sympathie de la part des Français. Durant cette période de l'entre-deux guerres, les migrations à destination de la France sont nombreuses, elle est à cette époque l'un des principaux pays d'immigration<sup>133</sup>. Alors pourquoi accorder une place différente aux immigrés Russes ? Ceux-ci ont déserté pendant la guerre, mettant fin à l'alliance rassurante signée en fin du siècle dernier, une révolution a agité leur rang, l'argent investi par des milliers de Français semblait être perdu à jamais, d'ailleurs la France a officiellement soutenu la lutte anti-bolchévique jusqu'en 1921<sup>134</sup>. C'est justement cette révolution qui provoque chez les Français une sympathie pour les Russes. En effet, les immigrés sont souvent des Russes blancs, qui, étant contre le nouveau gouvernement, ont fui la révolution par intérêt politique. Les milieux conservateurs accueillent donc aisément ces réfugiés, victimes de l'histoire.

Dans notre cas, la sympathie qui est accordée aux artistes est d'autant plus grande que ceux-ci étaient connus et appréciés du public français avant les événements de 1917. De plus, la nature de celui-ci, principalement bourgeoise, entraîne de sa part une certaine compassion.

« Détachés de leur patrie agonisante, les Ballets russes, astres errants qu'emporte une gravitation éperdue, font penser à ces étoiles filantes, à ces fragments incandescents d'un soleil mourant qui poursuivent, seuls, dans le ciel, leur trajectoire éblouissante. Ils emportent avec eux la lumière d'un passé qui s'éteint. <sup>135</sup>.

Beaucoup regrettent la Russie qu'ils pensent avoir connue. Cette sympathie est donc éprouvée à l'égard de ces artistes russes qui ont bouleversé les arts de la scène quelques années auparavant, mais aussi à l'égard des supposés assassins de Raspoutine<sup>136</sup>, jugé responsable de la déchéance de la famille impériale. Lorsque l'on

---

133 Gérard Noiriel, *op. cit.*, p. 305.

134 Elisabeth Hennebert, *op. cit.*, p. 274.

135 Gabriel Darcy, « Les Ballets russes », dans la rubrique « Courrier des Théâtres », in *Le Figaro*, 14, décembre 1920, 66e année, n°348, p. 3.

136 Ralph Schor, *op. cit.*, p. 153.



s'intéresse aux rubriques théâtrales dans les quotidiens, il est difficile de distinguer clairement l'amitié portée aux Russes. Toutefois, cela est visible grâce aux articles annonçant les différents galas donnés en faveur de ces émigrés<sup>137</sup> : un gala donné en l'honneur des « officiers russes anciens combattants du front français »<sup>138</sup> ou encore dans le but de « secourir les enfants russes »<sup>139</sup>. Même si les articles mentionnant ces galas ne sont pas systématiques, nous pouvons néanmoins noter le nombre important de ces soirées à but caritatif. Il est intéressant de noter que les invalides russes sont les premiers à bénéficier de ces ballets, ce qui ne paraît pas étonnant au sortir de la guerre. En revanche, il est plus étrange de constater que les étudiants russes bénéficient de presque autant de soirées de charité que ces invalides. Ceci est peut-être dû au dynamisme de l'Union des Etudiants russes en France, et à l'aide que cette association put obtenir de la part du pays d'accueil. Ces étudiants ont en effet profité d'efforts réalisés par l'élite russe ayant immigré en France. Les étudiants étaient perçus comme l'avenir de leur nation, il fallait donc les éduquer au mieux afin qu'ils soient aptes à lutter contre le bolchévisme et à reprendre les rênes du pays une fois ce « fléau » éliminé. La France fut favorable à cette idée et pour les années 1923 à 1925, un budget de 475 000 francs fut alloué aux étudiants<sup>140</sup>.

Mais les Russes ne sont pas réellement appréciés pour ce qu'ils sont. Ce que les Français apprécient semble être une image figée, stéréotypée du Russe, sans grand rapport avec l'individu en lui-même. Cette représentation que les Français se font des Russes semble être connue de ces réfugiés. Diaghilev dira lui-même :

« A l'époque de la mise en scène de Boris [Godounov] à Paris, nous étions pour les Parisiens des sauvages, puis nous sommes devenus sauvages et raffinés, [...]. Et aujourd'hui, les Parisiens ont souvent des regrets en nous voyant devenir de moins en moins sauvages et même, peut-être, beaucoup trop raffinés. »<sup>141</sup>

---

137 cf. Annexe 24, pp. 114-115.

138 Ce gala est mentionné dans deux articles de quotidiens différents : « Le nouveau spectacle de la « Chauve-souris » », dans la rubrique « Courrier des théâtres », in *Le Figaro*, 22 juin 1923, p. 3 et « La Chauve-Souris va donner un nouveau spectacle » dans la rubrique « Courrier des Théâtres », in *Le Petit Parisien*, 20 juin 1923, n°16913, p. 4.

139 « Pour les enfants russes » dans la rubrique « Courrier des Théâtres », in *Le Petit Parisien*, 03 juin 1926, n°17992, p. 4.

140 Corine Nicolas, « Formation et devenir des étudiants : Mihail Fedorov et le Comité central de patronage de la jeunesse russe à l'étranger », Colloque, Lyon, ENS LSH, 2-4 décembre 2004.

141 B.N. Opéra, Fonds Kochno, pièce 122, Moussorgsky M.P., *Boris Godounov*, p. 20, cité dans Martine Kahane, Nicole Wild, *Les Ballets russes à l'Opéra*, Paris, Hazan, 1992, p. 23.

Dans la littérature prenant pour personnages des Russes, les jeunes hommes sont presque toujours caricaturés : ce sont des hommes d'une force surprenante, d'une beauté sans égale, jouissant d'un charme fou, mais qui sont rongés par ce qui fait en partie l'âme slave : la violence et la sauvagerie asiatiques<sup>142</sup>. Le fait de parler d'une sauvagerie « asiatique » permet d'éloigner les Russes du monde occidental. La Russie, à cheval entre l'Europe et l'Asie a trouvé sa place vis-à-vis de l'Occident : une telle révolution n'a pu prendre part que dans les contrées lointaines de l'Asie.

Mais peu importe que ce soit grâce à une image fautive d'eux, les Russes profitent d'une certaine estime dans leur pays d'accueil. L'apogée de la mode qui leur est accordée se situe au milieu des années 20. Il est alors de bon ton d'acheter des produits russes (qu'il s'agisse de cigarettes ou de mode vestimentaire), de se montrer dans des expositions d'art russe, tout simplement de pouvoir compter parmi ses fréquentations des Russes (même si ces connaissances doivent rester lointaines). Ainsi, en 1926, on estime à plus de cent le nombre d'établissements proposant des divertissements, du personnel ou de la cuisine russes<sup>143</sup>.

Cet engouement se fit donc sentir dans l'intérêt porté à l'art, notamment aux ballets russes. Mais cette forte présence des Russes dans les milieux artistiques français pouvait être considérée comme dangereuse pour la survie des œuvres françaises.

### 3- Une menace pour la France ?

L'immigration russe en France n'est pas aussi importante que ce que l'on pourrait croire. Selon Ralph Schor, ce nombre est estimé à environ 100 000 personnes. Pourtant, les sources de l'époque mentionnent parfois des chiffres de 400000, voire de 600 000 émigrés russes<sup>144</sup>. Ces chiffres sont donc indiscutablement surévalués en raison notamment du contexte socio-culturel. En effet, même si ceux-ci ne sont pas si nombreux par rapport aux immigrés venant d'autres pays, leur rôle dans la vie culturelle est prépondérant. La France qui pourrait être à cette époque qualifiée de « Tour de Babel », s'inquiète pour sa propre culture. Si la littérature française ne semble pas vraiment menacée, les arts visuels en revanche, sont aux

---

142 Ralph Schor, *op. cit.*, p. 159.

143 *Ibid.*, p. 156.

144 *Ibid.*, p. 152.

yeux de beaucoup, trop influencés par le courant russe. De plus, ce courant artistique jouissant d'une indéniable autorité dans la capitale artistique mondiale est un courant avant-gardiste.

« Les premières années du soviétisme virent pulluler les « futuristes », les « suprématistes », les « constructivistes » et les « sans-sujetistes ». »<sup>145</sup>. Nous avons vu que le gouvernement soviétique avait décidé de perpétuer l'ancienne tradition du ballet, mais que celle-ci avait subi une transformation certaine. En effet, les dirigeants acceptèrent de conserver ce qui faisait partie de l'identité russe (le ballet), mais les influences artistiques devaient changer afin de marquer la rupture avec l'ancien régime. Mais cette avant-garde fut en France facilement taxée d'antipatriotisme<sup>146</sup>. Le contexte d'après guerre favorise ces accusations. Le conflit a divisé les esprits. Pour certains, il marque un commencement, la volonté de se divertir avec tous les loisirs possibles, et ce, quelle que soit leurs provenance. D'autres, au contraire, considèrent cette présence étrangère comme une invasion qui doit être limitée. Le gouvernement français agit en partie dans ce sens, c'est ainsi que le personnel russe de l'Opéra est évincé au profit d'artistes français<sup>147</sup>. Jacques Rouché, directeur de l'Opéra, cherche pourtant toujours à engager des collaborateurs de Diaghilev. Après plusieurs refus gouvernementaux, Rouché obtient l'autorisation en 1919 d'engager Michel Fokine, mais à condition que celui ne présente aucune œuvre à caractère russe<sup>148</sup>. Cette autorisation accordée par le bloc national montre l'inaptitude du gouvernement à décider d'une politique artistique cohérente vis-à-vis de l'art étranger. Il est délicat de renoncer à ces artistes de renom, cependant il paraît clair que la priorité doit être accordée à l'emploi des Français. D'autant plus que ces étrangers ne sont pas n'importe lesquels. Ce sont des personnes ayant, ou ayant eu, un lien avec les événements révolutionnaires de 1917. Pour certains, cela représente une menace pour la France : certains artistes se produisant en France continuent à avoir des liens avec la Russie soviétique. C'est le cas par exemple de Serge Prokofiev, de Fédor Chaliapine ou encore d'Alexandre Benois. À ces artistes s'ajoutent des recrues proches du PCF, qui permettent de favoriser la circulation des modèles communistes, modèles provenant de l'U.R.S.S., mais aussi d'Allemagne<sup>149</sup>. Il semble même que

---

145 « L'art en Russie révolutionnaire », in *L'Illustration*, 20 juin 1925.

146 Pascale Goetschel, Emmanuelle Loyer, *op. cit.*, p. 43.

147 Elisabeth Hennebert, *op. cit.*, p. 315.

148 *Ibid.*, p. 275.

149 Christophe Charle., Daniel Roche., *op. cit.*, p. 428.

l'art se politise, probablement en raison de la main-mise de l'Etat soviétique sur ses artistes. Ainsi, Jean Prudhomme n'hésite pas en 1928 à parler des « formules de l'extrême gauche musicale actuelle »<sup>150</sup>. Pourtant, lorsque paraît en 1927 le ballet *Pas d'acier* accusé de « propagande bolchévique »<sup>151</sup>, peu de critiques sont écrites à son encontre, les représentations ne semblent pas avoir provoqué une quelconque agitation. Cette présence si marquée de la gauche parmi le monde artistique pourrait semer le trouble dans ce pays en reconstruction. L'immigration russe semble être un phénomène provoquant l'inquiétude des pays d'accueil. Ainsi, une ancienne danseuse mentionne l'obligation pour les compagnies russes souhaitant se produire aux Etats-Unis, de payer une caution de non-émigration pour l'ensemble des artistes composant la troupe<sup>152</sup>. Cette information n'a pu être vérifiée, toutefois elle permet de montrer la méfiance pouvant être éprouvée à l'égard des Russes.

Afin de pouvoir se produire sur la scène de l'Opéra, les compagnies étrangères doivent donc bénéficier d'une invitation temporaire. Mais malgré tout, cette présence étrangère paraît parfois trop importante :

« Ballets russes, suédois, espagnols, etc.... en plus toutes les danses qui nous sont arrivées de tous les pays du monde : c'est comme on dit une *olla podrida*. Il y a un peu de désordre, presque de l'anarchie dans la danse comme partout. »<sup>153</sup>

Les années 20 voient en effet l'arrivée sur les scènes parisiennes de nombreuses compagnies étrangères, provenant de diverses nationalités. Malgré tout, la présence des Russes reste prédominante. De nombreux artistes ayant quitté les anciens théâtres impériaux essaient de faire revivre leur tradition dans leurs pays d'accueil. Dès 1920, la « Chauve-Souris » de Nikita Balieff se produit au théâtre Femina. Cette troupe est suivie par exemple en 1921 par l'éphémère Ballet impérial russe de Maria Rutkowska, par les Ballets Léonidoff à partir du 2 février 1923 ou encore par le Théâtre Romantique Russe en avril 1924. Il y a donc en France une surabondance d'artistes russes, sans pour autant avoir une surabondance d'œuvres artistiques de qualité. En effet, ces récents immigrés qui font pour certains leur premières

---

150 Jean Prudhomme, « Théâtre Sarah Bernhardt – Saison des Ballets russes », dans la rubrique « Courrier des Théâtres », in *Le Matin*, 10 juin 1928, p. 4.

151 Pierre Lalo, in *Comoedia*, 9 juin 1927, in Martine Kahane, Nicole Wild, *op. cit.*, p. 172.

152 Elisabeth Hennebert, *op. cit.*, p. 88.

153 Adolphe Aderer, « Théâtre de la Gaité – Ballets russes » dans la rubrique « Courrier des Théâtres », in *Le Petit Parisien*, 15 juin 1923, n°16908, p 4.

représentations à l'étranger n'étaient pas les étoiles de Russie, les danseurs de grand talent ayant pour beaucoup eu l'occasion de montrer à l'étranger la suprématie russe sur la danse. « Les ballets Leonidoff ne sont aucunement un spectacle parisien. C'est une tournée provinciale assez médiocre. [...], elle danse mal, manque de souplesse »<sup>154</sup>. Si cette importante présence d'art russe inquiète, il semble pourtant que leur art ne présente plus beaucoup de caractéristiques purement russes<sup>155</sup>, cela notamment à cause des nombreuses influences extérieures qu'il capte.

---

154 André Levinson, *La danse au Théâtre*, Paris, Bloud et Gay, 1924, p. 208.

155 Charles Lèdre, op. cit., p. 213 « Bon nombre de peintres, russes d'origine, vivent depuis si longtemps chez nous que non seulement ils se sont fait naturaliser, mais que leur art ne présente plus aucun caractère qui les distingue des peintres français. »

# Chapitre 5 : L'effervescence artistique des Années folles

La première guerre mondiale a mis fin de manière brutale à la Belle Epoque. En réaction à une ancienne société aux mœurs figées, nombreux sont ceux qui voient cet après-guerre comme l'occasion d'un nouveau départ. Les arts quant à eux ne font pas exception à la règle. Pour certains, la guerre a déclenché la volonté d'un retour à l'ordre, la Belle Epoque ayant trop favorisé le développement de la décadence. Il faut donc mettre fin aux tentatives avant-gardistes, synonymes de désordre et de fantaisie, et tenter de ramener au premier plan les « vraies valeurs de l'art, les canons classiques du beau, l'harmonie et la précision »<sup>156</sup>. Pour d'autres, l'après-guerre et les années 20 sont l'occasion d'expériences nouvelles. Les Années Folles peuvent débiter, menant alors à divers courants artistiques qui se chevauchent.

## 1- *Parade* et les débuts du surréalisme

Dès 1917, alors que les combats font encore rage, Jean Cocteau, proche des Ballets russes, a l'idée d'un ballet extrait de la vie populaire. Celui-ci devait donc montrer une scène de la vie courante, avec des personnages réels et non des rôles féériques. En soi, cette idée marque déjà un tournant. Il est vrai qu'en 1911, le ballet *Pétroucka* représentait une foire populaire à Saint-Petersbourg, ville tout à fait réelle. Pourtant dans cette fête traditionnelle, les principaux protagonistes étaient des pantins animés pour un court instant. Cocteau écrit donc un argument présentant comme principaux personnages un acrobate, un prestidigitateur chinois et une petite fille américaine, tous trois faisant partie d'une troupe de cirque ambulante. Ces trois-là étaient alors chargés d'attirer le public à l'intérieur du chapiteau. Ce sujet de compagnie de cirque n'est pas franchement révolutionnaire. C'est sa manière d'être traitée par la collaboration de trois artistes proches de l'avant-garde - Jean Cocteau, Pablo Picasso et Erik Satie - qui permet au ballet *Parade* de mettre en partie fin aux idées artistiques de la Belle Epoque. En commentant ce ballet, Apollinaire parle de

---

156 Pascale Goetschel, Emmanuelle Loyer, *op. cit.*, p. 43

« sur-réalisme »<sup>157</sup>.

Selon l'un des chefs de file du surréalisme, André Breton, le surréalisme est un « automatisme psychique par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée »<sup>158</sup>. En réalité, on date les débuts du surréalisme à mars 1919<sup>159</sup>, ce qui exclut *Parade* de ce mouvement artistique. Ce ballet hors catégorie « n'est ni dadaïste, ni cubiste, ni futuriste, ni d'aucune école »<sup>160</sup>.

À partir de la création de ce ballet - qui soit dit en passant ne figura jamais au répertoire des Ballets russes - la compagnie de Diaghilev prend un tournant moderniste. C'est par exemple la première fois que des procédés qualifiés de « futuristes » sont employés afin de mettre en valeur le spectacle et pour « épater le public »<sup>161</sup>. « Le décor cubiste de Picasso avait excité un peu de surprise mais nulle indignation »<sup>162</sup>, Le public parisien étant en effet déjà habitué au cubisme. En effet, si celui-ci connaît son heure de gloire à partir des Années folles, le cubisme existe déjà avant la guerre. Il en est de même d'ailleurs pour le Groupe des Six, qui se développe après-guerre. L'une des originalités des membres de ce groupe est l'attention portée à d'autres formes d'expression, ils cherchent alors à établir des liens avec toutes formes d'art<sup>163</sup>. Leurs œuvres les plus célèbres rythment les Années Folles, tout comme les œuvres de certains peintres. Picasso se charge alors du rideau de scène, des décors et des costumes. La première image de *Parade* est donc le célèbre rideau de scène<sup>164</sup>, rideau à tendances cubistes. Celui-ci met en scène à la fois des éléments réels comme les personnes attablées ou encore le ballon au second plan, ce qui donne l'impression au spectateur d'assister à une scène banale dans la vie d'un cirque ; mais ce rideau présente aussi des éléments tirés de l'imaginaire de l'artiste, comme la jument ailée, la voltigeuse, elle aussi pourvue d'ailes, ou encore l'échelle se tenant à la verticale sans aucun appui. Lorsque le rideau est tiré, apparaissent sur scène des personnages tout à

---

157 André Fermigier, « Jean Cocteau et Paris 1920 » in *Annales, Économies, Sociétés, Civilisations*, 22e année, n°3, 1967, p. 502.

158 André Breton cité in Olivier Barrot, Pascal Ory, *Entre deux guerres, La création française 1919-1939*, Paris, François Bourin, 1990, p. 30.

159 Gaëtan Picon, *Le surréalisme*, Genève, Editions d'art Albert Skira, 1995 (1976), p. 11.

160 Jean Cocteau, in *Comoedia*, 21 décembre 1920, cité in Martine Kahane, Nicole Wild, *op. cit.*, p. 103.

161 Andréévskaja G., Smirina A., *La Grande histoire du ballet russe*, Bournemouth, Parkstone, 1998 p. 75.

162 Abel Hermant, « La vie à Paris », in *Le Temps*, 25 mai 1917, p. 3.

163 Jean-Pierre Rioux, Jean-François Sirinelli (dir.), *Le temps des masses, Le vingtième siècle*, Paris, éd. Du Seuil, 2005 (1998), p. 202.

164 cf. Annexe 18, p. 111.

fait réels (la petite fille américaine, l'acrobate et le prestidigitateur chinois) dont les costumes illustrent simplement les rôles joués par les danseurs<sup>165</sup>. À ces personnages réalistes s'ajoutent des personnages vêtus de costumes cubistes. « On ne s'était pas fait prier pour comprendre qu'ils représentaient l'entité de la Réclame, et qu'il ne leur était donc pas mésestimé d'avoir un aspect un peu excessif, surhumain ; légèrement monstrueux »<sup>166</sup>. Le premier « manager » à se montrer sur scène était le manager français<sup>167</sup>. Son costume comportait des éléments semblant représenter la France : un homme moustachu portant une tenue de soirée, un haut de forme, ainsi qu'une grande pipe blanche et une élégante canne. À ces éléments s'ajoutent dans son dos des arbres et une maison rappelant Paris. Un deuxième manager, américain<sup>168</sup> cette fois, entre aussi en scène. Tout comme le français, des éléments représentatifs de l'Amérique sont utilisés pour permettre la compréhension : bottes de cow-boy et gratte-ciels. Enfin, apparaît sur scène un faux cheval<sup>169</sup> joué par deux danseurs.

« Le cheval de Parade va réapparaître sur la scène du Théâtre des Champs-Élysées. Ce brave cheval qui nous amusait et faisait rire les machinistes aux âmes simples, fâcha beaucoup le public de 1917. [...] Quand nous avons donné Parade le dadaïsme était inconnu.[...] Maintenant nul doute que le public reconnaisse DADA dans notre cheval sans malice »<sup>170</sup>.

Les spectateurs estiment que faire paraître ce cheval grotesque signifie que les créateurs du spectacle les prennent pour des enfants. « Elles [les grandes personnes] avaient tort. Quel est le public de grandes personnes qui mérite qu'on lui fasse l'honneur de le traiter comme un public d'enfants? »<sup>171</sup>. Pour cet auteur, les enfants sont les plus à même d'explorer l'imaginaire, pour qui le rationalisme n'existe pas encore. Ils peuvent donc aisément apprécier un monde plus ou moins irréel, ce qui les mène à un facile émerveillement.

Ces différents éléments de *Parade* semblent pouvoir être rattachés au surréalisme qui « traduit cette réaction d'une partie de l'élite intellectuelle contre le rationalisme ; il s'agit de retrouver une nouvelle forme de réalité, celle née de

165 cf. Annexe 7, pp. 104-105.

166 Abel Hermant, « La vie à Paris », in *Le Temps*, 25 mai 1917, p. 3.

167 cf. Annexe 8a, p. 105.

168 cf. Annexe 8b, p. 105.

169 cf. Annexe 8c, p. 105.

170 Jean Cocteau, in *Comoedia*, 21 décembre 1920, cité in Martine Kahane, Nicole Wild, *op. cit.*, p. 103.

171 Abel Hermant, « La vie à Paris », in *Le Temps*, 25 mai 1917, p. 3.



l'exploitation des rêves, de l'écriture automatique, de l'exploration de l'inconscient »<sup>172</sup>. *Parade* illustre donc bien l'un des nombreux changements qui se produisent dans la société. Même si le surréalisme n'est pas encore théorisé, on perçoit à travers ce ballet la volonté de rompre avec les anciennes formes artistiques. Le fait que l'on trouve des articles à son sujet durant la guerre montre bien son importance. En effet, sur les trois autres ballets produits pendant la guerre (*Soleil de nuit*, *Les Femmes de bonne humeur* et *Contes russes*), seul *Les Femmes de bonne humeur* fait aussi l'objet d'un article, mais nettement moins développé. Pourtant ces trois ballets furent généralement appréciés en tant qu'œuvres faciles à regarder pleines de « charme et de confort »<sup>173</sup>.

Quelques années plus tard, ce qui avait pu choquer le sens visuel du public n'est plus perçu de la même manière : « leur effarant dadaïsme finit même par n'être point déplaisant »<sup>174</sup>. Il y a donc une sorte d'accoutumance aux formes artistiques nouvelles. En 1926 paraît *Roméo et Juliette*, ballet surréaliste dont les décors furent réalisés par Joan Miró et Max Ernst. Ce ballet fit beaucoup de bruit en raison de la participation de ces deux surréalistes. Ce ne sont pourtant pas leurs décors qui firent sensation, mais le fait qu'André Breton et Louis Aragon s'opposèrent à cette collaboration. À travers cet événement transparaît une certaine politisation de l'art. Les chefs de file du surréalisme estiment que les Ballets russes sont une entreprise capitaliste. L'art et par conséquent la pensée, ne doivent pas obéir à des règles monétaires.

« Des coups de sifflet, des protestations se sont fait entendre, auxquels ont répondu des applaudissements et des « chut ».[...] On en vint aux mains dans la salle et les couloirs, et la police dut intervenir avec une certaine énergie »<sup>175</sup>.

Ces récits concernant l'agitation ayant régné dans la salle sont nombreux. Lorsqu'on lit les articles relatifs à ce ballet, l'information la plus importante semble être ces perturbations et non pas la qualité du spectacle. Et lorsque les journalistes le décrivent, cela est rarement réalisé en des termes élogieux : « puéril et nébuleux,

---

172 Serge Berstein, *op. cit.*, p. 20.

173 Martine Kahane, Nicole Wild, *op. cit.*, p. 100.

174 Antoine Banès, « Théâtre de la Gaité lyrique, Ballets russes » dans la rubrique « Les premières » in *Le Figaro*, 19 mai 1921, p. 5.

175 « Incidents au Ballets russes », in *Le Figaro*, 19 mai 1926, p. 3.

étrange et incompréhensible, curieux et décourageant »<sup>176</sup>. Le ballet semble devenir un art inaccessible à un public non éclairé. Malgré tout, « la 19<sup>e</sup> saison des ballets russes remporte un magnifique succès et comptera parmi les plus brillantes »<sup>177</sup>.

## 2- La multiplicité de mouvements artistiques

Au surréalisme s'ajoutent de nouvelles tendances artistiques, représentatives elles aussi d'une époque : le début des années vingt est une période de plein essor de l'avant-garde russe<sup>178</sup>. Ainsi, une série de ballets néo-primitivistes voit le jour<sup>179</sup>, et ce, déjà pendant la guerre. Nous pouvons par exemple citer *Soleil de Nuit* (1915), *Contes russes* (1917) et *Chout* (1921). Ces ballets ont tous trois Michel Larionov pour décorateur. Les arguments sont donc tirés de légendes populaires russes, comme celle du dieu Soleil Yarilo (*Soleil de nuit*) ou encore celle de Baba Yaga (*Contes russes*)<sup>180</sup>. Il s'agit donc d'œuvres colorées, où ce qui prime n'est pas la représentation fidèle de la nature, mais plutôt l'expressivité produite par les formes et les contrastes de couleurs. La photo de scène de *Chout*<sup>181</sup> montre bien cette primauté accordée aux formes, le décor est composé de grands éléments unis, ainsi que des stries, à la manière d'un arc-en-ciel, ce qui permet de mettre en valeur la lumière. Il y a donc dans cette œuvre des éléments à la fois tenant au néo-primitivisme et au rayonnisme. Cet attrait pour la vie populaire se retrouve aussi dans d'autres compagnies de danse. La troupe de Nikita Balieff semble s'en être fait sa spécialité. Avant guerre, la *Chauve-Souris* était l'un des spectacles les plus curieux et les plus appréciés de la vieille capitale russe<sup>182</sup>, autrement dit de Moscou, ville où selon les dires, la technique a été délaissée au profit de l'expressivité. Ses œuvres sont parfois qualifiées d'« images d'Epinal »<sup>183</sup> et les spectateurs retrouvent « avec plaisir des chansons

---

176 « Les Premières, Théâtre Sarah Bernhardt – Ballets russes – Romeo and Juliet », dans la rubrique « Courrier des Théâtres », in *Le Matin*, 22 mai 1926, p. 4.

177 Maxime Girard, « Un 13e gala des ballets russes au théâtre Sarah-Bernhardt », dans la rubrique « Courrier des théâtres », in *Le Figaro*, 4 juin 1926, 73e année, n°155, p 4.

178 Gérard Monnier, José Vovelle, *Un art sans frontières, L'internationalisation des arts en Europe 1900-1950*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1994, p. 60.

179 Le néo-primitivisme s'affirme dès les années 1910, in Jean-Claude Macardé, *L'avant-garde russe*, Paris, Flammarion, 1995, p. 29.

180 Martine Kahane, Nicole Wild, *op. cit.*, pp. 101 et 112.

181 cf. Annexe 9, p. 106.

182 Joseph Kessel, *Théâtre Femina : spectacles de la Chauve-Souris de Nikita Balieff*, Saison 1923, p. 3.

183 « La Chauve-Souris », in *Le Temps*, 17 décembre 1920, p. 4.

campagnardes russes »<sup>184</sup>. Cette attirance pour le folklore et les arts populaires inspire donc les artistes d'avant-garde russe, mais aussi une grande partie de leurs contemporains en Europe<sup>185</sup>. Dans la danse transparait aussi cet attrait de la gauche artistique pour le peuple.

Les *Noces* dont le décor fut réalisé par Natalia Gontcharova tient lui aussi de ce néo-primitivisme. L'argument s'inspire de noces villageoises, mais la manière de traiter ce sujet diffère visuellement des autres œuvres de ce courant. La peintre choisit en effet de réaliser un décor ayant pour dominante une seule couleur<sup>186</sup>.

« Depuis un certain temps, on commençait - et avec raison - à se lasser de la couleur locale abusive et tapageuse qui est censée exprimer le génie russe. [...] [Le] décor pour *Noces* - toiles bichromes et bois blanc - nous la montre se délectant de l'autorité monastique [...]. L'austérité y paraît aussi excessive que l'était naguère la volupté des coloris orgiaques. »<sup>187</sup>.

À ces tendances laissant libre court au rêve et au folklore, s'ajoute la mode du constructivisme, un peu plus tardive que les deux précédentes. Ce mouvement artistique prend ses racines dans les *Danses des machines*, montées pour la première fois à Moscou en 1922. « Les artistes imitaient les mouvements de diverses pièces de machines-outils, tel un mécanisme bien huilé, présentant l'homme comme partie intégrante d'un processus industriel. »<sup>188</sup>. Les deux ballets les plus représentatifs de cette tendance sont deux pièces montées en 1927 : *La Chatte* et *le Pas d'acier*. Le décor de *La Chatte*, réalisé par les frères Anton Pevsner et Naum Gabo, récemment arrivés d'U.R.S.S. est novateur à la fois par les éléments d'architecture le structurant, mais aussi par les matériaux employés : celluloïd, mica, toile cirée, verre... Si ces matériaux ne sont pas nouveaux, le fait de les employer pour les décors et les costumes montre leur développement dans la vie quotidienne. Le décor, premier élément à attirer l'attention, est composé de rideaux de toile cirée et de formes géométriques en celluloïd composant les éléments d'architecture<sup>189</sup>. Le costume de la danseuse n'est pas en reste : celle-ci est équipée d'oreilles et d'une jupe elles aussi en

184 Jean Prudhomme, « Théâtre de l'Apollo, Spectacle de la Chauve-Souris », dans la rubrique « Courrier des Théâtres », in *Le Matin*, 10 novembre 1928, p. 4.

185 Elizabeth Souritz, *Soviet choreographers in the 1920's*, Londres, Dance Books, 1990, p. 13.

186 cf. Annexe 19, p. 112.

187 André Levinson, in *Comoedia*, 16 juin 1923, cité in Matthias Auclair, Pierre Vidal, *op. cit.*, p. 162.

188 Vladimir Fedovovski, *op. cit.*, p. 160.

189 cf. Annexe 10a, p. 106

celluloïd<sup>190</sup>. Jouer avec ces éléments sur scène permet, outre le fait de répondre au besoin toujours plus pressant de modernité, de jouer avec la lumière : effets d'optiques dus à la transparence de la matière et reflets sur ces surfaces réfléchissantes.

La même année paraît *Pas d'acier*, un ballet constructiviste d'inspiration communiste, tout droit inspiré des *Danses des machines*. Le deuxième tableau représente la travail à l'usine, « l'enthousiasme révolutionnaire pour le travail collectif »<sup>191</sup> ; le décor est donc équipé en fonction de cette idée : des échafaudages, des échelles, des engrenages, des disques tournant et des signaux lumineux rappelant la réalité des usines<sup>192</sup>. Le fait de pouvoir choisir ce cadre pour un ballet montre l'importance qu'acquièrent le travail et la production dans cette société en mutation. L'usine est devenue un lieu ordinaire, rythmé par le travail, c'est donc le bruit des machines qui entraîne le mouvement des danseurs.

Avec ces innovations en matière décorative, le décor n'est plus seulement présent pour illustrer le ballet, il met en valeur l'action du danseur, qu'il met en symbiose avec son environnement.

### 3- De nouvelles pratiques de loisir

Pendant les Années Folles, les sources extraites de journaux quotidiens au sujet de ces ballets se font plus rares qu'elles ne l'étaient à la Belle Epoque. Ceci est dû à l'émergence de nouvelles formes de loisir. Le cinéma connaît à cette époque une expansion importante. Il n'est pas rare qu'une page entière lui soit consacrée dans les quotidiens, laissant alors peu de place à la critique théâtrale. Le septième art n'est d'ailleurs pas forcément préjudiciable aux Russes puisque le cinéma présenta de nombreux personnages russes, joués par des Russes, et dirigés par des metteurs en scène russes, le cinéma muet ne favorisant pas nécessairement le jeu unique des Français. Cet art en vint même à s'introduire dans la danse par le biais de la critique :

« La chorégraphie a la prétention d'être ici plus qu'un art charmant et veut refléter une époque. [...] Il y a dans les nouvelles chorégraphies de Massine une

---

190 cf. Annexe 10b, p. 107.

191 Matthias Auclair, Pierre Vidal, *op. cit.*, p. 170.

192 cf. Annexe 11, p. 107.

agitation qui semble soulevée par la bourrasque terrible dans laquelle nous vivons et quelque chose de cinématographique dans sa vision »<sup>193</sup>

Le cinéma permet même une « redéfinition » de la danse. « La danse est le mouvement continu d'un corps se déplaçant selon un rythme précis et une mécanique constante dans un espace calculé d'avance. »<sup>194</sup>. Mais à quel art appartient le ballet? Deux solutions sont proposées : puisque la danse « situe un corps dans l'espace »<sup>195</sup>, elle apparaît comme un art plastique. Mais l'apparition du cinéma révisé cette théorie : par le fait qu'elle présente un corps avec un mouvement réparti dans le temps, la danse relève aussi de l'art cinématographique<sup>196</sup>. Cette définition montre bien l'emprise que peuvent avoir certains arts sur les autres.

Au-delà du cinéma, d'autres formes de divertissement prennent leur essor dans les années vingt. Le music-hall connaît son apogée au milieu de la décennie. En 1925 le Théâtre des Champs-Élysées devint même un « Théâtre music-hall »<sup>197</sup>. Suite à cet essor, un changement s'opère dans le type d'emploi chorégraphique : l'embauche au music-hall et dans le cinéma devient plus fréquente que dans de grandes compagnies de ballet. Ce déclin de l'embauche dans les troupes de danse est en partie dû à des aspects financiers : les revenus des danseurs de music-hall sont plus élevés que ceux du personnel d'une compagnie chorégraphique<sup>198</sup>. L'intérêt que porte le monde des affaires au music-hall permet en effet à celui-ci d'avoir à sa disposition des moyens financiers importants<sup>199</sup>. En 1925 se produit un autre phénomène qui influa également sur les Ballets russes : l'arrivée de Joséphine Baker au Théâtre des Champs-Élysées. En parlant de ces danses et danseurs nègres, André Levinson met l'accent sur « leur extravagance technique [qui] cumule toutes les ressources de la virtuosité acrobatique »<sup>200</sup>. Le ballet *Jack in the box* (1927) évoque directement ces ballets. La danseuse Alexandra Danilova changea de couleur de peau pour l'occasion : le

---

193 Régis Gignoux, « Avant-première, Théâtre du Châtelet : *Parade* et *Soleil de nuit*, de M. Léonide Massine », dans la rubrique « Courrier des théâtres », in *Le Figaro*, 18 mai 1917, p. 4.

194 André Levinson, *La danse d'aujourd'hui*, op. cit., p. 172.

195 *Ibid.*

196 *Ibid.*, p. 173.

197 Olivier Barrot, Pascal Ory, op. cit., p. 366.

198 Elisabeth Hennebert, op. cit., p. 97.

199 Dominique Leroy, *Histoire des Arts du Spectacle en France*, Paris, L'Harmattan, 1990, p. 292.

200 André Levinson, *La danse d'aujourd'hui*, Paris, éditions Duchartre et Van Buggenhoudt, 1929, p. 277.

maquillage et les collants noirs<sup>201</sup> la transformant en « danseuse nègre » le temps des représentations. Ce procédé visant à modifier l'aspect racial du danseur pour interpréter son personnage n'est pas une nouveauté, Alexandre Orlov avait déjà fait de même pour son interprétation du Maure dans *Pétrouchka*. Mais utilisé ici, ce maquillage prouve l'immense attrait provoqué par les contrées lointaines et par les rythmes endiablés de l'Afrique sauvage. Si peu de ballets déguisent leurs danseurs en « nègres », la chorégraphie subit des changements, la danse classique devient plus acrobatique, athlétique, voire extravagante<sup>202</sup>. Cette transformation n'est pas forcément mal vue, pour certains l'ajout de mouvements appartenant à la gymnastique et aux acrobaties permet d'enrichir le vocabulaire de la chorégraphie<sup>203</sup>.

Un autre ballet illustre bien cette folle période. « Je vois bien que c'est dans *Le Train bleu*, [...] qu'on trouvera plus tard, les plus précis documents sur notre époque »<sup>204</sup>. *Le Train bleu* (1924) de par son sujet montre l'évolution de la société cosmopolite. Tout d'abord grâce au titre qui est tiré du train du même nom mis en circulation en 1922. L'action ne se déroule pas dans le train, mais sur une plage (le train ayant probablement déposé les personnages sur une plage de Menton (ou toute autre station balnéaire). L'argument évoque donc le développement du tourisme ainsi que l'émancipation du corps. Les costumes réalisés par Gabrielle Chanel montrent l'évolution du vêtement<sup>205</sup> avec le développement des costumes de bain, quant à la chorégraphie, elle s'inspire de mouvements sportifs, tirés du golf, du tennis et de la natation<sup>206</sup>. Toute la frivolité des Années Folles est donc illustrée par ce ballet : le tourisme, les stations balnéaires, le sport etc... « Une œuvre extrêmement amusante, pleine de fantaisie, d'entrain, de vie, et fort bien instrumentée »<sup>207</sup>. Si cette critique ne s'adresse pas au *Train bleu* mais aux *Matelots*, elle semble bien résumer l'esprit de cette période, c'est-à-dire la course à la nouveauté et la volonté de jouir de tous les instants<sup>208</sup>.

Nous pouvons aussi mentionner l'importance que prennent certains pays

---

201 cf. Annexe 12, p. 108.

202 Serge Lifar, *Histoire du ballet russe depuis les origines jusqu'à nos jours*, Paris, éditions Nagel, 1950, p. 241.

203 Henry Malherbe, « Chronique musicale », in *Le Temps*, 29 mai 1929, p. 3.

204 Henry Malherbe, « Chronique musicale », in *Le Temps*, 25 juin 1924, p. 3.

205 cf. Annexe 13, p. 108.

206 Matthias Auclair, Pierre Vidal, *op. cit.*, p. 166.

207 Fernand Le Borne, « Gaité – Les Ballets russes de M. S. de Diaghilev » dans la rubrique « Courrier des Théâtres », in *Le Petit Parisien*, 21 juin 1925, n°17645, p. 4.

208 Pascale Goetschel, Emmanuelle Loyer, *op. cit.*, p. 46.

étrangers pour ces ballets. Dès 1917, Picasso fut chargé de « déslaviser » les Ballets russes<sup>209</sup>. Plusieurs ballets ayant pour thème l'Espagne furent produits, c'est le cas par exemple du *Tricorne* (1920) et de *Cuadro flamenco* (1921). Cette engouement pour la péninsule ibérique se perçoit notamment grâce au succès que rencontre la danseuse La Argentina. À côté de cette mode, un attrait indéniable de la société pour l'Amérique se développe. D'après André Levinson, une compétition existerait entre les deux Amériques, opposant la maxixe, le tango dit argentin, militant pour l'Amérique latine ; et le cake-walk représentant le peuple afro-américain<sup>210</sup>. Un engouement pour le charleston se fait sentir à Paris dès 1925, c'est-à-dire seulement deux ans après sa création à Broadway<sup>211</sup>. Cette rapidité de transfert montre le dynamisme des échanges culturels entre les Etats-Unis et la France. Il n'est d'ailleurs pas rare que des danseurs russes ayant immigré en France après la révolution terminent leur carrière outre-Atlantique. Pourtant, cet attrait de la société française pour l'Amérique se perçoit mal au travers des ballets russes.

## 4- Toujours une suprématie russe

Si l'heure est à la mode américaine pendant les années vingt, les danseurs russes entendent bien garder leur suprématie sur la danse de ballet. Peu d'Américains prennent part à l'argument des ballets, et quand ceux-ci font une apparition, ce n'est pas forcément à leur avantage. Retenons par exemple l'image du manager américain de *Parade*. Dans *La Boutique fantasque* (1919), une famille américaine, une famille russe et une dame anglaise achètent des poupées qui s'enfuient dès la nuit venue. Lorsque les acheteurs cherchent à les récupérer à la boutique, les boîtes sont vides. Ici les Américains ne sont pas les seuls à s'être fait berné, toutefois cette image un peu naïve des Américains est l'une des seules proposées dans les ballets russes.

La danseuse Hilda Munnigs prend le nom de Lydia Sokolova afin de figurer à la liste de danseurs des Ballets russes. Il semble pourtant que ce nom anglais aurait pu lui amener un succès relativement aisé grâce à la « fiévreuse américomania »<sup>212</sup> se propageant en France. Ces changements de noms ne sont pas rares de la part de

---

209 Matthias Auclair, Pierre Vidal, *op. cit.*, p. 151.

210 André Levinson, *La danse d'aujourd'hui*, *op. cit.*, p. 265.

211 Olivier Barrot, Pascal Ory, *op. cit.*, p. 373.

212 Pascale Goetschel, Emmanuelle Loyer, *op. cit.*, p. 48.

l'impresario Diaghilev. En 1927, celui-ci présente dans un article la nouvelle danseuse de sa troupe, Olga Spessiva<sup>213</sup>. Il s'agit en fait de la danseuse Olga Spessivtseva ayant dansé pour cette compagnie dès 1917. Il s'agit donc ici de simplifier le nom pour permettre alors au public parisien d'en parler plus facilement, et donc pour favoriser son appréciation. Pour la danseuse Sokolova, le fait de lui faire porter un nom russe montre au public que celle-ci dispose de la technique nécessaire pour faire partie de la compagnie.

En effet, les danseurs russes restent durant cette période au sommet de l'art chorégraphique. « Seule la Pavlova pouvait présenter ses divertissements sans décors »<sup>214</sup>. Le fait de mettre en scène un spectacle sans décors est extrêmement rare et ne se développa que la décennie suivante. Pour Anna Pavlova, qui ne s'intéresse pas au renouvellement de son art, le fait de ne pas présenter de décors<sup>215</sup> sert avant tout à mettre le travail de la danseuse en valeur. Toutefois, si celle-ci a pu se produire sans importants décors, c'est grâce au crédit en général accordé aux danseurs russes. Durant l'entre-deux guerres, le milieu de la danse se professionnalise, l'expression « métiers de la danse » se généralise. La place accordée à la danse devient de plus en plus importante, comme en témoigne l'ouverture de vingt écoles de danse tenues par des professeurs russes entre 1920 et 1930<sup>216</sup>. Cette profusion montre l'attrait produit par la danse classique, il devient de bon ton de profiter des enseignements dispensés par des Russes, ce qui paraît gage de qualité.

Les ballets russes semblent donc toujours garder leur place au sommet de l'art chorégraphique : Diaghilev n'est-il pas encore qualifié de « magicien des spectacles »<sup>217</sup> en 1924? Les recettes engendrées par ses soirées en sont la preuve. En décembre 1927, alors qu'ont lieu deux représentations des Ballets russes, représentations ne contenant pas d'œuvres inédites, « seulement 294 des 2165 places du palais Garnier restent libres pour la soirée du 27 décembre et la totalité des places est occupée le 29, une mention précisant le nombre de spectateurs surnuméraires. ». La recette moyenne par spectacle est alors de 104 292 francs, ce qui est nettement supérieur à la moyenne des recettes obtenues par l'Opéra Garnier le mois suivant,

---

213 Serge Diaghilev, « Olga Spessiva » in *Le Figaro*, 26 mai 1927, n°146, p 1.

214 « La Pavlova au Trocadéro », dans la rubrique « Courrier des Théâtres », in *Le Matin*, 10 juin 1921, p. 3.

215 Cette information sur l'absence de décors n'a pu être vérifiée, retenons néanmoins l'idée d'un décor minimaliste.

216 Elisabeth Hennebert, *op. cit.*, pp. 103 et 109.

217 Sélysette, « Ballets russes » dans la rubrique « Petits voyages autour du monde », in *Le Figaro*, 28 mai 1924, p 1.



c'est-à-dire 38 350 francs par représentation<sup>218</sup>. De même, les foules se pressant pour aller voir la Chauve-Souris de Nikita Balieff attendent de voir un spectacle à caractère russe : « Mr. Balieff est Russe. Nous voulons qu'il le reste. C'est dans les tableaux russes que son art nous plaît »<sup>219</sup>. Les spectateurs ne semblent pas s'être encore lassés de l'art russe, cela probablement grâce aux efforts de renouvellement sans cesse entrepris par Diaghilev :

« Les Ballets russes viennent nous donner une nouvelle preuve de cette vitalité prodigieuse, qui, d'année en année, les renouvelle, les laissant toutefois toujours pareils à eux-mêmes dans le principe même de leur existence, qui est le Rythme souverain »<sup>220</sup>.

Il semble donc que les Russes continuent à jouir d'un prestige acquis quelques années auparavant. Ils passent donc pour les meilleurs dans leur art. Chauvinisme mis à part, le critique André Levinson écrivit en parlant d'une reprise du *Sacre du printemps* : « il me paraît inutile d'être *les Russes* pour arriver à cela! Il aurait suffi d'être *les Suédois* »<sup>221</sup>.

## 5- Les Ballets suédois

Si les Russes sont parfois comparés aux Suédois, c'est parce que à partir de 1920, et pendant cinq ans, les Ballets suédois se produisirent sur la scène du Théâtre des Champs-Élysées. Ces ballets sont nés de la dissension entre Michel Fokine et Serge de Diaghilev. C'est en effet la présence de Fokine à l'opéra de Stockholm en 1913 et 1914 qui influence le danseur Jean Börlin futur chorégraphe des Ballets suédois, et qui donne l'idée à Rolf de Maré de créer cette compagnie. Ainsi, en 1920, Rolf de Maré rachète le bail du théâtre qui accueillit l'ensemble des représentations de sa compagnie, et ce pour sept ans. Les ballets de Rolf de Maré sont souvent présentés comme étant le concurrent direct des Ballets russes. Pourtant, rien dans la programmation des saisons ne laisse percevoir une réelle compétition entre les deux

---

218 Elisabeth Hennebert, *op. cit.*, p. 170.

219 P.B., « Théâtre Femina : spectacle de la Chauve-Souris », in *Le Temps*, 4 octobre 1924, p. 5.

220 L.L., « Avant première, les Ballets russes à la Gaité Lyrique », dans la rubrique « Courrier des Théâtres », in *Le Figaro*, 17 mai 1921, p. 3.

221 André Levinson, *La danse au théâtre*, *op. cit.*, p. 58.

compagnies ; leurs représentations ont lieu à des époques de l'année différentes. De plus, le mécène des Ballets suédois invita plusieurs fois la troupe de Diaghilev à se produire au Théâtre des Champs-Élysées<sup>222</sup>.

Selon le critique André Levinson, les Suédois qui auraient pour ambition de s'égalier aux Russes reproduisent alors les mêmes erreurs que ceux-ci : une couleur locale, un pittoresque et une ethnographie abusifs<sup>223</sup>. Pourtant, les thèmes présentés dans ces chorégraphies sont variés. Sur les vingt-quatre ballets présentés entre 1920 et 1925, dix traitent du folklore, mais à la fois du folklore suédois et étranger. Ces traditions populaires sont traitées de manière différente que dans les ballets russes. Pour la *Nuit de Saint-Jean* (1920) et *Dangsville* (1921), les costumes utilisés sont d'authentiques costumes traditionnels<sup>224</sup>. Si Rolf de Maré essaie de donner la priorité aux artistes scandinaves, il est conscient que les arts suédois ne peuvent pas encore rivaliser avec l'extrême richesse artistique de la Russie. Si le Suédois Jean Börlin fut l'unique chorégraphe de la troupe, pour les autres arts présents dans le ballet, Rolf de Maré dut faire appel à des artistes de diverses nationalités. Cette présence étrangère est nettement marquée dans la rédaction des livrets, ainsi que dans la musique. Parmi ses librettistes figurent Jean Cocteau, ainsi que Paul Claudel, Luigi Pirandello et Pär Lagerkvist, trois auteurs couronnés plus tardivement d'un prix Nobel. Les compositeurs ayant travaillé pour les Ballets suédois sont aussi le reflet d'un certain « melting-pot » artistique. On retrouve ainsi les Français Darius Milhaud, Georges Auric, Erik Satie et Francis Poulenc, auxquels on peut ajouter Arthur Honegger et Cole Porter. Ces artistes ont donc, pour bon nombre d'entre eux, participé aux ballets russes. Il y a donc bien là une concurrence entre les deux compagnies, chacune cherchant à produire les œuvres les plus modernistes possible. Et les Ballets suédois y parviennent aisément. En 1921, les deux œuvres jugées les plus novatrices sont *Les Mariés de la Tour Eiffel* et *L'Homme et son désir*, deux ballets du répertoire suédois. *Les Mariés de la Tour Eiffel* naît de la collaboration de Cocteau, de Germaine Tailleferre associée à Auric, Honegger, Milhaud, Poulenc, et de Irène Lagut. Cocteau voit dans cette collaboration un prélude à une œuvre réellement aboutie :

« Une pièce de théâtre devrait être écrite, décorée, costumée, accompagnée  
de musique, jouée, dansée par un seul homme. Cet athlète complet n'existe pas. Il

---

222 Les Ballets russes se produisirent au Théâtre des Champs-Élysées en 1920 et 1924.

223 André Levinson, *La danse d'aujourd'hui*, op. cit., p. 397.

224 Matthias Auclair, Pierre Vidal, op. cit., p. 154.

importe donc de remplacer l'individu par ce qui ressemble le plus à un individu : un groupe amical »<sup>225</sup>.

Ce ballet est jugé moderne non pas grâce aux nombreux artistes qui y collaborent, mais surtout par son sujet. Il met en scène une famille venant célébrer un mariage et se retrouvant dans un restaurant. Mais ce mariage « réaliste » est bouleversé par des éléments surréalistes. Le côté surréaliste est renforcé par le port de masques, figeant l'expression des danseurs. L'avis du public fut partagé. Certains crièrent au scandale devant cette satire de la bourgeoisie. Mais les critiques ne furent pas tous du même avis : « nous rîmes aux larmes à l'extravagante odyssee de cette noce de fantoches »<sup>226</sup>.

Evidemment, d'autres ballets de la compagnie suédoise sont représentatifs de ces Années Folles, soit par leur réalisation plastique, soit par leur argument. Par exemple, *Maison de fous* se déroule dans un asile d'aliénés. Le fait de produire un tel livret montre le changement des mentalités vis-à-vis de la folie, qui est réhabilitée, voire valorisée<sup>227</sup>, grâce au surréalisme, puisqu'elle permet un voyage plus aisé dans l'inconscient de l'individu. Le ballet *La Création du monde* montre quant à lui la laïcisation des esprits, puisque Blaise Cendrars modifie Adam et Eve en les rendant noirs. Ce ballet est pourtant bien accueilli et « restera comme le grand évènement artistique de la saison »<sup>228</sup>.

Enfin, les Ballets suédois ne sont pas novateurs uniquement par leurs arguments. Leur dernière création, présentée en novembre 1924 semble la plus novatrice : le décor est composé de 370 disques de métal<sup>229</sup>, chacun agrémenté d'une ampoule, permettant de varier les intensités de lumière sur scène. D'autres jeux de lumière sont tentés, avec par exemple la présence de lettres transparentes clignotant, à la manière d'une enseigne. Ce ballet accorde aussi une place importante au cinéma, puisque l'entracte est meublée par la projection d'*Entr-act* de René Clair. Enfin, ce ballet consent une place nouvelle à la chorégraphie : il s'agit probablement du premier

---

225 Jean Cocteau, *Antigone*, suivi de *Les Mariés de la Tour Eiffel*, Paris, Gallimard, 1976, p. 70, cité dans Susanne Winter, « La réalité masquée : Parade, le Boeuf sur le toit et Les Mariés de la tour Eiffel », in *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 2001, n° 53, p. 299.

226 A.B., « Théâtre des Champs-Élysées : les Mariés de la Tour Eiffel », dans la rubrique « Les Premières », in *Le Figaro*, 20 juin 1921, p. 4.

227 Robert Jouanny, *Dictionnaire culturel de la France au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Belin, 2008, p. 350.

228 « Ballets suédois », dans la rubrique « Courrier des Théâtres », in *Le Figaro*, 26 octobre 1923, p. 4.

229 Matthias Auclair, Pierre Vidal, *op. cit.*, p. 167.

ballet à être entièrement basé sur les improvisations des danseurs<sup>230</sup>.

Il est donc vrai qu'il existe des similitudes entre les Ballets suédois et les Ballets russes, que ce soit par la présence d'artistes d'avant-garde, ou par la volonté toujours plus forte de surprendre le public. « Partout s'affirme une soif de progrès qui ne permet pas de stigmatiser l'indolence cérébrale du public moderne »<sup>231</sup>. En effet, les ballets semblent devenir de plus en plus intellectuels, comme le montre la présence pour *Les Mariés de la Tour Eiffel* de « deux gigantesques phonographes en carton [qui]expliquent au fur et à mesure l'action qui se déroule. [...], ils traduisent les répliques muettes et gesticulées des personnages »<sup>232</sup>. Mais si les Ballets suédois plaisent par les mises en scène réalisées, la chorégraphie y est souvent critiquée. Stockholm ne dispose pas d'une tradition chorégraphique comparable à celle de la Russie, ainsi, lorsque « les Russes sont sauvés par l'école, les Suédois se voient trahis par leur dilettantisme technique »<sup>233</sup>. Les essais chorégraphiques de Jean Börlin restent souvent incompris, probablement trop novateurs malgré l'époque en pleine mutation.

Les années 1920 sont donc une période importante pour la danse russe. Les troubles en Russie favorisent la venue de nombreux artistes en France. Mais si cette présence étrangère permet à Paris de maintenir son rôle de capitale culturelle grâce à la qualité et aux idées avant-gardistes de certains artistes, la « surabondance » de ces artistes n'est pas toujours bien perçue :

« Il faut constater que les Parisiens ne sont plus chez eux. Ils semblent être dans leur propre ville les invités des exotiques qu'ils hébergent et qui ne leur accordent même pas en retour un semblant d'affection. »<sup>234</sup>.

Pourtant, malgré ces critiques, les danseurs russes restent en général les bienvenus puisque leur succès continue, d'années en années. Ainsi, même en 1929, « Le public n'hésite pas. Il se pressera pour l'une et l'autre [soirée] d'une égale affluence »<sup>235</sup>. La danse profite donc à cette époque d'un fervent enthousiasme dans les salles de théâtre

---

230 Philippe Le Moal, *Dictionnaire de la danse*, Paris, Larousse, 1999, p. 623.

231 Le Semainier, « Courrier de Paris - Fin de Saison », in *L'Illustration*, 21 mai 1921.

232 A.B., « Théâtre des Champs-Élysées : les Mariés de la Tour Eiffel », dans la rubrique « Les Premières », in *Le Figaro*, 20 juin 1921, p. 4.

233 André Levinson, *La Danse d'aujourd'hui*, op. cit., p. 397.

234 Maxime Girard, « Théâtre de la Potinière : Ballets russes », dans la rubrique « Les Premières », in *Le Figaro*, 18 juin 1921, p. 3.

235 Alphonse France, « Ballets Diaghilev », dans la rubrique « Courrier des Théâtres », in *Le Figaro*, 21 mai 1929, p. 6.

et les music-halls. Les spectateurs ne se contentent pas de regarder les autres danser, les Années Folles mettent à la mode de nouvelles danses de salon. Nous l'avons vu, cette période est l'occasion de nouvelles expériences artistiques. Cependant, lors de la mort de Serge de Diaghilev en août 1929, les rubriques nécrologiques ne mentionnent pas les dernières œuvres de l'impresario, mais bien *Pétrouchka*, *L'Oiseau de feu*, *Le Spectre de la rose* et *Shéhérazade*<sup>236</sup>, toutes réalisées avant guerre.

---

236 Paul Fuchs, « Mort de Diaghilew », in *Le Figaro*, 21 août 1929, p. 5.

Cette période de l'après guerre fut donc importante pour l'évolution socio-culturelle de la France. Il n'est pas inopportun de parler de l'effervescence artistique de l'époque. Jamais auparavant autant de mouvements artistiques n'avaient pu voir le jour en si peu de temps. Le monde est assoiffé de nouveautés, les ballets russes profitèrent donc de ce climat propice à la création.

Le surréalisme, principal mouvement de l'époque reflète plus qu'une simple valeur esthétique. Il est en effet né de l'opposition de certains artistes face au gouvernement. Ces personnes refusaient la remise en place du même système politique et des mêmes valeurs morales qui avaient conduit aux massacres de la Grande guerre. Avec eux, ce n'est pas simplement la manière de peindre qui doit être repensée, mais la place accordée à l'individu dans la société ainsi qu'à son inconscient.

L'immigration massive de Russes après la révolution permit à la France de profiter d'une place particulière sur la scène de l'avant-garde, puisqu'avec eux se développèrent d'autres courants artistiques comme le néo-primitivisme (accordant lui aussi une place particulière non pas à l'individu même, mais aux masses populaires) ou encore le constructivisme. Même si de nombreuses compagnies russes se produisirent à Paris, ce sont principalement les Ballets russes de Diaghilev qui ont permis aux ballets de mettre en avant ces mouvements artistiques et culturels. Sa mort semble marquer la fin de cette période d'agitation artistique :

« Ainsi s'achevèrent vingt magnifiques années de création artistique dans tous les domaines. Les vingt années les plus importantes que l'Europe ait connues depuis la Renaissance. »<sup>237</sup>.

---

237 George Balanchine, *Histoire de mes ballets*, Paris, Fayard, 1969, p. 31.

## Partie 3 :

# 1929-1934 : Une dispersion du monde de la danse russe en France

Si la mort de Diaghilev marque la fin des « Ballets russes », d'autres compagnies de danseurs russes continuèrent de se produire sur scène. Mais la mort de l'impresario entraîna tout de même quelques changements. Cette partie nous permettra donc d'analyser l'évolution des diverses compagnies russes exerçant leur talent en France. Si pour certaines d'entre elles peu de choses changent après cette date, pour d'autres, les années trente sont l'occasion d'exporter plus largement leur art à l'étranger.

1929 marque aussi une date importante pour la danse française et l'Opéra de Paris, la danse russe ayant entraîné une volonté de réformes de la part du directeur de l'Opéra Jacques Rouché.



# Chapitre 6 : Les compagnies de danse indépendantes de Diaghilev

Le 19 août 1929 marque la mort de l'« un des plus grands rénovateurs [...] dans l'art de la mise en scène, du décor et de la danse »<sup>238</sup>. La mort de Serge de Diaghilev semble donc dans le monde de la danse marquer la fin d'une époque. Du moins cette coupure est nettement perceptible dans les recherches actuelles : de nombreux ouvrages voient leurs analyses limitées par la date de 1929. Pourtant, la presse de 1929 ne fait que mentionner, rapidement en général, la mort de cet homme. Pour de nombreux journalistes, l'œuvre de Diaghilev s'était achevée bien avant sa mort. La révolution que celui-ci avait entraînée dans les théâtres date surtout d'avant guerre : tous les journalistes écrivant sa nécrologie s'accordent à lui attribuer le mérite de la rénovation de la danse et du décor théâtral. Malgré la mort de ce dénicheur de talents, la danse russe continue donc de jouer un rôle particulier.

## 1- La poursuite des activités pour les autres compagnies de danse russe

Plusieurs autres compagnies, indépendantes de Diaghilev, continuent donc de se produire sur les scènes parisiennes. Ainsi, la compagnie d'Ida Rubinstein continue ses productions. Du moins, elle continue à paraître sur la scène de l'Opéra Garnier, ne créant pas de nouveau ballet entre 1928 et 1931. Mais cette absence de nouvelles œuvres ne signifie ici pas grand-chose, il n'est pas rare que plusieurs années s'écoulent entre plusieurs de ses créations. Il ne semble pas que sa compagnie ait pu souffrir de la crise de 1929, puisque celle-ci continua de se produire sur les coûteuses planches de l'Opéra de Paris. Nous avons vu plus haut que si cette compagnie est nettement moins étudiée que celle de Diaghilev, c'est probablement parce qu'« elle n'a pas créé comme M. de Diaghilef, un laboratoire de recherches esthétiques. »<sup>239</sup>. Pourtant, c'est à cette artiste inconnue que l'on doit certaines œuvres appartenant aujourd'hui aux classiques, comme par exemple le *Boléro* de Ravel. Certes, ses ballets

---

238 Paul Fuchs, « Mort de Diaghilev », in *Le Figaro*, 21 août 1929, n°233, p. 5.

239 Henry Malherbe, « Chronique musicale », in *Le Temps*, 29 mai 1929, p. 3.

ne semblent pas à la pointe de l'avant-garde, pourtant, ceux-ci jouissent à l'époque d'un succès considérable. Peut-être est-ce justement là, la clé d'un succès durable, présenter des œuvres réalisées par des auteurs connus pour leurs travaux novateurs (ce qui la fait passer pour sensible à l'avant-garde), mais sans pour autant leur demander quelque chose sortant trop de ce qui est joué habituellement. Si Mme Rubinstein ne présentait rien de bien novateur, son nom restait tout de même gage de qualité. En effet, cette riche mécène avait su s'entourer d'artistes de renom, ayant pour beaucoup d'entre eux participé aux Ballets russes de Diaghilev. C'est le cas par exemple de nombreux musiciens, citons ici Ravel, Auric, Honegger et Stravinsky, mais aussi du peintre Alexandre Benois, à qui l'on devait par exemple le décor du célèbre *Pétrouchka*. Si ce décor avait tant plu en 1911, ce n'était pas pour ses traits d'influence moderne, mais plutôt parce qu'il illustrait la vie pittoresque de l'ancienne capitale russe. Ses décors plus tardifs continuent dans la même veine. Les thèmes de ses ballets, eux non plus n'ont rien de révolutionnaire. Il arrive que ses créations puissent surprendre : c'est alors parce qu'Ida Rubinstein cherche à faire fonctionner des couples inattendus comme Paul Valéry qu'elle associe à Honegger, ou encore le couple Gide et Stravinsky<sup>240</sup>. Elle semble donc accorder au livret, et aux textes présentés dans ses œuvres, une attention particulière. Contrairement à la troupe de Diaghilev, bon nombre de ses œuvres ne sont pas uniquement composées de danse. Ainsi, le spectacle *Amphion*, que l'on doit en partie à Paul Valéry, est jugé comme l'une des premières œuvres intellectuelles de la compagnie Ida Rubinstein<sup>241</sup>, un mélodrame à la fois parlé, dansé et chanté.

La critique est donc souvent extrêmement enthousiaste concernant ses œuvres, et en général cet engouement pour ses spectacles est même plus grand que celui pour les derniers spectacles de Diaghilev. En 1934, alors qu'elle présente deux nouveaux ballets, *Perséphone* et *Diane de Poitiers*, la critique est élogieuse à la fois pour ces deux œuvres, mais aussi pour les anciennes, présentées le même soir (comme le *Boléro*). Ces soirées de 1934 « égalent en qualité et en somptuosité ceux qui nous émerveillèrent jusqu'alors »<sup>242</sup>. Il ne semble donc pas que la mort de Diaghilev ait eu une incidence particulière pour la continuité de cette compagnie.

---

240 Pascal Lecroart (textes réunis par), *op. cit.*, p. 14.

241 Jacques Depaulis, *Ida Rubinstein, une inconnue jadis célèbre*, Paris, Honoré Champion, 1995, p. 392.

242 Jean Prudhomme, « Théâtre de l'Opéra – Ballets de Mme Ida Rubinstein - Perséphone », dans la rubrique « Courrier des Théâtres », in *Le Matin*, 2 mai 1934, p. 6.

Il en va de même pour d'autres compagnies existant avant 1929. La compagnie de Nikita Balieff, la « Chauve-Souris », continue elle aussi de se produire en France, sur la scène du Théâtre Femina qui l'accueille dès sa première tournée en 1920. Comme pour les spectacles de Mme Rubinstein, ceux de la Chauve-Souris composés de plusieurs arts scéniques sont un « plaisant mélange de danse, de musique, de pastiche, de bouffonnerie »<sup>243</sup>. Si cette troupe a tendance à s'occidentaliser, « ce sont les images russes qui, malgré tout, conservent le plus de saveur »<sup>244</sup>. Le public parisien est plein de complexité, il se plaint parfois de voir trop souvent des Russes sur ses scènes mais il regrette toutefois lorsque les compagnies qu'il connaît depuis plusieurs années perdent leur caractère étranger. L'Opéra Russe de Paris continue lui aussi ses prestations, jugées de qualité grâce à l'apport de nombreux anciens danseurs des Théâtres Impériaux : « quatre-vingt-dix musiciens, soixante-dix choristes, cinquante danseuses et danseurs. »<sup>245</sup>. Notons tout de même que le nombre de musiciens est noté avant celui des danseurs, et que le nombre de danseuses figure à son tour avant le nombre de danseurs masculins. Malgré la présence de danseurs talentueux, la danse semble rester un art principalement féminin.

D'autres artistes profitent quant à eux de la disparition de Diaghilev. C'est le cas par exemple de Bronislava Nijinska, dont les ballets sont dansés par « quelques uns des meilleurs éléments réunis par Diaghilev »<sup>246</sup>. Cette chorégraphe de talent, à qui Diaghilev devait plusieurs de ses ballets, se contente pourtant de reprendre des ballets déjà montés. En 1932, celle-ci reprend, avec l'aide du surréaliste André Masson, plusieurs ballets dont « le choix de ces œuvres montre l'éclectisme et le goût musical qui ont présidé à l'organisation de cette manifestation d'art »<sup>247</sup>. Présenter des œuvres aussi variées semble un choix délibéré, permettant alors de toucher un plus large public. Mais les ballets de Nijinska ne sont pas les plus appréciés, il n'est pas rare que la critique qualifie ses représentations de « médiocres ». Toutefois, le public continue de se rendre aux représentations, et la critique, bien que peu favorable, y trouve

---

243 Robert Destez, « Au Théâtre Balieff « Balieff sourit » » in *Le Figaro*, 22 novembre 1933, n°326, p. 3.

244 R. de B., « Les Théâtres - La Chauve-Souris russe de M. Nikita Balieff », in *L'Illustration*, 3 juin 1933.

245 « L'Opéra russe à Paris », dans la rubrique « Courrier des Théâtres », in *Le Matin*, 17 mai 1930, p. 4.

246 Henry Malherbe, « La musique », in *Le temps*, 15 juin 1932, p. 3.

247 « A l'Opéra-Comique », dans la rubrique « Courrier des Théâtres », in *Le Matin*, 24 mai 1932, p. 4.

suffisamment d'intérêt pour accepter d'en parler dans ses rubriques. Peut-être doit-on voir là la fidélité du public, qui ayant été habitué plus tôt à des œuvres de qualité, continue à se rendre au théâtre.

« Voilà pour le spectateur l'avantage d'assister à une répétition. Ici on lui dit : « c'est raté » et on recommence. À la représentation il faut qu'il trouve seul ce qui cloche : et on ne recommence pas »<sup>248</sup>.

Le public n'est donc pas toujours apte à juger de la qualité d'une œuvre chorégraphique. Après tout, l'art de la danse n'est revenu à la mode que depuis une ou deux décennies, l'éducation artistique nécessaire pour la comprendre n'est donc pas aussi développée que l'apprentissage des codes musicaux.

## 2- La continuité des Ballets russes

Si certains artistes fondèrent ou continuèrent leurs propres compagnies, d'autres essayèrent aussi de faire perdurer les Ballets russes. En 1932, le colonel de Basil, d'origine russe, et René Blum, s'associent dans le but de recréer des Ballets russes. Ainsi, de Basil propose d'apporter à la future compagnie des danseurs provenant de l'Opéra Russe, un répertoire et des costumes. Quant à René Blum, celui-ci doit se charger de procurer à la troupe un théâtre et des moyens financiers, provenant de la « Société des Bains de Mer »<sup>249</sup>. Il semble que le choix du nom de la compagnie fut difficile à choisir. Balanchine qui y est maître de ballet s'oppose à la mention « russe » dans le titre<sup>250</sup>. Pourtant, le choix du nom de la compagnie s'arrêta sur les Ballets russes de Monte-Carlo, né de la fusion de l'Opéra russe alors animé par de Basil, et de l'Opéra de Monte-Carlo dirigé par René Blum. Notons au passage que la compagnie de Diaghilev avait installé son siège à Monte-Carlo, dès 1911. La ville monégasque avait donc déjà derrière elle une tradition de ballets russes. Si la compagnie créée par MM. Blum et de Basil avait à l'origine pour objectif d'être indépendante des travaux de Diaghilev, le public français eut tôt fait de la comparer

---

248 L. M., « Les Ballets russes à Paris – Vingt ans après : à l'Opéra pendant une répétition », in *Le Petit Parisien*, 28 décembre 1927, n°18565, p. 1.

249 Vicente Garcia-Marquez, *The Ballets Russes, Colonel de Basil's Ballets Russes de Monte-Carlo 1932-1952*, New-York, Knopf, 1990, p. 5.

250 *Ibid.*

aux anciens Ballets russes. Selon Henry Malherbe, les Ballets russes de Monte-Carlo « ont atteint le meilleur de la manière « diaghilienne » »<sup>251</sup>. Rien de bien étonnant d'ailleurs à ce que les deux compagnies soient rapprochées puisque celle de Blum et du colonel de Basil empruntent une grande partie de leur répertoire à l'ancienne compagnie russe.

« Quand la mort l'emporta, il [Diaghilev] allait vraisemblablement opérer la synthèse des éléments qu'il avait réunis et nous donner peut-être une nouvelle symbolique de la danse, un nouveau style fondé, comme le montrent ses recherches opiniâtres, sur les moyens de la tradition et de l'école classique auxquels les apports du temps présent auraient rendu leur fraîcheur, leur coloris et leur pouvoir d'expression. »<sup>252</sup>.

Pour beaucoup, les Ballets russes de Monte-Carlo sont la légitime continuité de Diaghilev, puisque les artistes semblent travailler dans la direction que l'impresario voulait emprunter. Pourtant, il n'est pas possible de dire ce qu'auraient été les Ballets russes si la mort n'avait pas emporté prématurément leur directeur. En effet, tout au long des vingt années pendant lesquelles sa troupe se produisit à Paris, Diaghilev n'avait jamais cessé d'évoluer, rendant improbable le souhait de continuer ses ballets dans la direction qu'il aurait souhaitée<sup>253</sup>.

D'une manière générale, les ballets proposés par MM. De Basil et Blum furent appréciés. Les critiques, sans être aussi enthousiastes que le furent celles des années d'avant-guerre, restent très élogieuses. Encore une fois, la mention « russe » dans le nom de la compagnie prouve que l'ensemble des danseurs a bénéficié d'un enseignement performant. Les saisons où ces ballets se produisent à Paris sont même jugées trop courtes. Les rares ballets déplaisant à bon nombre de journalistes sont ceux ayant des influences germaniques trop marquées. C'est le cas par exemple de *Choreartium*, qualifié d'« œuvre curieuse où l'on trouve une certaine influence germanique et le goût américain pour la danse sportive »<sup>254</sup>. Cette mode de la danse sportive se développe considérablement, sans forcément être du goût de tous. Accuser le ballet de subir une trop grande emprise étrangère permet donc de justifier son

---

251 Henry Malherbe, « La musique », in *Le Temps*, 22 juin 1932, p. 3.

252 Robert Brussel, « La musique au Théâtre, Théâtre du Châtelet – Les Ballets russes de Monte-Carlo : « Les Matelots » », in *Le Figaro*, 12 juin 1933, n°163, p. 2.

253 Serge Lifar, *op. cit.*, p. 245.

254 Fred Orthys, « Théâtre des Champs-Élysées – Les Ballets russes de Monte-Carlo », dans la rubrique « Courrier des Théâtres », in *Le Matin*, 30 mai 1934, p. 4.

échec.

En 1933, le ballet ayant eu le plus de succès fut *Jeux d'enfants*, car « il est le plus moderne de tous »<sup>255</sup>. Il semble donc que les directeurs des Ballets russes de Monte-Carlo se soucient eux aussi de produire des ballets modernistes. Pourtant, la volonté de produire de la nouveauté à tout prix diminue durant les années trente, la fièvre des Années Folles est déjà retombée, « A présent nous revenons heureusement aux travaux d'esprits sérieux et cultivés »<sup>256</sup>. Le public paraît donc soucieux de revenir à des œuvres d'esprit plus classique, privilégiant la qualité et non pas l'extravagance.

Pourtant, peut-être habitué aux perpétuels changements orchestrés par Diaghilev, le public trouve parfois que ces ballets manquent d'innovations. Pour Henry de Malherbe, les Ballets russes de Monte-Carlo doivent à leur tour s'inscrire dans l'histoire de l'art, et pour ce faire, ils doivent prendre pour base de leur travail l'élément musical<sup>257</sup>. Rien d'étonnant à cette remarque puisque cet homme s'occupe à un rythme hebdomadaire de la chronique musicale du *Temps*. Mais partir de la musique pour créer la chorégraphie n'a absolument rien de novateur. Deux ans plus tard, il adresse une nouvelle critique à la compagnie, lui reprochant d'être restée dans la même esthétique que ce que présentait annuellement Diaghilev. Ce manque de changement est probablement dû à la composition même de la compagnie, puisque ses artistes sont, pour beaucoup, issus des anciens Ballets russes. La participation des surréalistes à cette entreprise ne choque plus autant que lors de la création de *Roméo et Juliette* en 1926. Après sa collaboration avec la Nijinska, le peintre André Masson continue de proposer ses talents pour différents ballets. Grâce à cela, un article sur le ballet *Les Présages* fut publié dans la revue d'art surréaliste *Minautore*. Il s'agit, pour cet artiste, d'abolir les frontières entre les différents arts. Il admet que pour ce ballet, la réalisation est simplifiée car elle ne comprend pas, comme cela était devenu fréquent, de « machinerie », d'« accessoires » ou encore de « matières surprenantes »<sup>258</sup>. Ce manque d'artifice qui devrait laisser une place plus importante à la chorégraphie peu donc paraître comme trop simpliste pour des spectateurs habitués à des décors de plus en plus complexes. Il est étonnant que cette revue surréaliste ne propose pas d'autres articles sur la danse. Peut-être le ballet est-il encore perçu

---

255 Fred Orthys, « Théâtre du Châtelet – Deuxième spectacle des Ballets russes de Monte-Carlo », dans la rubrique « Courrier des Théâtres », in *Le Matin*, 14 juin 1933, p. 5.

256 Henry Malherbe, « La musique », in *Le Temps*, 6 juin 1934, p. 3.

257 Henry Malherbe, « La musique », in *Le Temps*, 22 juin 1932, p. 3.

258 André Masson, « Les Présages », in *Minautore, revue artistique et littéraire*, n°1, 1933.

comme une entreprise capitaliste. Peut-être aussi les surréalistes auraient-ils accordé plus de crédit à la danse si celle-ci avait proposé une plus large part d'improvisation, permettant alors une plus grande exploration de l'inconscient, comme le prônait ce mouvement artistique.

« S'il [Balanchine] s'en est séparé [des Ballets russes de Monte-Carlo], c'est pour tenter un effort de modernisme qui s'éloigne assez de la tradition de Serge de Diaghilev. »<sup>259</sup>. Dans le but de créer quelque chose de réellement nouveau, Balanchine décida en effet de créer sa propre compagnie, nommée « Ballets 1933 », en référence à l'année de sa création. Cette date fut aussi la seule où se produisirent ses ballets. Ceux-ci firent grand bruit mais ne furent pas unanimement applaudis. *Les sept péchés capitaux* furent même qualifiés de « puérils »<sup>260</sup>. Il lui fut aussi reproché un excès de zèle lorsque le récit de l'aventure qui allait être présentée sous forme dansée fut déclamée à voix haute. « Avec cet excès de clarté disparaît l'un des charmes du ballet »<sup>261</sup>. Un peu comme lire la fin d'un roman avant d'en avoir terminé la lecture, raconter ce qui va se dérouler dans le ballet met fin à l'intrigue. De plus, le ballet peut en général susciter plusieurs interprétations selon l'état d'esprit des spectateurs, ce qui n'est plus possible lorsque chaque scène est détaillée précisément. Enfin, le public estime que la danse est absente de ces spectacles. Ce reproche avait déjà été formulé à l'encontre du chorégraphe des Ballets suédois, Jean Börlin. Plutôt qu'une réelle absence de danse, il paraît plus légitime de parler d'un style chorégraphique que le public n'arrive pas encore à comprendre. Malgré cette incompréhension française, « c'est par les audaces des novateurs que l'art se rajeunit »<sup>262</sup>. Balanchine saisit donc la même année, l'occasion de faire apprécier son art à l'étranger.

### 3- L'internationalisation de la danse

La mort de Diaghilev a permis à l'art chorégraphique de se développer en dehors de la France. En effet, Paris était restée, selon le choix de Diaghilev, la ville où

---

259 R. de B., « La saison étrangère à Paris », in *L'Illustration*, 24 juin 1933.

260 Robert Brussel, « La musique au Théâtre, Théâtre des Champs-Élysées : Ballets 1933 : « Mozartiana » », in *Le Figaro*, 10 juin 1933, n°161, p. 2.

261 *Ibid.*

262 R. de B., « La saison étrangère à Paris », in *L'Illustration*, 24 juin 1933.

eurent lieu toutes les premières de ses spectacles. Grâce à cela, la capitale française avait pu conserver son titre de capitale culturelle. Si des tournées à l'étranger furent entreprises par les compagnies de danse dès la Belle Époque, la fin des Ballets russes leur permit de se développer plus facilement.

« [...] il était fatal que tôt ou tard ses anciens artistes furent supplantés. Ç'allait être l'ère des ballets internationaux. »<sup>263</sup>.

Il était déjà légitime de parler d'une internationalisation des ballets de par la composition des compagnies de danse. En effet, rappelons que dès 1912 Diaghilev fit appel à des artistes de nationalité différente de celle de ses ballets, et que ce phénomène s'intensifia au fil des ans pour l'ensemble des troupes artistiques. Par exemple, la compagnie d'Ida Rubinstein peut être sans exagération qualifiée d'internationale puisqu'elle comprend des Russes, certes, mais aussi des Anglais, des Danois, des Roumains, des Estoniens, des Polonais, des Américains, des Bulgares, des Suisses et enfin des Yougoslaves<sup>264</sup>. Notons au passage que sa compagnie ne comprend aucun Français.

« Paris est actuellement la seule capitale au monde où l'on semble encore se préoccuper de musique, de théâtre et d'art. »<sup>265</sup>. Pourtant, si de nombreuses compagnies décident de réaliser des tournées à l'étranger, c'est bien parce que Paris est en perte de vitesse en matière artistique. Nous l'avons mentionné plus haut, George Balanchine eut l'occasion d'exporter son talent hors de France puisque le jeune Américain, Lincoln Kirstein, lui proposa de partir pour les États-Unis afin d'y fonder une école<sup>266</sup>. Ce chorégraphe aux idées novatrices ouvrit donc son école dès le 2 janvier 1934 à New York.

Les Ballets russes de Monte-Carlo sont aussi clairement représentatifs de cette exportation de l'art de la danse dans des pays autres que la France. Ainsi, la compagnie monégasque a effectué « des tournées qui viennent d'être acclamées à Bruxelles, Amsterdam, la Haye, Utrecht »<sup>267</sup>, bien qu'ayant commencé, tout comme le

---

263 Jacques-Emile Blanche, « Léon Bakst dans le ballet russe », in *L'Illustration*, n° de Noël 1927.

264 Jacques Depaulis, *op. cit.*, p. 359.

265 Henry Malherbe, « La musique », in *Le Temps*, 13 juin 1934, p. 3.

266 George Balanchine, *op. cit.*, 1969, p. 31.

267 R. D., « Les Ballets russes à Monte-Carlo » dans la rubrique « Spectacles », in *Le Figaro*, 09 juin 1932, n°161, p. 8.



faisait Diaghilev, en cherchant l'approbation du public parisien au Théâtre des Champs-Élysées. La compagnie reçut de l'aide afin de pouvoir présenter ses ballets sur des scènes de théâtre aussi diverses. Le peintre Joan Miro sert par exemple d'intermédiaire afin de permettre à la troupe de se produire au théâtre de Liciou. La compagnie reçut un accueil extrêmement favorable dans divers pays, mais ce fut principalement dans les pays anglo-saxons que le succès fut le plus vif. En 1933, la saison qui devait durer trois semaines à Londres fut tellement applaudie qu'elle se prolongea finalement sur quatre mois. D'ailleurs, après un succès sans précédent au théâtre de l'Alhambra en 1932, la compagnie fit sa première apparition télévisée<sup>268</sup>. Ceci marque donc une étape importante puisque cette culture d'ordinaire réservée à une élite devient accessible aux masses, grâce au développement des moyens de diffusion culturelle. Suite à ces succès sans précédent<sup>269</sup>, le Ballets russes de Monte-Carlo tentent de se produire aux États-Unis, ce qui n'est alors pas sans risque étant donné la crise qu'y subit le monde théâtral<sup>270</sup>. Il s'agit alors de réussir au mieux la campagne de publicité afin d'assurer un succès minimum. Celle-ci est basée sur trois atouts de la troupe : la compagnie est présentée comme l'héritière des Ballets russes de Diaghilev ; elle a aussi connu un important succès lors de tournées en Europe ; enfin, elle dispose de trois ballerines incomparables, Tumanova, Riabouchinska et Baronova<sup>271</sup>. Cette campagne montre l'influence que peut avoir l'opinion des autres : si un spectacle a plu en Europe, il est de bon ton de l'apprécier outre Atlantique. Après des débuts difficiles, les États-Unis accueillent à leur tour la compagnie avec enthousiasme.

Un autre élément permet de montrer le changement que subit la troupe. En 1934, Léonide Massine propose une nouvelle chorégraphie dont la première eut lieu à Philadelphie et non plus en France, comme il en avait été l'usage pendant de nombreuses années. Ainsi naquit *Union Pacific*, un ballet prenant pour source d'inspiration les États-Unis des années 1860. Si certains critiquèrent le non respect, de la part de Massine, du ballet américain, dans l'ensemble ce ballet eut un accueil chaleureux. Et même, « il réussit avec éclat à Paris »<sup>272</sup>. Ce succès montre l'importance que commence à prendre la culture américaine dans la société française.

---

268 Vicente Garcia-Marquez, *op. cit.*, p. 48.

269 Du moins hors de France.

270 Vicente Garcia-Marquez, *op. cit.*, p. 48.

271 *Ibid.*, p. 49.

272 Henry Malherbe, « La musique », in *Le Temps*, 13 juin 1934, p. 3.

Au cours de ces années, il y eut donc un transfert du monde chorégraphique de Paris vers les Etats-Unis, en passant par Monte-Carlo. Les Ballets russes de Monte-Carlo ne sont pas les seuls à s'inscrire dans ce changement géographique. La Chauve-Souris de Balieff se basa outre Atlantique, et ne revint en France que pour des saisons éparses. L'Amérique du Nord ne fut pas la seule à profiter de cette internationalisation de l'art facilitée par des moyens de transport de plus en plus efficaces. En effet, les Ballets russes de Monte-Carlo se produisirent régulièrement en Australie et en Amérique du Sud. À partir de 1934, une partie de la compagnie des Ballets russes de Monte-Carlo ne se produisit plus en France, il y a donc bien une rupture, Paris perd son rôle de pôle chorégraphique. Enfin, la danse russe put se développer au niveau international grâce à l'ouverture de studios de danse tenus par des danseurs russes, issus ou non de la compagnie de Diaghilev, et ce « dans tous les pays du monde »<sup>273</sup>. Même si cette affirmation est évidemment exagérée, il est important de retenir l'idée que le régime soviétique a permis à de très nombreux pays de profiter du talent des anciens danseurs impériaux.

---

273 Serge Lifar, *op. cit.*, p. 245.

# Chapitre 7 : Le maintien d'un certain rôle moteur de Paris sur la scène artistique

Nous avons donc vu précédemment que suite à la mort de Diaghilev, les compagnies de danse russe ont tendance à s'exporter à l'étranger. Mais qu'en est-il donc de la danse en France? Ce pays accueillit pendant plus de vingt ans des créations de compagnies russes. Il y eut donc forcément une accoutumance du public à cet art du ballet différent de ce qui était jusqu'alors présenté sur les planches, d'autant plus que la critique s'était toujours particulièrement intéressée à ce que pouvaient être ces ballets étrangers. Il paraît donc évident que l'art du ballet en France fut profondément modifié suite à ces vingt années de suprématie russe.

## 1- Jacques Rouché et son action à l'Opéra de Paris

En 1929, Jacques Rouché est à la direction de l'Opéra de Paris depuis déjà quinze ans. Toutefois, la mort de Diaghilev marque aussi pour l'Opéra de Paris une rupture. L'intérêt du directeur de l'Opéra pour le ballet se perçoit dans les diverses démarches qu'il effectua pour développer l'art chorégraphique. Pour ce faire, nous avons donc déjà vu qu'il avait essayé à plusieurs reprises d'engager des collaborateurs de Diaghilev, ce, afin de permettre un renouvellement de l'Opéra. Et certaines de ces tentatives réussirent. Ainsi, dès le début des années vingt, le peintre décorateur Léon Bakst fut adopté comme décorateur à l'Opéra, puis quelques années plus tard, en 1925, Rouché réussit à s'attacher les services de Bronislava Nijinska, alors engagée comme professeur, il fit ainsi d'elle, la première Russe à travailler à ce poste<sup>274</sup>. Cette nomination paraît judicieuse, car le niveau des danseurs (d'ailleurs peu nombreux) et danseuses, était trop faible dans l'ensemble pour que Paris puisse se targuer d'être à l'origine du ballet classique. Une autre action de Rouché visait à accorder une nouvelle place au ballet, en 1921 ; l'œuvre russe *Daphnis et Chloé* est inscrite au répertoire de l'Opéra. Le choix de cette œuvre n'est pas effectué au hasard. Si ce

---

274 Elisabeth Hennebert, *op. cit.*, p. 374.

ballet est dû aux Russes, le livret ne présente aucun caractère réellement slave. Bien au contraire, l'argument est tiré d'un roman grec, ce qui permet d'éviter un trop grand dépaysement au public de l'Opéra en lui rappelant sa culture classique. Mais cette œuvre permet tout de même un renouvellement du répertoire, propice au changement de la perception du ballet de la part des habitués de Garnier. De plus, ce ballet n'est pas entièrement russe, puisque la partition est signée du Français Maurice Ravel. Le fait que ce soit la partition, non pas la chorégraphie, qui soit réalisée par un Français a son importance ; non l'avons vu, la société était à cette période plus apte à juger d'une partition que d'une chorégraphie. De plus, il est certain que la partition sera conservée telle qu'elle, alors que la chorégraphie peut subir énormément de transformations. En effet, il est difficile de conserver une trace écrite des mouvements chorégraphiques.

« [...] ce fut surtout Saint-Léon, sous le second Empire, qui inventa la première sténographie de la Danse que Mlle Meunier vient de perfectionner et propose, en une lumineuse Méthode, à tous les chorégraphes soucieux de conserver le panorama détaillé de leurs moindres gestes aux reconstitutions de l'avenir »<sup>275</sup>.

Antonine Meunier perfectionne donc l'art de la « sténochorégraphie », permettant de rendre presque éternelle une chorégraphie. Malgré cette avancée, les chorégraphies changent facilement entre les différentes adaptations proposées par les chorégraphes successifs. Ce qui restera le plus permanent dans *Daphnis et Chloé* sera donc l'œuvre d'un Français. Notons en effet que l'art cinématographique qui aurait pu inscrire de manière durable ces images dans les archives, ne fut que très peu utilisé pour la sauvegarde des ballets.

Rouché essaie aussi de renouveler le ballet grâce au concours de compositeurs contemporains<sup>276</sup>. L'Opéra de Paris ne présentait pas de soirées uniquement composées de danse. Les ballets étaient insérés dans les opéras, et il était d'usage de terminer la soirée par de la danse<sup>277</sup>. Rouché perpétue cette organisation, probablement dans le but de faire apprécier la danse à ceux qui n'ont d'yeux (ou d'oreilles), que pour la musique.

Malgré tous ces efforts, la place du ballet ne changea guère à l'Opéra. En 1929, le goût des spectateurs n'a que peu changé. Les opéras de Wagner restent en

---

275 P.-B. Gheusi, « Théâtre de l'Opéra : La Danse classique et Mlle Antoine Meunier », in *Le Figaro*, 25 mai 1931, n°145, p. 5.

276 Claire Paolacci, *op. cit.*, p. 391.

277 *Ibid.*, p. 244.

tête, suivis ensuite par *Boris Godounov* de Moussorgski, *La Damnation de Faust* de Berlioz, *Don Juan* de Mozart, *Salammbô* et *Sigurd* de Reyer, et enfin *Dalila* de Saint-Saëns<sup>278</sup>. Aucun ballet ne semble donc gagner le cœur du public de l'Opéra. Finalement, jusqu'au début des années trente, sauf lorsque des compagnies russes sont à l'affiche, la proportion de ballets présentés à l'Opéra n'excède pas le tiers de la totalité des œuvres à l'affiche<sup>279</sup>.

Le monde de la danse en France souffre donc d'un manque de public mais aussi d'un manque de professionnalisation de ce milieu. En effet, même si dans les années vingt des nouveaux métiers en relation avec les ballets firent leur apparition, peu de personnes influentes possèdent déjà les compétences nécessaires pour juger de la danse. Ainsi, lors du concours de danse du conservatoire de 1932, sur les huit juges, seul Jacques Rouché et Serge Lifar ont une compétence relative au ballet<sup>280</sup>, et Lifar est le seul professionnel.

Le succès des ballets russes est donc d'autant plus admirable, puisque le France, qui les accueille, ne semble pas porter de véritable engouement pour la danse. D'ailleurs, il est rare de trouver des articles mentionnant les œuvres de l'Opéra, le plus souvent les ballets commentés dans la presse sont des ballets russes. La danse française eu donc du mal à s'émanciper face au succès de sa voisine russe.

## 2- La politique du gouvernement vis-à-vis de l'art

Bien que la culture ait été une préoccupation importante sous la III<sup>e</sup> République, le gouvernement mit longtemps à définir une réelle politique culturelle. D'ailleurs, certains reprochent à la civilisation occidentale en général d'avoir trop axé ses efforts sur le progrès matériel, au détriment d'un épanouissement plus personnel de l'individu<sup>281</sup>. Toutefois, des actions furent entreprises ponctuellement, comme ce fut le cas lors de la création de l'Association Française d'Action Artistique (AFAA) dès 1922 qui avait pour but le développement des échanges artistiques, entre la France et d'autres pays. Cette association regroupait des noms importants, comme par exemple

---

278 *Ibid.*, p. 408.

279 *Ibid.*, p. 465, cf. annexe paolacci

280 Jean Prudhomme, « Concours du conservatoire - Danse », dans la rubrique « Courrier des Théâtres », in *Le Matin*, 22 juin 1932, p. 4.

281 Serge Berstein, *op. cit.*, p. 79.

Edouard Herriot, mais aussi des artistes de renom tels que Gabriel Fauré. Si cette organisation attira bon nombre de mécènes, beaucoup d'entre eux la quittèrent suite à la crise économique du début des années trente. Dix ans après sa création, l'AFAA entreprit une enquête afin de se renseigner sur le fonctionnement des scènes de théâtre à l'étranger, sur leur financement etc...<sup>282</sup> Cette initiative montre la volonté de la France de remettre l'art français, et donc l'Opéra de Paris, à une place dominante. Malheureusement, les efforts produits furent surtout consacrés à la musique. En 1932 ouvrait aussi le musée des Ecoles Etrangères Contemporaines. Mais qu'avait réellement la danse française à l'époque pour mériter d'être exportée à l'étranger? À travers ces différents événements il est facile de percevoir la dimension internationale qu'a pris l'art au cours des dernières décennies.

Il est vrai que même si l'Etat n'initia réellement une politique artistique que lors du Front Populaire<sup>283</sup>, des efforts de sa part furent pourtant visibles. D'ailleurs, les liens entre politique et culturel se resserrèrent<sup>284</sup>, l'Etat semble prendre connaissance de la mutation culturelle sans précédent qui touche l'ensemble de la société et les masses particulièrement, ce qui est un fait nouveau. Ainsi, entre 1928 et 1932, afin d'assurer la survie de l'Opéra, l'Etat augmenta les subventions lui étant accordées de 700%<sup>285</sup>, sauvant ainsi Rouché de la faillite personnelle. À côté de ces aides financières, l'Etat durcit la législation concernant les entreprises subventionnées. La loi du 10 août 1932 limite une nouvelle fois le nombre d'étrangers pouvant y être employé. Mais cette mesure n'est bien sûr pas prise directement à l'encontre des artistes russes. Elle est simplement représentative des montées de nationalisme présentes en temps de crise.

Enfin, une autre action, qui n'est aucunement due à l'action de l'Etat mérite tout de même d'être mentionnée. Il s'agit de la création des Archives Internationales de la Danse (AID) par Rolf de Maré en 1931. Ces archives étaient alors composées d'un musée, d'une bibliothèque, d'une photothèque, d'une salle de conférences et de deux salles d'expositions temporaires<sup>286</sup>. La création d'un fonds aussi important montre la volonté de conserver, certes, le patrimoine artistique lié aux ballets, mais aussi de permettre à ceux-ci de se développer. Le fait qu'il s'agisse d'archives internationales peut être destiné à enrichir les futures créations chorégraphiques grâce

---

282 Bernard Piniau, *op. cit.*, p. 44.

283 Pascal Lecroart, *op. cit.*, p. 13.

284 Pascale Goetschel, Emmanuelle Loyer, *op. cit.*, p. 65.

285 Bernard Piniau, *op. cit.*, p. 44.

286 Matthias Auclair, Pierre Vidal, *op. cit.*, p. 16.

à l'apport de savoir-faire étrangers : même la grande école russe avait eu à s'inspirer d'influences étrangères afin de se renouveler.

### 3- Serge Lifar : un Russe à l'Opéra de Paris

Malgré les restrictions concernant le personnel étranger, Rouché réussit, à la mort de Diaghilev, à engager l'un des artistes de sa célèbre compagnie. Serge Lifar, jeune danseur et chorégraphe débutant, devint donc maître de ballet pour la durée d'un spectacle. Lors de son embauche à l'Opéra en 1929, Serge Lifar n'avait encore chorégraphié qu'un seul ballet, *Renard*, qui selon ses dires n'était pas une réussite. Néanmoins, Jacques Rouché voyait en lui l'occasion, enfin, de parvenir à une réforme du ballet au sein de l'Opéra et demanda à Lifar et Balanchine de créer un ballet. Mais celui-ci tomba malade, laissant à Lifar le monopole à l'Opéra.

Ainsi commença la longue collaboration de Lifar avec Rouché. Le premier ballet monté par le jeune Russe fut *Les Créatures de Prométhée*, présenté sur les planches en décembre 1929. Le peu d'expérience du chorégraphe fut largement compensé par ses qualités de danseur, puisque outre la création du ballet, Lifar en avait aussi le rôle principal. Ce ballet fut un réel succès ; le public le bissa à douze reprises. Pourtant, peu de commentaires parurent dans la presse. Ceci montre bien le désintérêt que peut avoir la critique française vis-à-vis de la danse. Si les journalistes parlent tant des ballets russes, c'est parce qu'il s'agit d'une compagnie étrangère, venant se produire sur les scènes de théâtre et semblant digne d'intérêt. La curiosité des Français les pousse à se rendre aux représentations afin de pouvoir en parler. Le ballet donné par une institution nationale, bien que réussi, attire moins l'attention.

« M. Lifar y a mêlé les ornements pittoresques, les intentions curieuses qu'on discernait dans les évolutions et les contorsions de la troupe de Diaghilew. »<sup>287</sup>. Peut-être est-ce pour cela que ce ballet eut du succès : la chorégraphie et la mise en scène pouvait faire aisément penser à ce que le public parisien avait l'habitude d'acclamer. En effet, contrairement à de nombreux danseurs russes immigrés, Serge Lifar n'a jamais suivi la formation classique dispensée dans les Théâtres impériaux. Il fut donc grandement influencé par les œuvres de Diaghilev. D'ailleurs Fernand Hall qualifie de

---

287 Henry Malherbe, « Chronique musicale », in *Le Temps*, 1er janvier 1930, p. 3.

manière assez négative son style de « Diaghilev, période cocktail »<sup>288</sup>. Toutefois, ce genre semble convenir à Jacques Rouché qui prolonge l'emploi de Lifar en tant que premier danseur et maître de ballet. Après tout, le but du directeur de l'Opéra est de développer le ballet. Engager un danseur n'ayant pas reçu les bases classiques semble donc cohérent avec son projet : Rouché cherche à proposer quelque chose de différent de ce qui a, jadis, lassé le public.

« [...]si c'est là le fin du fin et la chorégraphie de demain, nous n'oserons plus avouer la joie que nous donnait hier, la classe élémentaire de ballet français »<sup>289</sup>. Cette critique acerbe à l'encontre du ballet *Bacchus et Ariane* est pourtant paradoxale. En effet, si l'auteur critique au départ ce ballet, il semble pourtant éprouver une certaine admiration devant sa réalisation. Lifar a attaché beaucoup d'importance au mouvement et au rythme du danseur, et ses essais paraissent intéressants. Le journaliste reconnaît donc que ce ballet a bien quelque chose de particulier : même s'il ne lui paraît pas d'une beauté classique, les tentatives de modernisation du rythme méritent l'attention. Il y a donc un rejet de la nouveauté puisque celle-ci surprend, mais on peut aussi percevoir l'enthousiasme du public face à ces changements. Finalement, le même auteur conclut son article en qualifiant le ballet de « petit chef-d'œuvre d'ironie »<sup>290</sup>. Les talents de Lifar sont reconnus unanimement, le critique André Levinson admet même que sa version de *Giselle* fut meilleure que celle dirigée par Fokine pour les Ballets russes.

Mais l'influence de Lifar ne se limita pas aux chorégraphies. Il prit une série de mesures permettant de favoriser l'appréciation du ballet. Dans *Ma vie*, il résume les points principaux de sa réforme :

- L'extinction du lustre durant les représentations.
- L'obligation pour les danseurs du port d'un maquillage artistique.
- L'interdiction du port des bijoux et de la moustache.
- La confection de véritables perruques à la place des « paquets d'étoupe ».
- La suppression des trouses passées par dessus le maillot et des élastiques aux chaussons.
- L'obligation pour les danseurs de faire des pointes au lieu des demi-pointes

288 Fernand Hall, cité dans Elisabeth Hennebert, *op. cit.*, Tome 3, p. 61.

289 P.-B. Gheusi, « Théâtre de l'Opéra : Bacchus et Ariane », in *Le Figaro*, 25 mai 1931, n° 145, p. 5.

290 *Ibid.*



lors des répétitions.

- La fermeture du Foyer de la danse aux abonnés<sup>291</sup>.

Il obtint aussi la création de la classe d'adage dans le but de développer la technique des danseurs. Ces mesures montrent le changement de statut de la danse. Les danseurs doivent améliorer leur niveau et modifier leurs tenues afin de présenter des ballets de qualité. Mais à côté de cela, les spectateurs aussi doivent changer leurs habitudes. Avec l'extinction du lustre pendant les ballets, il n'est plus question de venir pour admirer la tenue du voisin ; le public doit être tout entier à la contemplation du spectacle. De plus, il n'est plus question pour les hommes fortunés de se servir de l'Opéra comme d'une maison close de luxe. Suite à ces réformes radicales qui pourraient donc porter atteinte à la survie des représentations chorégraphiques, la proportion de ballets présentés sur scène augmente, et ce, à partir de la saison 1933-1934<sup>292</sup>.

Selon Paul Valéry, « tout doit monter du musicien », le scénariste d'une œuvre chorégraphique doit simplement traduire avec application les « impulsions » données par le compositeur<sup>293</sup>. Lifar lui prouva le contraire en montant dès 1935 le ballet *Icare*, présenté sans support musical. La danse perd ainsi son rôle d'art « mineur », elle n'a plus nécessairement besoin de l'appui d'autres arts pour exister. La même année, le danseur russe écrivit son *Manifeste du chorégraphe*, où il cherche à redéfinir le statut de la danse parmi les autres arts. Selon lui, la danse ne doit pas être l'illustration d'un autre art comme c'est généralement le cas avec la musique. Dans le cas où le ballet fonctionne de pair avec celle-ci, c'est à la danse d'imposer la base rythmique du spectacle<sup>294</sup>. L'auteur présente ainsi plusieurs revendications en faveur de la danse. Il y a donc dès cette époque une certaine émancipation de la danse, même si celle-ci reste trop limitée aux yeux du chorégraphe.

Pour réussir à donner à la danse ce nouveau statut, il aura fallu différentes étapes, dont l'une impliquait l'« art total » de Diaghilev, art qui en mettait « plein les yeux » au public, et où la danse n'avait d'ailleurs qu'un rôle mineur. Suite à ses différentes expériences, Lifar rénova entièrement le répertoire en créant ou adaptant

---

291 Serge Lifar, *op. cit.*, p. 137.

292 Claire Paolacci, *op. cit.*, p. 465. Et annexe

293 Paul Valéry, cité dans Pascal Lecroart, *op. cit.*, p. 41.

294 Serge Lifar, *Le Manifeste du chorégraphe*, ed. d'Aujourd'hui, 1981, p. 30, cité dans Claire Paolacci, *op. cit.*, tome 2, p. 444.

de nombreux ballets. Il fut même à l'origine d'un nouveau style chorégraphique, le « néoclassicisme lifarien »<sup>295</sup>.

Grâce à ce danseur, Rouché avait atteint ses objectifs. De plus, les innovations incessantes de Lifar permirent à Paris de conserver au niveau international une place importante dans le monde de la chorégraphie.

---

295 Claire Paolacci, *op. cit.*, p. 574.

L'année 1929 marque donc bien un changement dans le monde de la danse française. Les incessantes innovations présentées chaque année par Diaghilev n'existent désormais plus. Mais ce n'est pas pour autant que la danse russe cesse toute activité. Les compagnies russes continuent de se produire, profitant de l'absence des Ballets russes de Diaghilev. À l'Opéra Garnier, qui a donc pu s'attacher les services d'un Russe de talent, la danse commence progressivement à changer de statut. Mais le changement opéré n'est pas visible que du côté des artistes, le public aussi change sa manière de percevoir le ballet. L'émergence de nouveaux loisirs a changé la manière de regarder cet art.

Mais le début des années trente marque tout de même une rupture de la danse russe avec la France. Paris ne semble plus être la capitale incontournable qu'elle était au début du siècle. Les danseurs se déplacent donc dans les centres artistiques de grande envergure afin de trouver un public capable d'apprécier leurs spectacles. En effet, Paris semble devenir de moins en moins apte à juger des travaux avant-gardistes. La danse russe s'exporta donc vers New York et d'autres villes d'Amérique de Nord comme Chicago ou Philadelphie. Mais les Etats-Unis ne sont pas la seule destination accordant une reconnaissance artistique. Ainsi les Ballets russes de Monte-Carlo choisirent aussi comme destination l'Australie et l'Amérique du Sud. Il y a donc bien là une internationalisation de la danse, allant évidemment de pair avec l'internationalisation générale des échanges. Mais notons tout de même que si la danse russe s'exporte à travers le monde, elle n'a plus grand-chose à voir avec les ballets qui furent présentés en France à la Belle Epoque. Les ballets russes, malgré leur nom, ont subi des influences extérieures et ne disposent désormais plus uniquement des caractéristiques perçues comme russes.

# Conclusion

En se produisant sur les scènes parisiennes dès 1909, les ballets russes eurent une réelle influence sur la vie socio-culturelle française. Tout d'abord, parce qu'ils permirent une révolution dans le monde du théâtre. Le décor changea et devint à lui seul une œuvre d'art ; les peintres les réalisant étant largement reconnus dans le monde artistique. Mais le décor théâtral ne fut pas le seul à subir un changement. Aussi, l'arrivée de danseurs masculins, qui avaient depuis longtemps délaissé l'art de la chorégraphie, donnèrent au ballet un rythme plus viril et une intrigue plus réelle.

Le statut de la danse, plus généralement, changea lui aussi. Le ballet jugé comme un art féminin et désuet durant une longue période de la Belle époque, devint dès la première « saison russe »<sup>296</sup>, un spectacle qu'il était de bon ton d'aller voir. En effet, l'Opéra, et certaines autres scènes parisiennes, attiraient surtout le public dans un but mondain. Le succès des ballets ayant un caractère étranger prononcé engendra de nouvelles modes dans la société parisienne. De plus, les spectacles présentés par ces compagnies avaient souvent un caractère oriental, même si cet Orient restait mal défini. Suite aux différentes prestations des Russes, les Français se firent une idée particulière de ce que pouvait être cette lointaine Russie. En général, ce pays était une terre fantasmée, où il régnait une certaine joie de vivre, malgré la rudesse du climat et de ses habitants.

Cependant, cette image de l'alliée russe changea du tout au tout suite aux événements révolutionnaires de Russie. Tout d'abord, les Russes avaient abandonné le combat et l'argent français investi dans leur pays était perdu. De plus, cette révolution entraîna des migrations russes importantes vers la France, qui se sentit alors menacée. Cette menace se fit notamment sentir dans les domaines culturels : l'avant-garde russe était à son apogée durant les années vingt. De plus, de nombreux nouveaux courants culturels prirent de l'ampleur à cette même époque, comme ce fut le cas pour l'important mouvement culturel et artistique du surréalisme.

Si ces mouvements artistiques ne cessèrent pas à la fin des années vingt, il y eut tout de même des changements dans le monde de la danse. La mort de Diaghilev permit à d'autres compagnies russes de se développer, la mort du grand nom de la danse russe leur ayant laissé de nombreuses portes ouvertes en France. À la même

---

296 1909 est la première saison russe à être consacrée à la danse.

époque, l'Opéra de Paris prit lui aussi un certain essor en matière d'art chorégraphique, et ce renouveau de la danse académique française fut redevable au danseur russe Serge Lifar. Les années trente furent aussi l'occasion pour les compagnies russes de s'exporter à l'étranger. L'ancienne capitale culturelle qu'était Paris perdait donc petit à petit de son prestige, au profit de nouvelles capitales, situées aux quatre coins du globe.

La danse russe eut donc une influence importante au niveau mondial sur la chorégraphie, les noms de certains de ces danseurs restent encore aujourd'hui mondialement connus. Pourtant, la danse russe qui s'exporta internationalement n'avait plus rien à voir avec la danse telle qu'elle se pratiquait en U.R.S.S. Le ballet y fut en effet modifié afin de convenir aux masses puisque les théâtres leurs furent ouverts. Le langage chorégraphique semblant incompréhensible pour ce public inculte, il fallut donc modifier cet art de la scène. De plus, la tradition du ballet russe était une tradition bourgeoise et archaïque, il fallait donc modifier cet art afin qu'il devienne art populaire, créé par les masses. Il est intéressant ici de noter que le gouvernement soviétique n'hésita pas à inviter l'Américaine Isadora Duncan à ouvrir une école de danse à Moscou, son art chorégraphique cherchant à rompre avec les conventions de la danse classique. Il serait donc intéressant d'étudier comment la politique du régime soviétique influença le ballet à travers l'instauration du réalisme socialiste.

# Annexes

## Photographies



**Annexe 1** : L. Roosen, *Sadko*, 1911  
FK / Alb. Ph / Sadko 1



**Annexe 2** : Auguste Bert, *Les Sylphides*, 1909  
FK / Alb. Ph / Sylphides 1



**Annexe 3 :** Auguste Bert, Tamara Karsavina dans *L'Oiseau de feu*, 1910  
FK / Alb. Ph / Oiseau de feu 14



**Annexe 4 :** Lucien Waléry, Vaslav Nijinski dans  
*L'Après-midi d'un faune*, 1912  
FK / Alb. Ph / Après-midi d'un faune 2



**Annexe 5 :** Adolphe Bolm dans *Les Danses  
polovtsiennes du Prince Igor*, 1909  
FK / Alb. Ph / Prince Igor 13

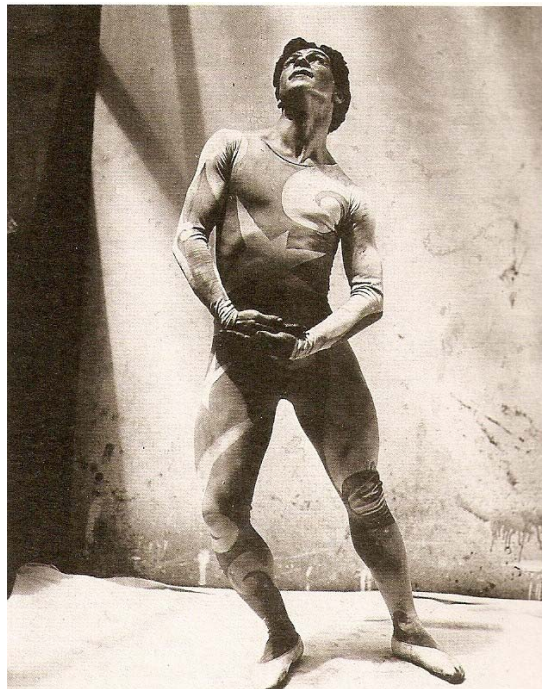




**Annexe 6 :** Adolphe de Meyer, *L'Après-midi d'un faune*, 1912  
Rés. 2260



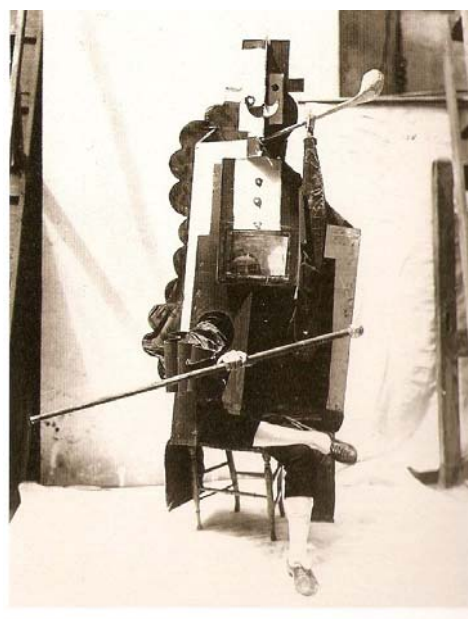
**Annexe 7a :** Maria Chabelska, *La petite fille américaine*, *Parade*, 1917, FK / Alb. PH / Parade 23



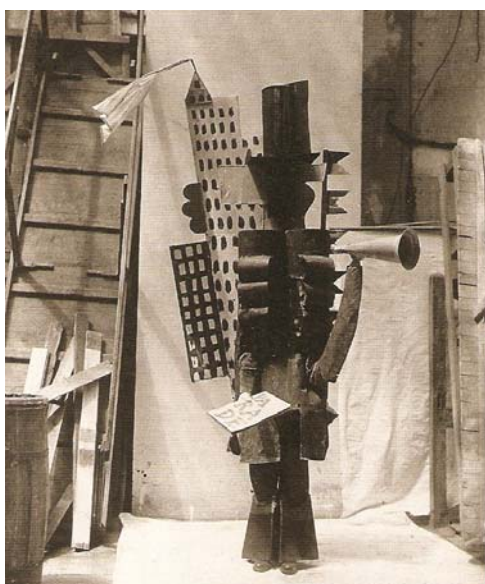
**Annexe 7b :** Nicolas Zverev, *L'acrobate*, *Parade*, 1917, FK / Alb. Ph / Parade 40



**Annexe 7c :** Léonide Massine,  
Le prestidigitateur chinois, *Parade*, 1917  
FK / Alb. PH / Parade 13



**Annexe 8a :** Léon Woïzikovsky, Le manager  
français, *Parade*, 1917  
FK / Alb. PH / Parade 51



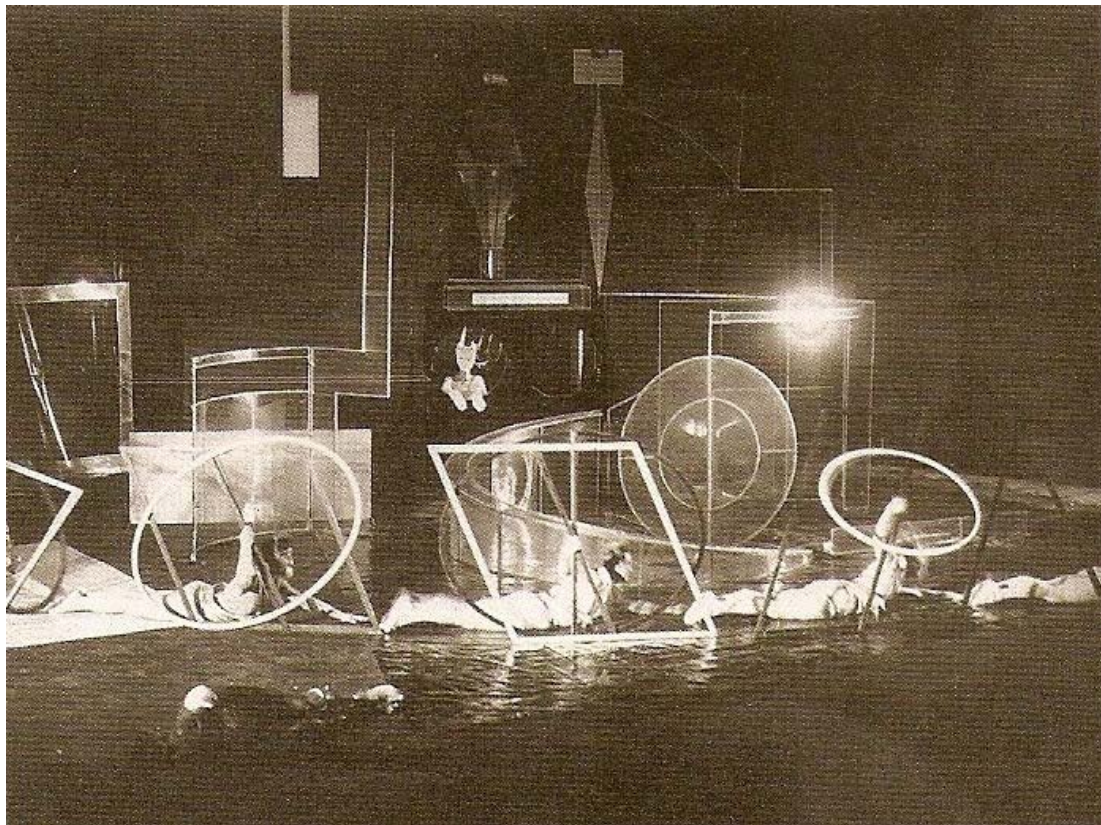
**Annexe 8b :** Statkiewicz, Le manager  
américain *Parade*, 1917, FK / Alb. PH / Parade 57



**Annexe 8c :** Novak et Oumansky, Le cheval,  
*Parade*, 1917, FK / Alb. PH / Parade 63



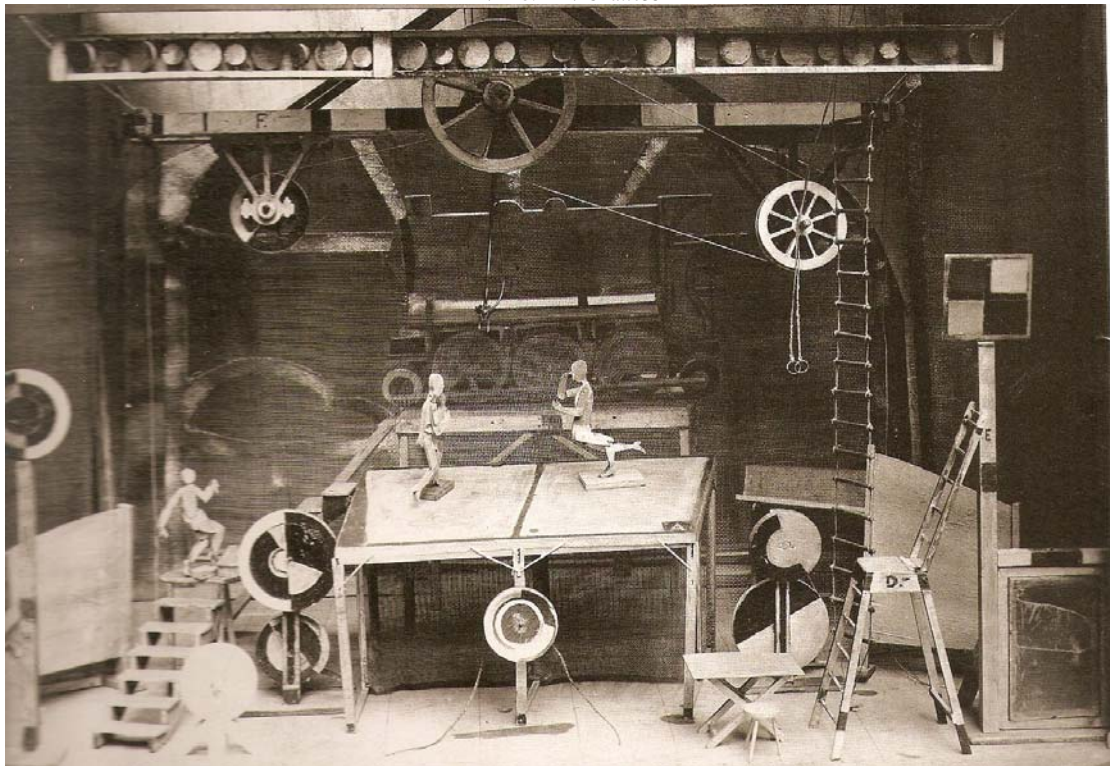
**Annexe 9 :** *Chout*, 1921, FK / Alb. PH / Chout 4



**Annexe 10a :** *La Chatte*, 1927, FK / Alb. PH / Chatte 2



**Annexe 10b :** Alicia Nikitina, dans *La Chatte*, 1927  
FK / Alb. PH / Chatte35



**Annexe 11 :** George Yakoulov, maquette de décor, *Pas d'acier*, 1927  
FK / Alb. Ph / Pas d'acier 3



**Annexe 12 :** Alexandra Danilova et Stanislas Idzikovsky, *Jack in the box*, 1926  
FK / Alb. PH / Jack in the box 2



**Annexe 13 :** Lydia Sokolova et Léon Woizikovsky, dans *Le Train bleu*, 1924  
FK / Alb. PH / Train bleu 27

# Illustrations



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

**Annexe 14 :** Léon Bakst, Vaslav Nijinski dans *L'Après-midi d'un faune*,  
Couverture *Comoedia illustré*, 15 mai 1912



**Annexe 15 :** Georges Barbier, Ida Rubinstein et Vaslav Nijinski dans *Schéhérazade*, 1910



**Annexe 16 :** Jacques-Emile Blanche, Ida Rubinstein dans *Shéhérazade*, BmO, Mus.

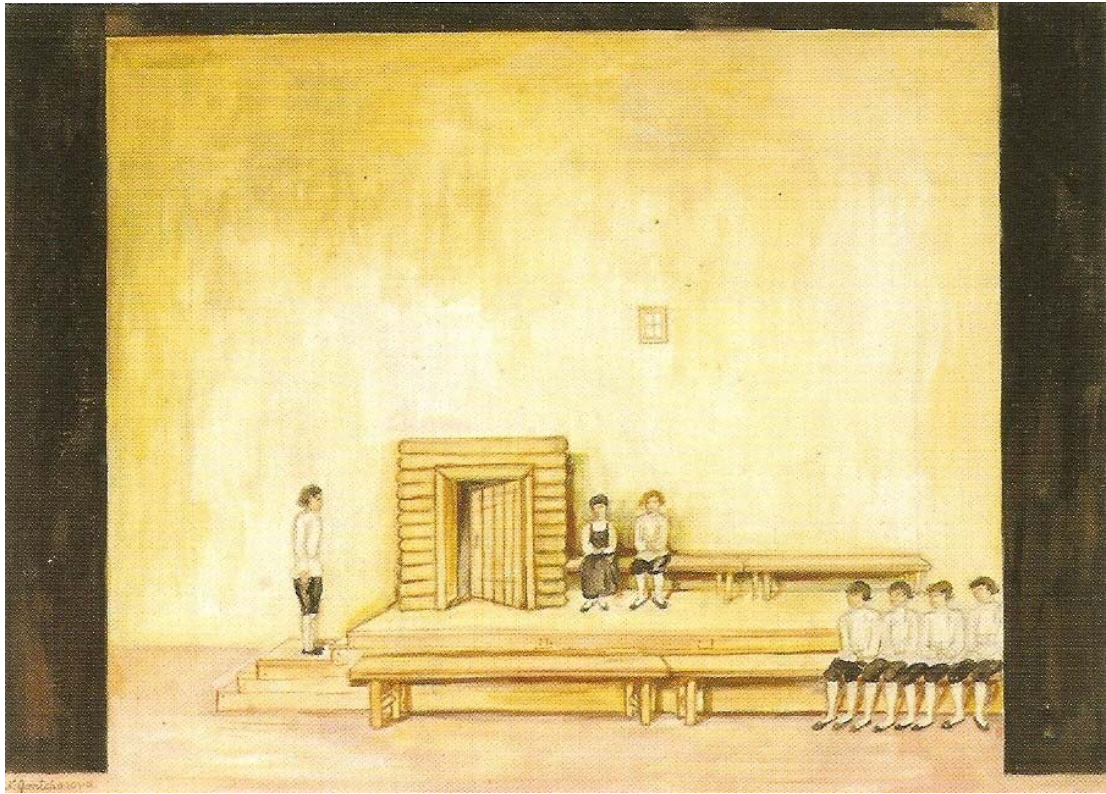


**Annexe 17** : Valentin Serov, Anna Pavlova dans *Les Sylphides*, affiche pour la première saison des Ballets russes, 1909, BmO, Aff. 251



**Annexe 18** : Pablo Picasso, Rideau de scène de *Parade*, 1917, FK / Alb. PH / Parade 1





**Annexe 19 :** Natalia Gontcharova, Maquette de décor de *Noces*, Troisième tableau, 1921, BmO, Mus. 1664

# Tableaux, statistiques

**Annexe 20** : Evolution de la proportion de ballets et d'opéras représentés à l'Opéra de Paris<sup>297</sup>

Saison	1915 1916	1916 1917	1917 1918	1918 1919	1919 1920	1920 1921	1921 1922	1922 1923	1923 1924	1924 1925	1925 1926	1926 1927	1927 1928
Opéras	77,2	76,2	76,2	80,1	59,3	76,5	59,3	65,9	75,2	73,6	74,1	71	72,4
Ballets	22,8	23,8	23,8	19,9	40,7	23,5	40,1	34,1	24,8	26,4	25,9	29	27,6

Saison	1928 1929	1929 1930	1930 1931	1931 1932	1932 1933	1933 1934	1934 1935	1935 1936
Opéras	69,9	79,4	79,5	74,5	79	70	65	54
Ballets	30,1	20,6	20,5	25,5	21	30	35	46

**Annexe 21** : Vocabulaire récurrent dans *Le Petit Parisien*, 1909-1914

	Succès	Enthousiasme	Beauté	Pittoresque	Merveilleux	Somptueux	Triomphe	Original	Brillant	Nombre d'articles
1909	3	1	0	1	0	0	1	1	0	1
1910	1	1	1	0	1	0	0	1	0	1
1911	4	2	6	1	4	1	4	0	1	6
1912	13	2	4	0	3	0	6	1	1	9
1913	0	0	2	1	1	0	0	1	0	2
1914	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1

**Annexe 22** : Proportion d'articles sur les ballets russes mentionnant les décors et les costumes dans les quotidiens, 1909-1914

	<i>Le Figaro</i>	<i>Le Matin</i>	<i>Le Petit Parisien</i>	<i>Le Temps</i>	Moyenne
1909	100	33,3	0	33,3	41,7
1910	100	100	100	Pas d'articles	100
1911	100	100	16,6	0	54,2
1912	62,5	83,3	77,8	75	74,7
1913	28,6	66,6	0	50	36,3
1914	33,3	100	0	100	58,3
Moyenne	70,7	80,5	32,4	51,6	58,8

<sup>297</sup>Claire Paolacci, *op. cit.*, Tome 2, p. 466.

**Annexe 23** : Proportion des articles sur les ballets russes mentionnant la présence de danseurs masculins, de Nijinski ou décrivant le public des représentations de 1909

	<i>Le Figaro</i>	<i>Le Matin</i>	<i>Le Petit Parisien</i>	<i>Le Temps</i>	Moyenne
Danseurs masculins autres que Nijinski	0	33,3	100	100	58,3
Nijinski	75	66,6	100	100	85,4
Public assistant aux représentations	100	33,3	0	33,3	41,7

**Annexe 24** : Nombre de galas caritatifs donnés en faveur des Russes entre 1920 et 1930<sup>298</sup>

	1920	1921	1922	1923	1924	1925
Immigrés et Réfugiés russes	1	1	0	1	1	1
Artistes russes	1	1	0	0	0	0
Officiers et anciens combattants russes	0	2	0	0	0	3
Lutte contre la famine	0	0	2	0	1	0
Travailleurs russes	0	0	0	0	0	1
Invalides russes	0	0	0	0	3	2
Savants et écrivains russes	0	0	0	1	1	2
Étudiants et lycéens russes	0	1	2	2	0	0
Enfants russes	0	2	0	0	1	1
Total	2	7	4	4	7	10

298 D'après la chronologie donnée par Elisabeth Hennebert, *op. cit.*, Tome 3, pp. 402-435.

	1926	1927	1928	1929	1930	Total des 11 années
Immigrés et Réfugiés russes	0	0	0	0	0	5
Artistes russes	0	0	1	0	0	3
Officiers et anciens combattants russes	1	0	0	0	0	6
Lutte contre la famine	0	0	0	0	0	3
Travailleurs russes	1	1	0	2	0	5
Invalides russes	1	1	1	0	1	9
Savants et écrivains russes	0	0	1	0	0	5

**Annexe 25a : Ballets russes de Serge de Diaghilev**

Ballet	Date de Première	Compositeur	Décors et costumes	Chorégraphie
<i>Danses polovtsiennes du prince Igor</i>	18 mai 1909	Alexandre Borodine	Nicolas Roerich	Michel Fokine
<i>Le Festin</i>	18 mai 1909	Glinka, Tchaïkovsky, Moussorgsky, Glazounov, Rimsky-Korsakov	Léon Bakst, Alexandre Benois, Constantin Korovine, Ivan Bibline	Michel Fokine, Marius Petipa, Nicolas Goltz, Félix Kchessinsky, Alexandre Gorsky
<i>Le Pavillon d'Armide</i>	18 mai 1909	Nicolas Tcherepnine	Alexandre Benois	Michel Fokine
<i>Les Sylphides</i>	2 juin 1909	Frédéric Chopin	Alexandre Benois	Michel Fokine
<i>Cléopâtre</i>	2 juin 1909	Anton Arensky, Serge Taneiev, Rimsky-Korsakov, Glinka, Moussorgksy, Glazounov, Tcherepnine	Léon Bakst	Michel Fokine
<i>Carnaval</i>	4 juin 1910	Robert Schumann	Léon Bakst	Michel Fokine
<i>Schéhérazade</i>	4 juin 1910	Rimsky-Korsakov	Léon Bakst	Michel Fokine
<i>Giselle</i>	18 juin 1910	Adolphe Adam	Alexandre Benois	Jean Coralli et Jules Perrot, réglées par Michel Fokine
<i>L'Oiseau de feu</i>	25 juin 1910	Stravinski	Alexandre Golovine et Léon Bakst	Michel Fokine

<i>Les Orientales</i>	25 juin 1910	Alexandre Glazounov, Christian Sinding, Anton Arensky, Grieg, Alexandre Borodine	Constantin Korovine et Léon Bakst	Michel Fokine, d'après Marius Petipa
<i>Le Spectre de la rose</i>	6 juin 1911	Carl Maria Von Weber	Léon Bakst	Michel Fokine
<i>Narcisse</i>	6 juin 1911	Tcherepnine	Léon Bakst	Michel Fokine
<i>Sadko</i>	6 juin 1911	Rimsky-Korsakov	Boris Anisfeld	Michel Fokine
<i>Petrouchka</i>	13 juin 1911	Stravinski	Alexandre Benois	Michel Fokine
<i>Le Dieu bleu</i>	13 mai 1912	Hahn	Léon Bakst	Michel Fokine
<i>Thamar</i>	20 mai 1912	Balakirev	Léon Bakst	Michel Fokine
<i>L'Après-midi d'un faune</i>	29 mai 1912	Debussy	Léon Bakst	Vaslav Nijinski
<i>Daphnis et Chloé</i>	8 juin 1912	Ravel	Léon Bakst	Michel Fokine
<i>Jeux</i>	15 mai 1913	Debussy	Léon Bakst	Vaslav Nijinski
<i>Le Sacre du printemps</i>	29 mai 1913	Stravinski	Nicolas Roerich	Vaslav Nijinski
<i>La Tragédie de Salomé</i>	12 juin 1913	Florent Schmitt	Serge Soudeïkine	Boris Romanov
<i>La Légende de Joseph</i>	4 mai 1914	Richard Strauss	José-Maria Sert	Michel Fokine
<i>Le Coq d'or</i>	24 mai 1914	Rimsky-Korsakov	Natalia Gontcharova	Michel Fokine
<i>Le Rossignol</i>	26 mai 1914	Stravinski	Alexandre Benois	Boris Romanov
<i>Soleil de nuit</i>	29 décembre 1915	Rimsky-Korsakov	Michel Larionov	Léonide Massine
<i>Les Femmes de bonne Humeur</i>	11 mai 1917	Domenica Scarlatti	Léon Bakst	Léonide Massine
<i>Contes russes</i>	11 mai 1917	Anatole Liadov	Michel Larionov	Léonide Massine
<i>Parade</i>	18 mai 1917	Erik Satie	Pablo Picasso	Léonide Massine
<i>La Boutique fantasque</i>	24 décembre 1919	Gioacchino Rossini	André Derain	Léonide Massine
<i>Le Tricorne</i>	23 janvier 1920	Manuel de Falla	Pablo Picasso	Léonide Massine
<i>Le Chant du rossignol</i>	2 février 1920	Stravinski	Henri Matisse	Léonide Massine
<i>Pulcinella</i>	15 mai 1920	Stravinski	Pablo Picasso	Léonide Massine
<i>Astuce Féminine</i>	27 mai 1920	Domenico Cimarosa	José-Maria Sert	Léonide Massine
<i>Cuadro Flamenco</i>	17 mai 1921		Pablo Picasso	
<i>Chout</i>	17 mai 1921	Prokofiev	Michel Larionov	Michel Larionov et Thadée Slavinsky

<i>Le Mariage d'Aurore</i>	18 mai 1922	Tchaïkovski	Alexandre Benois (réemploi du Pavillon d'Armide)	Marius Petipa, réglée par Nicolas Sergeev et Bronislava Nijinska
<i>Renard</i>	18 mai 1922	Stravinski	Michel Larionov	Bronislava Nijinska
<i>Mavra</i>	3 juin 1922	Stravinski	Léopold Survage	
<i>Noces</i>	13 juin 1923	Stravinski	Natalia Gontcharova	Bronislava Nijinska
<i>Les Tentations de la bergère</i>		Montéclair	Juan Gris	Bronislava Nijinska
<i>Les Biches</i>	26 mai 1924	Francis Poulenc	Marie Laurencin	Bronislava Nijinska
<i>Les Fâcheux</i>	4 juin 1924	Georges Auric	Georges Braque	Bronislava Nijinska
<i>Le Train bleu</i>	20 juin 1924	Darius Milhaud	Gabrielle Chanel	Bronislava Nijinska
<i>Zéphyr et Flore</i>	15 juin 1925	Vladimir Dukelsky	Georges Braque	Léonide Massine
<i>Les Matelots</i>	17 juin 1925	Georges Auric	Pedro Pruna	Léonide Massine
<i>Barabau</i>	25 mai 1926	Vittorio Rieti	Maurice Utrillo	George Balanchine
<i>Roméo et Juliette</i>	18 mai 1926	Constant Lambert	Max Ernst, Juan Miro	Bronislava Nijinska
<i>Pastorale</i>	29 mai 1926	Georges Auric	Pedro Pruna	George Balanchine
<i>Jack in the box</i>	3 juin 1926	Erik Satie	André Derain	George Balanchine
<i>La Chatte</i>	27 mai 1927	Henri Sauguet	Naum Gabo, Anton Pevsner	George Balanchine
<i>Le Triomphe de Neptune</i>	27 mai 1927	Lord Berners	Pedro Pruna	George Balanchine
<i>Pas d'acier</i>	7 juin 1927	Prokofiev	Georges Yakoulov	Léonide Massine
<i>Ode</i>	6 juin 1928	Nicolas Nabokov	Pavel Tchelitchev	Léonide Massine
<i>Apollon musagète</i>	12 juin 1928	Stravinski	André Bauchant	George Balanchine
<i>Le Fils Prodigue</i>	21 mai 1929	Prokofiev	Georges Rouault	George Balanchine
<i>Le Bal</i>	28 mai 1929	Vittorio Rieti	Giorgio de Chirico	George Balanchine

**Annexe 25b : Ballets de Mme Ida Rubinstein<sup>299</sup>**

Ballet	Date de création	Compositeur	Décors et costumes	Chorégraphe
<i>Le Martyre de Saint Sébastien</i>	22 mai 1911	Debussy	Léon Bakst	Michel Fokine
<i>Les Noces de Psyché et de l'Amour</i>	22 novembre 1928	Bach, orchestré par Honegger	Alexandre Benois	Bronislava Nijinska
<i>La Bien-Aimée</i>	22 novembre 1928	Schubert-Liszt, orchestré par Milhaud	Alexandre Benois	Bronislava Nijinska
<i>Boléro</i>	22 novembre 1928	Ravel	Alexandre Benois	Bronislava Nijinska
<i>Nocturne</i>	27 novembre 1928	Borodine, orchestré par Tcherepnine	Alexandre Benois	Bronislava Nijinska
<i>Le Baiser de la fée</i>	27 novembre 1928	Stravinsky	Alexandre Benois	Bronislava Nijinska
<i>La Princesse cygne</i>	29 novembre 1928	D'après Rimski-Korsakov	Alexandre Benois	Bronislava Nijinska
<i>David</i>	29 novembre 1928	Sauguet	Alexandre Benois	Léonide Massine
<i>Valse</i>	4 décembre 1928	Ravel	Alexandre Benois	Bronislava Nijinska
<i>Les Enchantements de la fée Alcine</i>	4 décembre 1928	Auric	Alexandre Benois	Massine et Nijinska
<i>Amphion</i>	26 juin 1931	Honegger	Alexandre Benois	Léonide Massine
<i>La Valse</i>	25 juin 1931	Ravel	Alexandre Benois	Nijinska (nouvelle chorégraphie)
<i>Diane de Poitiers</i>	30 avril 1934	Jacques Ibert	Alexandre Benois	Michel Fokine
<i>Perséphone</i>	30 avril 1934	Igor Stravinsky	André Barsacq	Kurt Jooss
<i>Sémiramis</i>	11 mai 1934	Honegger	Jakovleff	Michel Fokine
<i>Oriane la Sans-Egale</i>	11 mai 1934	Florent Scmitt	Alexandre Benois	

<sup>299</sup> Cette liste non exhaustive ne répertorie que les spectacles accordant une place importante à la danse.

**Annexe 25c : Ballets russes de Monte-Carlo**

Ballet	Date de création	Compositeur	Décors et costumes	Chorégraphe
<i>Cotillon</i>	12 avril 1932	Emmanuel Chabrier	Christian Bérard	George Balanchine
<i>La Concurrence</i>	12 avril 1932	Georges Auric	André Derain	George Balanchine
<i>Jeux d'enfants</i>	14 avril 1932	Georges Bizet	Joan Miro	Léonide Massine
<i>Le Bourgeois gentilhomme</i>	3 mai 1932	Richard Strauss	Alexandre Benois	Georges Balanchine
<i>Les Présages</i>	13 avril 1933	Tchaïkovski	André Masson	Léonide Massine
<i>Le Beau Danube</i>	15 avril 1933	Johann Strauss	Vladimir Polounine et Etienne de Beaumont	Léonide Massine
<i>Beach</i>	19 avril 1933	Jean Françaix	Raoul Dufy et Jeanne Lanvin	Léonide Massine
<i>Scuola di ballo</i>	25 avril 1933	Jean Françaix	Etienne de Beaumont	Léonide Massine
<i>Nocturne</i>	30 juin 1933	Jean-Philippe Rameau	Etienne de Beaumont	David Lichine
<i>Choreartium</i>	Octobre 1933	Johannes Brahms	Constantin Terechkovitch et Eugène Lourié	Léonide Massine
<i>Union Pacific</i>	6 avril 1934	Nicolas Nobokov	Albert Johnson et Irène Sharaff	Léonide Massine
<i>Les Imaginaires</i>	11 juin 1934	Georges Auric	Etienne de Beaumont	David Lichine



# Sources

## *Ouvrages sur la danse*

- BRISSON P., *Le Théâtre des Années Folles*, Genève, Edition du Milieu du Monde, 1943
- KESSEL Joseph, Théâtre Femina : Spectacles de la Chauve-Souris de Nikita Balieff, Saison 1923
- LEVINSON André, *La Danse d'Aujourd'hui*, Paris, Duchartre et Van Buggenhoudt, 1929
- LEVINSON André, *La Danse au Théâtre*, Paris, Bloud et Gay, 1924
- LIFAR Serge, *Histoire du ballet russe depuis les origines jusqu'à nos jours*, Paris, éditions Nagel, 1950

## *Ouvrages sur l'immigration*

- CHAMPCOMMUNAL J., *La condition des Russes à l'étranger et spécialement en France*, Paris, Sirey, 1925
- LEDRE Charles, *Les émigrés russes en France : ce qu'ils sont, ce qu'ils font, ce qu'ils pensent*, Paris, SPES, 1930

## *Périodiques quotidiens*

### Le Figaro :

- Raoul Brévannes, « La saison russe au Châtelet », *Le Figaro*, 18 mai 1909, n°138, p. 1
- Raoul Brévannes, « Le gala russe », *Le Figaro*, 19 mai 1909, n°139, p. 4
- RB, « Théâtre du Châtelet », dans la rubrique « Courrier des théâtres », in *Le Figaro*, 3 juin 1909, n°154, p. 4
- « Un monsieur de l'orchestre », « La saison russe », in *Le figaro*, 5 juin 1909,

n°156, p. 6

- Robert Brussel, « La saison russe à l'Opéra », *Le Figaro*, 6 juin 1910, n°157, p. 6
- Abel Bonnard, « Le ballet russe », *Le Figaro*, 18 juin 1910, n°169, p. 1
- Robert Brussel, « A l'Opéra » dans la rubrique « Théâtre », *Le Figaro*, 27 juin 1910, n°178, p. 6
- « Un monsieur de l'orchestre », « Le martyr de Saint Sébastien au Châtelet », *Le Figaro*, 23 mai 1911, n°143, p. 5
- Paul Leontieff, « La grande saison de paris, le ballet russe du Châtelet », *Le Figaro*, 06 juin 1911, n°157, p. 2
- Robert Brussel, «Théâtre du Châtelet » dans la rubrique « Les Théâtres », *Le Figaro*, 08 juin 1911, n°159, pp. 4-5
- Robert Brussel, « Au Châtelet », dans la rubrique « Les Théâtres », *Le Figaro*, 24 avril 1912, n°115, p. 4
- Robert de Flers, « Châtelet », dans la rubrique « Théâtres », in *Le Figaro*, 06 mai 1912, n°127, p. 5
- Gaston Daveney, « Au ballet russe, Le Dieu bleu », in *Le Figaro*, 13 mai 1912, n°134, p. 4
- Robert Brussel, « Au Châtelet : grande saison de Paris », dans la rubrique « Les Théâtres », in *Le Figaro*, 14 mai 1912, n°135, p. 5
- Robert Brussel« Grande saison de paris » dans la rubrique « Les théâtres », in *Le Figaro*, 22 mai 1912, n°143, pp. 4-5
- Gaston Calmette, « A propos d'un faune », in *Le Figaro*, 31 mai 1912, n°152, p. 1
- Robert Brussel, « Grande saison de Paris (Châtelet) », dans la rubrique « Les Théâtres », in *Le Figaro*, 09 juin 1912, n°161, p. 5
- Serge Basset, « Tamar Karsavina » dans la rubrique « Instantanés », in *Le Figaro*, 11 juin 1912, n°163, p. 6
- H. Cahuzac, « Debussy et Nijinski », in *Le Figaro*, 14 mai 1913, p. 1
- Henri Quittard, « Théâtre des Champs-Élysées », dans la rubrique « Les Théâtres », in *Le Figaro*, 17 mai 1913, n°137, p. 5
- Henri Quittard, « Théâtre des Champs-Élysées », dans la rubrique « Les Théâtres », in *Le Figaro*, 31 mai 1913, n°151, p. 5

- Robert de Flers, « Théâtre du Châtelet », dans la rubrique « Les Théâtres », in *Le Figaro*, 13 juin 1913, n°164, p. 5
- H.Q., « Théâtre du Châtelet », dans la rubrique « Les Théâtres », in *Le Figaro*, 13 juin 1913, n°164, p. 5
- « Un Monsieur de l'Orchestre », « La Pisanelle ou la mort parfumée, au Châtelet », dans la rubrique « La soirée », in *Le Figaro*, 13 juin 1913, n°164, p. 5
- Jacques-E. Blanche, « Une répétition, Le « Joseph » de Richard Strauss », in *Le Figaro*, 14 mai 1914, n°134, p. 1
- Fernand Vandérem, « Juste mesure », in *Le Figaro*, 15 mai 1914, p. 1
- Marcel Boulanger, « La Danse » dans la rubrique « La vie de Paris », in *Le Figaro*, 15 mai 1914, n°135, p. 1
- Henri Quittard, « Théâtre de l'Opéra », dans la rubrique « Les Théâtres », in *Le Figaro*, 16 mai 1914, n°136, p. 5
- Henri Quittard, « Opéra » dans la rubrique « Les Théâtres », in *Le Figaro*, 26 mai 1914, n°146, pp. 5-6
- Adulé Bolm, « Avant le rideau, Midas à l'Opéra », dans la rubrique « Figaro-Théâtre », in *Le Figaro*, 2 juin 1914, n°153, p. 5
- Henri Quittard, « Opéra », dans la rubrique « Les Théâtres », in *Le Figaro*, 04 juin 1914, n°155, p. 5
- Régis Gignoux, « Avant-première, Théâtre du Châtelet : *Parade et Soleil de nuit*, de M. Léonide Massine », dans la rubrique « Courrier des théâtres », in *Le Figaro*, 18 mai 1917, p. 4
- Henri Quittard, « Les ballets russes au Châtelet » dans la rubrique « Courrier des théâtres », in *Le Figaro*, 20 mai 1917, p. 3
- Antoine Banès, « A l'Opéra comique : Gismonda », dans la rubrique « Courrier des Théâtres », in *Le Figaro*, 16 octobre 1919, n°288, p. 3
- Antoine Banès, « Théâtre national de l'opéra - Ballets russes : Le Chant du roossignol » dans la rubrique « Courrier des Théâtres », in *Le Figaro*, 05 février 1920, n°36, p. 3
- Antoine Banès, « Théâtre national de l'opéra » dans la rubrique « Courrier des Théâtres », in *Le Figaro*, 17 mai 1920, n°137, p. 3
- Gabriel Darcy, « Les Ballets russes », dans la rubrique « Courrier des

- Théâtres », in *Le Figaro*, 14 décembre 1920, n°348, p. 3
- I.L., « Avant première, les Ballets russes à la Gaité Lyrique », dans la rubrique « Courrier des Théâtres », in *Le Figaro*, 17 mai 1921, n°137, p. 3
  - Anonyme, « Les Ballets russes à la Gaité lyrique » dans la rubrique « Courrier des Théâtres », in *Le Figaro*, 18 mai 1921, n°138, p. 4
  - Antoine Banès, « Théâtre de la Gaité lyrique, Ballets russes » dans la rubrique « Les premières » in *Le Figaro*, 19 mai 1921, n°139, p. 5
  - « Les Ballets russes à la Gaité lyrique » dans la rubrique « Courrier des Théâtres », in *Le Figaro*, 19 mai 1921, n°139, p. 5
  - « Les Ballets russes à la Gaité lyrique » dans la rubrique « Courrier des Théâtres », in *Le Figaro*, 11 mai 1921, n°131, p. 4
  - « Les Ballets russes à la Gaité lyrique » dans la rubrique « Courrier des Théâtres », in *Le Figaro*, 12 mai 1921, n°132, p. 3
  - Antoine Banès, « Théâtre national de l'Opéra : spectacle de danses », dans la rubrique « Les premières », in *Le Figaro*, 13 mai 1921, n°133, p. 4
  - « Les Ballets russes à la Gaité lyrique » dans la rubrique « Courrier des Théâtres », in *Le Figaro*, 14 mai 1921, n°134, p. 3
  - « Maria Kousnezoff et sa compagnie triomphent au théâtre Femina » dans la rubrique « Courrier des théâtres », in *Le Figaro*, 09 mai 1922, n°99, p. 5
  - André Nède, « Ida Rubinstein », in *Le Figaro*, 15 juin 1922, n°166, p. 1
  - « Ouverture de la saison des Ballets russes » dans la rubrique « Courrier des théâtres », in *Le Figaro*, 14 juin 1923, n°165, p. 4
  - Maxime Girard, « Deux dernières des Ballets russes » dans la rubrique « Courrier des théâtres », in *Le Figaro*, 20 juin 1923, n°171, p. 5
  - « Le nouveau spectacle de la « Chauve-souris » », dans la rubrique « Courrier des théâtres », in *Le Figaro*, 22 juin 1923, n°173, p. 3
  - Maxime Girard, « Mme Ida Rubinstein à Bruxelles », in *Le Figaro*, 27 mai 1924, n°148, pp. 1-2
  - Sélysette, « Ballets russes » dans la rubrique « Petits voyages autour du monde », in *Le Figaro*, 28 mai 1924, n°149, p. 1
  - Maxime Girard, « Aux Ballets russes, Une soirée de musique française » dans la rubrique « Courrier des théâtres » in *Le Figaro*, 21 juin 1924, n°173, p. 3
  - Maxime Girard, « La création des Matelots aux Ballets russes », dans la

- rubrique « Courrier des théâtres », in *Le Figaro*, 17 juin 1925, n°168, p. 3
- L. de Crémone, « Aux Ballets russes », dans la rubrique « Courrier des théâtres », in *Le Figaro*, 18 juin 1925, n°169, p. 3
  - André Messenger, « Théâtre de la Gaité : Ballets russes » dans la rubrique « Les Premières », in *Le Figaro*, 19 juin 1925, n°170, p. 3
  - « Incidents au Ballets russes », in *Le Figaro*, 19 mai 1926, n°139, p. 3
  - Maxime Girard, « Un 13e gala des ballets russes au théâtre Sarah-Bernhardt », dans la rubrique « Courrier des théâtres », in *Le Figaro*, 4 juin 1926, n°155, p. 4
  - André Messenger, « Ballets russes : Jack in the box, d'Eric Satie », dans la rubrique « Les Premières », in *Le Figaro*, 07 juin 1926, n°158, p. 3
  - Serge Diaghilev, « Olga Spessiva » in *Le Figaro*, 26 mai 1927, n°146, p. 1
  - Anonyme, « Les Ballets russes à l'Opéra », dans la rubrique « Courrier des théâtres », in *Le Figaro*, 27 décembre 1927, n°361, p. 4
  - H. Colectan, « La danse, Théâtre des Champs-Élysées : les galas d'Anna Pavlova », in *Le Figaro*, 17 mai 1928, n°138, p. 4
  - « Ballets russes », dans la rubrique « Courrier des Théâtres », in *Le Figaro*, 12 juin 1928, n°164, p. 4
  - « Les Ballets russes au théâtre Sarah-Bernhardt », dans la rubrique « Courrier des Théâtres », in *Le Figaro*, 14 juin 1928, p. 4
  - Le masque de fer, « Les Ballets russes de M. de Diaghilev à l'Opéra », in *Le Figaro*, 31 décembre 1928, p. 1
  - Louis Laloy, « Les Ballets de Mme Ida Rubinstein » in *Le Figaro*, 21 mai 1929, n°141, p. 1
  - Alphonse France, « Ballets Diaghilev », dans la rubrique « Courrier des Théâtres », in *Le Figaro*, 21 mai 1929, n°141, p. 6
  - Paul Fuchs, « Mort de Diaghilew », in *Le Figaro*, 21 août 1929, n°233, p. 5
  - Maxime Girard, « Au Théâtre des Champs-Élysées, succès éclatant du « Prince Igor » », dans la rubrique « Courrier des Théâtres », in *Le Figaro*, 18 mai 1930, n°138, p. 8
  - Maxime Girard, « Notes & Informations », sur Anna Pavlova, dans la rubrique « Courrier des Théâtres », in *Le Figaro*, 03 mai 1930, n°123, p. 9
  - P.-B. Gheusi, « Théâtre de l'Opéra : La Danse classique et Mlle Antoine

- Meunier », in *Le Figaro*, 25 mai 1931, n°145, p. 5
- Robert Destez, « Concours de danse » in *Le Figaro*, n° 166, 15 juin 1931, p. 6
  - Henri de Régnier, « Spectacle », in *Le Figaro*, 26 juin 1931, n°177, p. 1
  - Paul Gheusi, « « Amphion à l'Opéra » », in *Le Figaro*, 26 juin 1931, n°177, p. 5
  - R. D., « Les Ballets russes à Monte-Carlo » dans la rubrique « Spectacles », in *Le Figaro*, 09 juin 1932, n°161, p. 8
  - Robert Brussel, « La musique au Théâtre, Théâtre des Champs-Élysées : Ballets 1933 : « Mozartiana » », in *Le Figaro*, 10 juin 1933, n°161, p. 2
  - Robert Brussel, « La musique au Théâtre, Théâtre du Châtelet – Les Ballets russes de Monte-Carlo : « Les Matelots » », in *Le Figaro*, 12 juin 1933, n°163, p. 2
  - Robert Destez, « Au Théâtre Balieff « Balieff sourit » » in *Le Figaro*, 22 novembre 1933, n°326, p. 3
  - Robert Brussel, « Théâtre des Champs-Élysées, A la mémoire d'Anna Pavlova », in *Le Figaro*, 24 janvier 1934, n°24, p. 3
  - Robert Brussel, « Ballets de Mme Ida Rubinstein », in *Le Figaro*, 2 mai 1934, n°122, p. 5
  - Robert Brussel, « Le mouvement musical, A propos des Ballets russes », in *Le Figaro*, 05 juin 1956, n°156, p. 5
  - Reynaldo Hahn, « Chronique musicale, Théâtre des Champs-Élysées – Ballets russes », in *Le Figaro*, 19 juin 1934, n°170, p. 5

### Le Matin :

- Arkei, « La Saison russe au Châtelet » in *Le Matin*, 20 mai 1909, p. 4
- Rose Bertin, « La « Saison russe au Châtelet » dans la rubrique « La vie féminine », in *Le Matin*, 22 mai 1909, p. 4
- Arkei, « La Saison russe au Châtelet » in *Le Matin*, 4 juin 1909, p. 4
- Alfred Bruneau, « A l'Opéra, des adaptations chorégraphiques assez inattendues sont supérieurement réalisées », in *Le Matin*, 5 juin 1910, p. 4
- « La saison russe à l'Opéra », dans la rubrique « Théâtres & Concerts », in *Le*

Matin, 19 juin 1910, p. 4

- Alfred Bruneau, « A l'Opéra, « l'Oiseau de feu » achève superbement la saison russe », in Le Matin, 26 juin 1910, p. 4
- « La couleur dans « Comoedia illustré », dans la rubrique « Théâtres & Concerts » in Le Matin, 2 juin 1911, p. 4
- Alfred Bruneau, « Première représentation, On chantait récemment au Châtelet. On y danse maintenant », in Le Matin, 7 juin 1911, p. 5
- « Le Ballet russe au Châtelet » in Le Matin, 10 juin 1911, p. 6
- Alfred Bruneau, « Au Châtelet, quatre compositeurs unissent étroitement la musique à la danse » in Le Matin, 23 avril 1912, p. 3
- « Hélène de Sparte au Châtelet » dans la rubrique « Théâtres et concerts », in Le Matin, 24 avril 1912, p. 7
- « Le triomphe des Ballets russes », dans la rubrique « Théâtres et concerts », in Le Matin, 15 mai 1912, p. 6
- « Le second gala des « Russes », dans la rubrique « Théâtres et concerts », in Le Matin, 20 mai 1912, p. 4
- Alfred Bruneau, « Au Châtelet, on joue chorégraphiquement « l'Après-midi d'un faune » » in Le Matin, 30 mai 1912, p. 4
- « « Salomé » au Châtelet », dans la rubrique « Théâtres et concerts », in Le Matin, 12 juin 1912, p. 4
- Claude Debussy, « Jeux », dans la rubrique « Théâtres et concerts », in Le Matin, 15 mai 1913, p. 4
- Alfred Bruneau, « le Théâtre des Champs-Élysées représente un ouvrage nouveau de M. Claude Debussy », in Le Matin, 16 mai 1913, p. 3
- « Pénélope et le Ballet russe au Champs-Élysées », dans la rubrique « Théâtres et concerts », in Le Matin 16 mai 1913, p. 4
- A. D., « Théâtre des Champs-Élysées, 1ère représentation du sacre du printemps », dans la rubrique « Théâtres et concerts », in Le Matin, 30 mai 1913, p. 4
- P. R., « Au Théâtre des Champs-Élysées : Ballets russes – La *Tragédie de Salomé* de M. Florent Schmitt », dans la rubrique « Théâtres et concerts », in Le Matin, 13 juin 1913, p. 5
- « Les dernières des « Russes » aux « Champs-Élysées » », dans la rubrique

- « Théâtres et concerts », in *Le Matin*, 14 juin 1913, p. 4
- Richard Strauss, « Les Ballets russes », dans la rubrique « Théâtres et concerts », in *Le Matin*, 14 mai 1914, p. 4
  - Alfred Bruneau, « A l'Opéra, la « Légende de Joseph » est un splendide spectacle », in *Le Matin*, 15 mai 1914, p. 3
  - Alfred Bruneau, « A l'Opéra, les Russes reprennent bien singulièrement *le Coq d'or* », dans la rubrique « Théâtres & concerts », in *Le Matin*, 26 mai 1914, p. 4
  - Alfred Bruneau, « A l'Opéra, Midas achève sans grand éclat la saison russe », dans la rubrique « Théâtres et concerts », in *Le Matin*, 4 juin 1914, p. 5
  - « Théâtre du Châtelet, Saison des Ballets Russes », in *Le Matin*, 11 mai 1917, p. 4
  - « Les Ballets Russes au Châtelet », in *Le Matin*, 18 mai 1917, p. 4
  - Punch, « Jeudi : Parlons spectacle », in *Le Matin*, 25 décembre 1919, p. 2
  - « Les nouvelles danses de la Pavlova au Théâtre des Champs-Élysées », in *Le Matin*, 26 décembre 1919, p. 4
  - Colette, « Théâtre des Champs-Élysées, Les Ballets russes », dans la rubrique « Courrier des Théâtres », in *Le Matin*, 16 décembre 1920, p. 3
  - « La Pavlova au Trocadéro », dans la rubrique « Courrier des Théâtres », in *Le Matin*, 8 juin 1921, p. 3
  - « Anna Pavlova à l'Opéra » et « La Pavlova au Trocadéro », dans la rubrique « Courrier des Théâtres », in *Le Matin*, 10 juin 1921, p. 3
  - Fred Orthys, « Théâtre Femina – Spectacle russe de Mme Maria Kousnezoff *et de sa compagnie* », dans la rubrique « Courrier des Théâtres », in *Le Matin*, 11 avril 1922, p. 5
  - « Le nouveau spectacle d'art de la compagnie Kousnezoff au Théâtre Femina », dans la rubrique « Courrier des Théâtres », in *Le Matin*, 20 mai 1922, p. 5
  - Fred Orthys, « Les Premières, Théâtre de la Gaité-Lyrique – Ballets russes – création de *Noces*, de M. Igor Stravinsky ; chorégraphie de Mme Nijinska », dans la rubrique « Courrier des Théâtres », in *Le Matin*, 16 juin 1923, p. 5
  - « Au Théâtre Femina », dans la rubrique « Courrier des Théâtres », in *Le Matin*, 25 juin 1923, p. 5



- Fred Corthys, « Les Nouveaux spectacles, Théâtre de la Gaité-Lyrique – Les Ballets Russes – Zéphire et Flore », dans la rubrique « Courrier des Théâtres », in *Le Matin*, 18 juin 1925, p. 4
- « Les Premières, Théâtre Sarah Bernhardt – Ballets russes – Romeo and Juliet », dans la rubrique « Courrier des Théâtres », in *Le Matin*, 22 mai 1926, p. 4
- Jean Prudhomme, « Les Premières – Ballets russes – Le Pas d'acier », dans la rubrique « Courrier des Théâtres », in *Le Matin*, 9 juin 1927, p. 5
- Fred Orthys, « Les Nouveaux spectacles, Théâtre des Champs-Élysées – Spectacles de Mme Pavlova », dans la rubrique « Courrier des Théâtres », in *Le Matin*, 15 mai 1928, p. 4
- Jean Prudhomme, « Théâtre Sarah Bernhardt – Saison des Ballets russes », dans la rubrique « Courrier des Théâtres », in *Le Matin*, 10 juin 1928, p. 4
- Jean Prudhomme, « Théâtre de l'Apollo, Spectacle de la Chauve-Souris », dans la rubrique « Courrier des Théâtres », in *Le Matin*, 10 novembre 1928, p. 4
- Jean Prudhomme, « Théâtre de l'Opéra », dans la rubrique « Courrier des Théâtres », in *Le Matin*, 7 décembre 1928, p. 5
- « Théâtre national de l'Opéra, Les Ballets de Mme Ida Rubinstein », dans la rubrique « Courrier des Théâtres », in *Le Matin*, 22 mai 1929, p. 4
- Jean Prudhomme, « Théâtre de l'Opéra, Ballets Ida Rubinstein », dans la rubrique « Courrier des Théâtres », in *Le Matin*, 26 mai 1929, p. 5
- Jean Prudhomme, « Théâtre Sarah Bernhardt, Ballets russes de Serge de Diaghilew - Le Renard - Le fils prodigue », dans la rubrique « Courrier des Théâtres », in *Le Matin*, 26 mai 1929, p. 5
- « Théâtre des Champs-Élysées, Spectacle de danses d'Anna Pavlova », dans la rubrique « Courrier des Théâtres », in *Le Matin*, 7 mai 1930, p. 4
- « L'Opéra russe à Paris », dans la rubrique « Courrier des Théâtres », in *Le Matin*, 17 mai 1930, p. 4
- Jean Prudhomme, « Théâtre de la Madeleine – La Chauve-Souris de Nikita Balieff », dans la rubrique « Courrier des Théâtres », in *Le Matin*, 22 janvier 1931, p. 5
- Jean Prudhomme, « Théâtre de l'Opéra – Bacchus et Ariane », dans la rubrique « Courrier des Théâtres », in *Le Matin*, 24 mai 1931, p. 5

- « A l'Opéra-Comique », dans la rubrique « Courrier des Théâtres », in *Le Matin*, 24 mai 1932, p. 4
- Jean Prudhomme, « Théâtre de l'Opéra-Comique – Saison russe », dans la rubrique « Courrier des Théâtres », in *Le Matin*, 25 mai 1932, p. 4
- Jean Prudhomme, « Théâtre des Champs-Élysées – Ballets russes de Monte-Carlo », dans la rubrique « Courrier des Théâtres », in *Le Matin*, 11 juin 1932, p. 5
- Jean Prudhomme, « Concours du conservatoire - Danse », dans la rubrique « Courrier des Théâtres », in *Le Matin*, 22 juin 1932, p. 4
- « Les Ballets russes au Châtelet », dans la rubrique « Courrier des Théâtres », in *Le Matin*, 8 juin 1933, p. 5
- Fred Orthys, « Théâtre des Champs-Élysées – Les Ballets 1933, de Georges Balanchine », dans la rubrique « Courrier des Théâtres », in *Le Matin*, 9 juin 1933, p. 5
- Fred Orthys, « Théâtre des Champs-Élysées – Les Ballets 1933 – Deuxième spectacle », dans la rubrique « Courrier des Théâtres », in *Le Matin*, 13 juin 1933, p. 4
- Fred Orthys, « Théâtre du Châtelet – Deuxième spectacle des Ballets russes de Monte-Carlo », dans la rubrique « Courrier des Théâtres », in *Le Matin*, 14 juin 1933, p. 5
- Jean Prudhomme, « Concours du conservatoire - Danse », dans la rubrique « Courrier des Théâtres », in *Le Matin*, 21 juin 1933, p. 4
- Fred Orthys, « Théâtre du Châtelet – Ballets russes de Monte-Carlo. Les Sylphides – Beach – Le Beau Danube », dans la rubrique « Courrier des Théâtres », in *Le Matin*, 25 juin 1933, p. 6
- Jean Prudhomme, « Théâtre de l'Opéra – Ballets de Mme Ida Rubinstein - Perséphone », dans la rubrique « Courrier des Théâtres », in *Le Matin*, 2 mai 1934, p. 6
- « Théâtre National de l'Opéra – Ballets de Mme Ida Rubinstein », dans la rubrique « Courrier des Théâtres », in *Le Matin*, 10 mai 1934, p. 5
- Fred Orthys, « Théâtre de l'Opéra – Ballets de Mme Ida Rubinstein – Semiramis, poème de M. Paul Valéry, Musique de M. Arthur Honegger », dans la rubrique « Courrier des Théâtres », in *Le Matin*, 13 mai 1934, p. 5

- « Avant première – Les Ballets russes sont à Paris », dans la rubrique « Courrier des Théâtres », in *Le Matin*, 27 mai 1934, p. 5
- Fred Orthys, « Théâtre des Champs-Élysées – Les Ballets russes de Monte-Carlo », dans la rubrique « Courrier des Théâtres », in *Le Matin*, 30 mai 1934, p. 4
- M. Bonnissol, « L'ombre de Nijinski », in *Le Matin*, 9 juin 1934, p. 4
- Fred Orthys, « « Théâtre des Champs-Élysées – Ballets russes de Monte-Carlo », dans la rubrique « Courrier des Théâtres », in *Le Matin*, 13 juin 1934, p. 4
- Serge Lifar, « Un nouveau ballet », in *Le Matin*, 16 juin 1934, p. 4
- Jean Prudomme, « Théâtre du Châtelet – Ballets russes de la Nijinska », dans la rubrique « Courrier des Théâtres », in *Le Matin*, 21 juin 1934, p. 5
- M. Bonnissol, « Une tendance néfaste », in *Le Matin*, 23 juin 1934, p. 4
- Jean Prudhomme, « Théâtre de l'Opéra – La vie de Polichinelle », dans la rubrique « Courrier des Théâtres », in *Le Matin*, 24 juin 1934, p. 5
- « Les nouveaux spectacles – Théâtre du Châtelet – Grand opéra russe – Le Prince Igor », dans la rubrique « Courrier des Théâtres », in *Le Matin*, 24 juin 1934, p. 5

### Le Petit Parisien :

- Montcornet, « Théâtre du Châtelet : Opéra et ballet russe » dans la rubrique « Premières représentations », in *Le Petit Parisien*, 20 mai 1909, n°11891, p. 2
- Adolphe Aderer, « Opéra- Le Ballet Russe » dans la Rubrique « Les Premières Théâtrales », in *Le Petit Parisien*, 06 juin 1910, n°12273, p. 2
- La Herse, « Grande saison de Paris » dans la rubrique « Courrier des Théâtres », in *Le Petit Parisien*, 21 mai 1911, n°12622, p. 5
- Adolphe Aderer, « Châtelet – Le Martyre de saint Sebastien » dans la rubrique « Premières Représentations » in *Le Petit Parisien*, 23 mai 1911, n°12624, p. 2
- La Herse, « La Grande Saison de Paris », dans la rubrique « Courrier des Théâtres », in *Le Petit Parisien*, 03 juin 1911, n°12635, p. 5
- Adolphe Aderer, « Les Saisons étrangères – Châtelet : les Ballets russes »,

dans la rubrique « Premières représentations », in *Le Petit Parisien*, 07 juin 1911, n°12639, p. 2

- La Herse, « Les ballets russes à Paris », dans la rubrique « Courrier des Théâtres », in *Le Petit Parisien*, 07 juin 1911, n°12639, p. 5
- La Herse, « La dernière série des Ballets russes », dans la rubrique « Courrier des Théâtres », in *Le Petit Parisien*, 14 juin 1911, n°122646, p. 5
- Adolphe Aderer, « Théâtre du Châtelet – Hélène de Sparte », dans la rubrique « Premières représentations », in *Le Petit Parisien*, 06 mai 1912, n°12973, p. 5
- La Herse, « Hélène de Sparte au Châtelet » dans la rubrique « Courrier des Théâtres », in *Le Petit Parisien*, 07 mai 1912, n°12974, p. 4
- La Herse, « Le dieu Bleu au Châtelet » dans la rubrique « Courrier des Théâtres », in *Le Petit Parisien*, 13 mai 1912, n°12980, p. 5
- Adolphe Aderer, « Châtelet – Les Ballets russes » dans la rubrique « Premières représentations », in *Le Petit Parisien*, 14 mai 1912, n°12981, p. 4
- La Herse, « Le Triomphe du Ballet russe » dans la rubrique « Courrier des Théâtres », in *Le Petit Parisien*, 15 mai 1912, n°12982, p. 6
- La Herse, « Le second gala des Russes », dans la rubrique « Courrier des Théâtres », in *Le Petit Parisien*, 20 mai 1912, n°12987, p. 4
- La Herse, « Un grand succès au Châtelet » dans la rubrique « Courrier des Théâtres », in *Le Petit Parisien*, 22 mai 1912, n°12989, p. 5
- Adolphe Aderer, « Les Ballets russes » dans la rubrique « Premières représentations », in *Le Petit Parisien*, 11 juin 1912, n°13009, p. 2
- La Herse « Au Châtelet » dans la rubrique « Courrier des Théâtres », in *Le Petit Parisien*, 12 juin 1912, n°13010, p. 5
- Adolphe Aderer, « Théâtre des Champs-Élysées – Les ballets russes » dans la rubrique « Premières représentations », *Le Petit Parisien*, 17 mai 1913, n°13349, p. 2
- La Herse, « Au Théâtre des Champs-Élysées » dans la rubrique « Courrier des Théâtres », in *Le Petit Parisien*, 29 mai 1913, n°13361, p. 4
- Adolphe Aderer, « Ballets russes » dans la rubrique « Courrier des Théâtres », in *Le Petit Parisien*, 16 mai 1914, n°13713, p. 4
- Adolphe Aderer, « Opéra-Comique - Gismonda » dans la rubrique « Premières représentations », in *Le Petit Parisien*, 15 octobre 1919, n°15590, p. 2

- Lucie Delarue-Mardrus, « Les danseuses de l'Opéra », in *Le Petit Parisien*, 17 juin 1920, n°15815, p. 2
- Paul Ginisty, « Opéra-Antoine et Cléopâtre » dans la rubrique « Premières représentations », in *Le Petit Parisien*, 17 juin 1920, n°15815, p. 2
- « Ballets russes - Gaité Lyrique » dans la rubrique « Courrier des Théâtres », in *Le Petit Parisien* 18 mai 1921, n°16150, p. 4
- « Ballets russes - Gaité Lyrique » dans la rubrique « Courrier des Théâtres », in *Le Petit Parisien*, 19 mai 1921, n°16151, p. 4
- Adolphe Aderer, « Théâtre de la Gaité – Ballets russes » dans la rubrique « Courrier des Théâtres », in *Le Petit Parisien*, 15 juin 1923, n°16908, p. 4
- « La Chauve-Souris va donner un nouveau spectacle » dans la rubrique « Courrier des Théâtres », in *Le Petit Parisien*, 20 juin 1923, n°16913, p. 4
- Fernand Le Borne, « Gaité – Les Ballets russes de M. S. de Diaghilev » dans la rubrique « Courrier des Théâtres », in *Le Petit Parisien*, 21 juin 1925, n°17645, p. 4
- « Pour les enfants russes » dans la rubrique « Courrier des Théâtres », in *Le Petit Parisien*, 03 juin 1926, n°17992, p. 4
- L. M., « Les Ballets russes à Paris – Vingt ans après : à l'Opéra pendant une répétition », in *Le Petit Parisien*, 28 décembre 1927, n°18565, p. 1
- Ch. Tenroc, « Opéra – Divertissement, musique de Tchaikovsky », dans la rubrique « Courrier des Théâtres », in *Le Petit Parisien*, 10 juin 1932, n°20191, p. 6
- Ch. Tenroc, « Théâtre des Champs-Élysées – Les Ballets russes de Monte-Carlo » dans la rubrique « Théâtres », in *Le Petit Parisien*, 12 juin 1932, n°20193, p. 5
- Ch. Tenroc, « Opéra-Comique – Les ballets russes de Mlle Nijinska » dans la rubrique « Théâtres », in *Le Petit Parisien*, 12 juin 1932, n°20193, p. 5
- Henry Berazet, « Châtelet – Ballets d'opéra russe – Les Ballets russes de Monte-Carlo » dans la rubrique « Premières représentations », in *Le Petit Parisien*, 11 juin 1933, n°20557, p. 7
- Henri Berazet, « Châtelet – Saison d'opéra russe » dans la rubrique « Premières représentations », in *Le Petit Parisien*, 20 juin 1934, n°20931, p. 8

## Le Temps :

- Ad., « Opéras et ballets russes », in *Le Temps*, 20 mai 1909, p. 3
- « La « saison russe » du Châtelet », in *Le Temps*, 30 mai 1909, p. 3
- « Saison russe : troisième spectacle », in *Le Temps*, 6 juin 1909, p. 3
- Jules Claretie, « La vie à Paris », in *Le Temps*, 10 juin 1910, p. 2
- Adolphe Aderer, « Saint Sébastien, martyr », in *Le Temps*, 21 mai 1911, p. 4
- « Le Martyre de Saint Sébastien », in *Le Temps*, 23 mai 1911, p. 4
- « Les ballets russes », in *Le Temps*, 7 juin 1911, p. 5
- « Les ballets russes », in *Le Temps*, 8 juin 1911, p. 5
- Ad. A., « Châtelet : Hélène de Sparte », in *Le Temps*, 7 mai 1912, p. 5
- Adolphe Brisson, « Chronique théâtrale - Châtelet : Hélène de Sparte », in *Le Temps*, 13 mai 1912, p. 1
- Pierre Lalo, « La musique - La saison russe », in *Le Temps*, 28 mai 1912, p. 3
- Pierre Lalo, « La musique », in *Le Temps*, 11 juin 1912, p. 3
- « Jeux », in *Le Temps*, 16 mai 1913, p. 4
- Ad. Ad., « Les ballets russes », in *Le Temps*, 17 mai 1913, p. 4
- Pierre Lalo, « La musique », in *Le Temps*, 3 juin 1913, p. 3
- Ad. Ad., « Châtelet : la Pisanelle ou la Mort parfumée », in *Le Temps*, 13 juin 1913, p. 5
- Ad. Ad., « Les ballets russes », in *Le Temps*, 14 mai 1914, p. 4
- Joseph Galtier, « Joseph le Misogyne », in *Le Temps*, 17 mai 1914, p. 3
- Pierre Lalo, « La musique », in *Le Temps*, 19 mai 1914, p. 3
- Ad. Ad., « Le Coq d'or à l'Opéra », in *Le Temps*, 24 mai 1914, p. 6
- Abel Hermant, « La vie à Paris », in *Le Temps*, 25 mai 1917, p. 3
- « Antoine et Cléopâtre à l'Opéra », in *Le Temps*, 1<sup>er</sup> juin 1920, p. 3
- Adolphe Aderer, « Opéra : « Antoine et Cléopâtre » », in *Le Temps*, 15 juin 1920, p. 3
- « La « Chauve-Souris » », in *Le Temps*, 17 décembre 1920, p. 4
- « Théâtre Femina : la Chauve-Souris », in *Le Temps*, 20 décembre 1920, p. 3
- « A la Chauve-Souris », in *Le Temps*, 21 décembre 1920, p. 3

- Abel Hermant, « La vie à Paris », in *Le Temps*, 13 mai 1921, p. 3
- Ad. Ad., « La Pavlova », in *Le Temps*, 19 juin 1921, p. 5
- Ad. Ad., « Opéra : Daphnis et Chloé », in *Le Temps*, 24 juin 1921, p. 3
- Adolphe Aderer, « Arts - Femina », in *Le Temps*, 13 avril 1922, p. 3
- Abel Hermant, « La vie à Paris », in *Le Temps*, 2 juin 1922, p. 3
- J. B., « Ballets russes », in *Le Temps*, 3 juin 1922, p. 1
- « Théâtre Femina : la « Chauve-Souris » », in *Le Temps*, 25 mai 1923, p. 6
- Henry Malherbe, « Chronique musicale », in *Le Temps*, 20 juin 1923, p. 3
- Henry Malherbe, « Chronique musicale », in *Le Temps*, 9 avril 1924, p. 3
- Henry Malherbe, « Chronique musicale », in *Le Temps*, 28 mai 1924, p. 3
- Abel Hermant, « La vie à Paris », in *Le Temps*, 20 juin 1924, p. 3
- P. B., « Théâtre Femina : spectacles de la Chauve-Souris », in *Le Temps*, 4 octobre 1924, p. 5
- Henry Malherbe, « Chronique musicale », in *Le Temps*, 17 juin 1925, p. 3
- H. M., « Au théâtre Sarah Bernhardt : Ballets russes », in *Le Temps*, 20 mai 1926, p. 5
- Henry Malherbe, « Chronique musicale », in *Le Temps*, 1<sup>er</sup> juin 1927, p. 3
- Henry Malherbe, « Chronique musicale », in *Le Temps*, 13 juin 1928, p. 3
- Henry Malherbe, « Chronique musicale », in *Le Temps*, 20 juin 1928, p. 3
- H. M., « A l'Opéra : les balets de Mme Ida Rubinstein », in *Le Temps*, 24 novembre 1928, p. 4
- Henry Malherbe, « Chronique musicale », in *Le Temps*, 29 mai 1929, p. 3
- « Nouvelles », dans la rubrique « Théâtres », in *Le Temps*, 21 août 1929, p. 6
- Henry Malherbe, « Chronique musicale », in *Le Temps*, 1<sup>er</sup> janvier 1930, p.
- Henry Malherbe, « Chronique musicale », in *Le Temps*, 7 juin 1930, p. 3
- Henry Malherbe, « Chronique musicale », in *Le Temps*, 14 novembre 1930, p. 3
- Henry Malherbe, « Chronique musicale », in *Le Temps*, 24 décembre 1930, p. 3
- F.D., « « Bacchus et Ariane » à l'Opéra », in *Le Temps*, 24 mai 1931, p. 4
- Henry Malherbe, « La musique », in *Le Temps*, 25 mai 1932, p. 3

- Henry Malherbe, « La musique », in *Le Temps*, 8 juin 1932, p. 3
- Henry Malherbe, « La musique », in *Le Temps*, 15 juin 1932, p. 3
- Henry Malherbe, « La musique », in *Le Temps*, 22 juin 1932, p. 3
- Henry Malherbe, « La musique », in *Le Temps*, 7 juin 1933, p. 3
- Henry Malherbe, « La musique », in *Le Temps*, 14 juin 1933, p. 3
- Henry Malherbe, « La musique », in *Le Temps*, 21 juin 1933, p. 3
- Henry Malherbe, « La musique », in *Le Temps*, 28 juin 1933, p. 3
- Henry Malherbe, « La musique », in *Le Temps*, 10 janvier 1934, p. 3
- Henry Malherbe, « La musique », in *Le Temps*, 24 janvier 1934, p. 3
- Henry Malherbe, « La musique », in *Le Temps*, 9 mai 1934, p. 3
- Henry Malherbe, « La musique », in *Le Temps*, 16 mai 1934, p. 3
- Henry Malherbe, « La musique », in *Le Temps*, 6 juin 1934, p. 3
- Henry Malherbe, « La musique », in *Le Temps*, 13 juin 1934, p. 3

## ***Périodiques :***

### **L'illustration**

- « La danse russe à Paris », in *L'illustration*, 22 mai 1919, p. 16
- « Les Théâtres », in *L'illustration*, 29 mai 1909
- Henri Lavedan, « Courrier de Paris », in *L'illustration*, 5 juin 1909, p. 2
- « Les Théâtres », in *L'illustration*, 12 juin 1909
- Henri Lavedan, « Courrier de Paris », in *L'illustration*, 28 mai 1910, p. 2
- « Giselle à l'Opéra », in *L'illustration*, 25 juin 1910
- « L'Oiseau de feu », in *L'illustration*, 25 juin 1910, p. 11
- « Le prologue du Martyre de Saint Sébastien », in *L'illustration*, 20 mai 1911
- « Les Théâtres », in *L'illustration*, 27 mai 1911
- « Les Théâtres », in *L'illustration*, 10 juin 1911
- « Les Théâtres », in *L'illustration*, 11 mai 1912
- « Les Théâtres », in *L'illustration*, 18 mai 1912



- Le Semainier, « Courrier de Paris », in *L'illustration*, 21 mai 1921
- François Porché, « Qu'est-ce que l'âme slave? », in *L'illustration*, 2 mai 1925
- « L'art en Russie révolutionnaire », in *L'illustration*, 20 juin 1925
- Jacques-Emile Blanche, « Léon Bakst dans le ballet russe », in *L'illustration*, n° de Noël 1927
- R. de B., « Antonia Argentina », in *L'illustration*, 2 juin 1928
- Albéric Cahuet, « Courrier de Paris », in *L'illustration*, 24 août 1929
- André Levinson, « Le créateur des Ballets Russes », in *L'illustration*, 7 septembre 1929
- « La mort du cygne », in *L'illustration*, 31 janvier 1931
- R. de B., « Les Théâtres », in *L'illustration*, 3 juin 1933
- R. de B., « La saison étrangère à Paris », in *L'illustration*, 24 juin 1933
- V., « Les ballets Ida Rubinstein à l'Opéra », in *L'illustration*, 19 mai 1934
- V., « Les ballets russes », in *L'illustration*, 23 juin 1934

### Revue des deux mondes

- Camille Bellaigue, « La saison russe du Châtelet » dans la rubrique « Revue musicale » in *La Revue des deux mondes*, Cinquième période, 1909, p 444

### ***Revue d'art :***

### L'art et les artistes

- Georges Lecomte, « La crise de la peinture française », in *L'art et les artistes*, Tome XII, Octobre 1910 à mars 1911, pp. 23-32
- Gabriel Mourey, « Le théâtre des Champs-Élysées », in *L'art et les artistes*, Tome XVII, Avril à septembre 1913, pp. 21-30
- « Le mois artistique », in *L'art et les artistes*, Tome XIX, Avril à septembre 1914, p. 144

- « Une exposition de peintres russes », in *L'art et les artistes*, in *L'art et les artistes*, Mars 1921, n°15, 15<sup>e</sup> année, Nouvelle série, p. 375

## Minautore

- Masson, « Les présages », in *Le Minautore*, 1933, n°1

## ***Films d'actualité Pathé-Gaumont***

- 2000AKDOC00425 SEQ 2 - ANNA PAVLOVA
- 2000AKDOC00425 SEQ 1 - ANNA PAVLOVA
- PJ 1931 064 6 - CHRONIQUE DE LA DANSE:MORT D'ANNA PAVLOVA

# Bibliographie

## Dictionnaires

- BREMSER Martha (éd.), *International Dictionary of Ballet*, Détroit, St. James Press, 1993
- DELPORTE, MOLLIER, SIRINELLI (dir.), *Dictionnaire d'histoire culturelle de la France contemporaine*, Paris, PUF, 2010
- FIERO Alfred, *Histoire et dictionnaire de Paris*, Paris, Robert Laffont, 1996
- JOUANNY Robert, *Dictionnaire culturel de la France au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Belin, 2008
- LE MOAL Philippe, *Dictionnaire de la danse*, Paris, Larousse, 1999
- PELTRE Christine, *Dictionnaire culturel de l'orientalisme*, Paris, 2003
- REYNA Ferdiand, *Dictionnaire des Ballets*, Paris, Larousse, 1967

## Histoire de la France de la III<sup>e</sup> République

- BARROT Olivier, ORY Pascal (dir), *Entre Deux Guerres : la création française entre 1919 et 1939*, Paris, François Bourin, 1990
- CHARLE Christophe, *Paris fin de siècle, Culture et politique*, Paris, éd. du Seuil, 1998
- CORBIN Alain, *L'avènement des loisirs 1850-1960*, Paris, Aubier, 1995
- DELPORTE Christian, *La 3<sup>e</sup> République, de Poincaré à Paul Reynaud, 1919-1940*, Paris, Pygmalion, 1998
- DUROSELLE Jean-Baptiste, *La France de la « Belle Epoque »*, Paris, Presses de la Fondation Nationale des Sciences Politiques, 1992 (1972)
- GOETSCHER Pascale, LOYER Emmanuelle, *Histoire culturelle de la France de la Belle Epoque à nos jours*, Paris, Armand Colin, 2002 (1995)
- GRUBELLIER Maurice, *Histoire culturelle de la France, XIX<sup>e</sup> - XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Armand Colin, 1974
- HUESCA Roland, *Paris à l'époque des ballets russes, 1909-1913 : histoire*

*culturelle de l'esthétique*, thèse sous la direction de André Rauch, 1997

- KALIFA, *La culture de masse en France, 1860-1930*, 2001
- LEJEUNE Dominique, *La France de la Belle époque, 1896-1914*, Paris, Armand Colin, 2000 (1991)
- SIMOEN Jean-Claude, GUICHETEAU Gérard (dir), *Les Années 1920-1930*, Paris, Sélection du Reader's Digest, 1992

## Histoire de la Russie/ U.R.R.S.

- AMIARD-CHEVREL Claudine, « Le théâtre et le peuple en Russie soviétique de 1917 à 1930 », in *Cahiers du monde russe et soviétique*, Vol. 9, n°3-4, Juillet-Décembre 1968, pp. 365-385.
- LEVESQUE J., *L'U.R.R.S. et sa politique internationale de Lénine à Gorbatchev*, Paris, Colin, 1987
- RIASANOVSKY Nicholas V., *Histoire de la Russie, des origines à 1996*, Paris, Robert Laffont, 2001 (1987)
- WERTH Nicolas, *Histoire de l'Union Soviétique, « De l'Empire russe à l'Union Soviétique 1900-1990 »*, Paris, PUF, 1990

## Histoire des relations culturelles internationales

- CHARLE C., ROCHE D., *Capitales culturelles, capitales symboliques, Paris et les expériences européennes*, Paris, publications de la Sorbonne, 2002
- DUGAST Jacques, *La vie culturelle en Europe au tournant des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles*, Paris, PUF, 2001
- KUPFERMAN Fred, *Au pays des Soviets, le voyage français en Union soviétique 1917-1939*, Paris, éditions Gallimard/Julliard, 1979
- MONNIER Gérard, VOVELLE José, *Un art sans frontières, L'internationalisation des arts en Europe 1900-1950*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1994
- PINIAU Bernard, *L'action artistique de la France dans le monde*, Paris, L'Harmattan, 1998

- ROCHE François (dir), *La culture dans les relations internationales*, Rome, École française de Rome, 2002
- SAID Edward, *L'orientalisme, l'Orient créé par l'occident*, Paris, ed du Seuil, 1980

## Relations franco-russes

- COEURE Sophie, *La Grande Lueur à l'Est : les Français et l'Union Soviétique, 1917-39*, Paris, Le Seuil, 1999
- COUDRY Georges, « Notes sur le « passeport Nansen » », in *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, 1996, n° 44, pp. 19-21
- FERRO Marc, *L'Occident devant la révolution soviétique, l'histoire et ses mythes*, Bruxelles, éditions Complexe, 1980
- HOGENHUIS- SELIVERSTOFF Anne, *Les relations franco-soviétiques 1917-1924*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1981
- KOVALESKII Petr Evgrafovitch, *La Dispersion russe à travers le monde et son rôle culturel*, Chauny, Baticle, 1951
- NICOLAS Corine, « Formation et devenir des étudiants : Mihail Fedorov et le Comité central de patronage de la jeunesse russe à l'étranger », Colloque, Lyon, ENS LSH, 2-4 décembre 2004
- OLIVIER Frédérique, « « L'Echo de Paris » et les étrangers (1921-1931), un quotidien conservateur face au développement de l'immigration », In *Revue européenne de migrations internationales*, Vol. 10 N°2, pp. 187-200
- POUDRU Florence, « Artistes et Art Russe à l'Opéra de Paris dans les Années Trente », in *Cahiers d'Histoire des Universités de Lyon, Grenoble, Clermont, St-Etienne, Chambéry, Lyon*, 1990, tome 35, n°3-4, pp.333-345
- SCHOR Ralph, *L'opinion française et les étrangers 1919-1939*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1985
- SCHOR Ralph, « Immigration familiale et assimilation. L'opinion des spécialistes (1919-1939) », in *Revue de l'Occident musulman et de la Méditerranée*, n°43, 1987. pp. 67-71
- SOKOLOGORSKI Irène, “La France et le français dans la culture russe”, in

*Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 2000, N°52, pp. 13-21

## Histoire des théâtres

- BABLET D., JACQUOT J., *Le lieu théâtral dans la société moderne*, Paris Éditions du CNRS, 1963
- BRISSON P., *Le Théâtre des Années Folles*, Genève, Edition du Milieu du Monde, 1943
- HUESCA Roland, « Le théâtre des Champs-Élysées à l'heure des ballets russes » in *Vingtième Siècle, Revue d'histoire*, n°63, juillet-septembre 1999, pp. 3-15.
- LATOUR Geneviève, *Les Extravagants du théâtre, De la belle époque à la drôle de guerre*, Paris, Paris Bibliothèques Editions, 2000
- PAOLACCI Claire, *L'ère Jacques Rouché à l'Opéra de Paris (1915-1945), Modernité théâtrale, consécration du ballet et de Serge Lifar*, Paris (panthéon Sorbonne), de thèse professeur Christophe Charle, 2006
- WOLFF Stéphane, LEJEUNE André, *Le Théâtre du Châtelet est centenaire, Paris, s.n.d'é., 1961*
- *Le Théâtre des Champs-Élysées : cinquante années de créations artistiques, 1913-1963*, Paris, éd. du Th. des Champs-Élysées, 1963

## Histoire de l'art (hors danse)

- BAURET Gabriel, *Approches de la Photographie*, Paris, Nathan, 1992
- FERMIGIER André, « Jean Cocteau et Paris 1920 » in *Annales, Économies, Sociétés, Civilisations*, 22e année, n°3, 1967, pp. 495-513
- FREUND Gisèle, *Photographie et société*, Paris, Ed. Du Seuil, 1974
- GRAU François-Marie, *Histoire du costume*, Paris, PUF, 2007 (1999)
- LARIONOV Michel, GONTCHAROVA Natalia, WORMS P., *Les Ballets Russes, Serge Diaghilev et la décoration théâtrale*, Paris, 1955
- LAVER James, *Histoire de la mode et du costume*, Paris, Thames & Hudson, 1990

- LEROY Dominique, *Histoire des Arts du Spectacle en France*, Paris, L'Harmattan, 1990
- KAHANE Martine, *Les Artistes et l'Opéra de Paris, dessins de costumes, 1820-1950*, Paris, Herscher, 1987
- MACARDE Jean-Claude, *L'avant-garde russe*, Paris, Flammarion, 1995
- PASSERON René, *Le surréalisme*, Paris, Terrail, 2001
- PICON Gaëtan, *Le surréalisme*, Genève, Editions d'art Albert Skira, 1995 (1976)
- *Opéras russes, à l'aube des ballets russes, 1901-1913, Costumes et documents*, éd. du Mécène, 2009

## Histoire de la danse

- ANDREEVSKAÏA G., SMIRINA A., *La Grande histoire du ballet russe*, Bournemouth, Parkstone, 1998
- BOURCIER Paul, *Histoire de la danse en Occident*, Paris, ed du Seuil, 1978
- CHRISTOUT Marie-Françoise, *Le Ballet occidental, naissances et métamorphoses XVIe - XXe siècles*, Paris, Editions Desjonquères, 1995
- GUEST Ivor, *Le Ballet de l'Opéra de Paris*, Paris, Opéra-Flammarion, 1976
- HENNEBERT Elisabeth, "Coureurs de cachet" : *histoire des danseurs russes de Paris (1917-1944)*, thèse sous la direction de Pascal ORY, 2002
- ROBINSON Jacqueline, *L'aventure de la danse moderne en France (1920-1970)*, Paris, Bougé, 1990
- SOURITZ Elizabeth, *Soviet choreographers in the 1920s*, Londres, Dance Books, 1990
- VAGANOVA Agrippina, *Principes du ballet classique*, « Technique du ballet russe », Paris, I.P.M.C., 1993
- *L'Art du ballet en Russie 1738-1940*, Catalogue de l'exposition de l'Opéra Garnier, présenté par Yves Saint-Laurent, Paris 1991
- *La Danse, Art du XXème siècle?* Actes du Colloque organisé par la ville de Lausanne les 18 et 19 janvier 1990, réunis par Jean-Yves Pidoux, Lausanne, Payot, 1990

## Compagnie des Ballets russes de Diaghilev

- AUCLAIR Mathias, VIDAL Pierre (dir), *Les ballets russes*, Montreuil, Gourcuff Gradenigo, 2009
- BERTRAND Anne, *Des Ballets Russes comme manifeste*, Mémoire de maîtrise d'histoire contemporaine, sous la direction de Phillipe Levillain, Paris, 1988
- FEDOROVSKI Vladimir, *L'histoire secrète des Ballets russes, de Diaghilev à Picasso, de Cocteau à Stravinski et Noureev*, Monaco, ed. du Rocher, 2002
- HUESCA Roland, "Succès des Ballets russes à Paris : 1909-1911, renouveau technique et fusion des arts", « 120<sup>e</sup> Congr. Nat. Scient. *Jeux et sports V* », 1995, pp. 349-364
- HUESCA Roland, *Triumphes et scandales : la belle époque des Ballets russes*, Paris, Hermann, 2001
- KAHANE Martine, WILD Nicole, *Les Ballets russes à l'Opéra*, Paris, Hazan, 1992
- LARIONOV Michel, *Diaghilev et les Ballets Russes*, Paris, La Bibliothèque des Arts, 197
- NECTOUX Jean-Michel, « Shéhérazade, danse, musiques », in *Romantisme*, 1992, n°78, pp. 35-42
- PASTORI Jean-Pierre, *La renaissance des Ballets Russes*, Paris, Favre, 2009
- PURVIS Alston (dir), *Les Ballets russes*, Arts et design, ed Hazan, 2009
- WAGNER Sanna, *Le scandale du Sacre du printemps de Stravinsky*, sous la direction d'Anne Laetizia Christophi, 2008

## Compagnies de danse (hors Ballets de Diaghilev)

- DETAILLE Georges, *Vie des Ballets de Monte-Carlo, direction René Blum*, Monte-Carlo, ed Detaille, 1947
- DETAILLE Georges, MULYS Gérard, *Les Ballets de Monte-Carlo 1911-1944*, Paris, ed Arc-en-ciel, 1954
- GARCIA-MARQUEZ, *The Ballets Russes*, « Colonel de Basil's Ballets



Russes de Monte-Carlo 1932-1952, New-York, 1990

- LECROART Pascal (textes réunis par), *Ida Rubinstein, une utopie de la synthèse des arts à l'épreuve de la scène*, Besançon, Presse Universitaire de Franche-Comté, 2008
- DEPAULIS Jacques, *Ida Rubinstein, une inconnue jadis célèbre*, Paris, Honoré Champion, 1995
- SULLIVAN Lawrence, « Nikita Baliev's Le Théâtre de la Chauve-Souris », *Dance Research Journal*, New York, volume 18, n°2, 1986-87, pp. 17-20
- WINTER Susanne, « La réalité masquée : Parade, le Boeuf sur le toit et Les Mariés de la tour Eiffel », in *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 2001, N°53. pp. 297-313

## Biographies

- *Serge Lifar, une vie pour la danse*, publié à l'occasion de l'exposition organisée par la ville de Lausanne en l'honneur de Serge Lifar, Lausanne, 1986
- BALANCHINE George, *Histoire de mes ballets*, Paris, Fayard, 1969
- BUCKLE Richard, *Diaghilev*, Londres, Weidenfeld & Nicholson, édition française, Paris, Lattès, 1980
- BUCKLE Richard, *Nijinsky*, Londres, Penguin, 1975
- KARSAVINA Tamara, *Ma vie*, Bruxelles, Editions Complexe, 2004 (1931)
- LIFAR Serge, *Ma vie*, Paris, Julliard, 1965
- STANCIU-REISS Françoise, « Les Révélations de Bronislava Nijinska à l'occasion de ses mémoires », in *La Recherche en danse*, n°3, Paris, édition Danse en Sorbonne, 1984

## Table des matières

Partie 1 .....	15
1909-1916 : L'arrivée des Russes, un important choc culturel .....	15
Chapitre 1- Le renouveau du spectacle .....	17
1- Un art sans connaisseurs.....	17
2- Les décors et costumes.....	18
3- L'homme à l'honneur.....	22
4- Des chorégraphies remaniées.....	24
5- Au final, un « art total ».....	25
Chapitre 2 : Pourquoi choisir Paris comme ville d'exhibition?.....	28
1- Paris, capitale culturelle mondiale.....	28
2- La vie mondaine parisienne.....	31
3- Le chauvinisme français face au cosmopolitisme.....	33
4- Une atmosphère générale favorable aux Russes.....	36
Chapitre 3 : Les « mondes étrangers » vus par les Français.....	38
1- Le folklore russe.....	38
2- Le lointain pays slave.....	40
3- Le succès d'un Orient imaginaire.....	43
Partie 2 : .....	49
1917-1929 : Un après-guerre mouvementé.....	49
Chapitre 4 : Les Français face au bolchévisme.....	51
1- Le changement de statut politique pour les danseurs.....	51
2- Des sentiments contradictoires à l'égard des Russes.....	55
3- Une menace pour la France ?.....	57
Chapitre 5 : L'effervescence artistique des Années folles.....	61
1- Parade et les débuts du surréalisme.....	61
2- La multiplicité de mouvements artistiques.....	65
3- De nouvelles pratiques de loisir .....	67
4- Toujours une suprématie russe.....	70
5- Les Ballets suédois.....	72
Partie 3 : .....	78
1929-1934 : Une dispersion du monde de la danse russe en France.....	78
Chapitre 6 : Les compagnies de danse indépendantes de Diaghilev.....	80
1- La poursuite des activités pour les autres compagnies de danse russe.....	80
2- La continuité des Ballets russes.....	83
3- L'internationalisation de la danse.....	86
Chapitre 7 : Le maintien d'un certain rôle moteur de Paris sur la scène artistique.....	90
1- Jacques Rouché et son action à l'Opéra de Paris.....	90
2- La politique du gouvernement vis-à-vis de l'art.....	92
3- Serge Lifar : un Russe à l'Opéra de Paris.....	94
Conclusion.....	99
Annexes.....	101
Photographies.....	101
Illustrations.....	109
Tableaux, statistiques.....	113
Sources.....	120
Bibliographie.....	138

## Résumé

En 1909, une tornade artistique s'abattit sur Paris : les Ballets russes de Serge de Diaghilev firent leur apparition au Théâtre du Châtelet. Cette venue fut à l'origine d'un changement radical dans le monde du ballet en France. Les décors, les costumes de scène et la chorégraphie en général, subirent des modifications, visant à faire de cet art de la scène un « art total ». Le succès de ces ballets fut tel que ceux-ci eurent une influence sur la vie parisienne, comme ce fut par exemple le cas des tenues exotiques du couturier Paul Poiret, inspirées par le ballet *L'Oiseau de feu*. Mais les Ballets russes de Diaghilev ne furent pas la seule compagnie russe à se produire à Paris. L'objet de ce mémoire est de montrer comment ce phénomène des ballets russes, qui s'étendit sur plus de vingt ans, reflète les évolutions socio-culturelles de la société française. Si la Belle Epoque adopta les modes créées par les ces ballets russes, ce fut ensuite aux ballets russes de s'adapter au train effervescent des Années Folles, où la course à la nouveauté était incessante. Mais ils durent aussi composer avec un nouveau contexte politique ; la révolution bolchévique modifia évidemment le statut des danseurs russes à l'étranger. Enfin, suite à la mort de Diaghilev, grand nom des Ballets russes, en 1929, les autres compagnies russes s'exportèrent de plus en plus à l'étranger, allant même, pour certaines, jusqu'à ne plus se produire à Paris. Les ballets russes furent donc un phénomène international, autant par la composition cosmopolite des compagnies, que par leurs tournées fréquentes sur différents continents. Différents transferts culturels s'effectuèrent, l'art des ballets russes subit l'influence des pays dans lesquels ils se produisirent, mais ils eurent aussi à leur tour une influence dans leurs pays d'accueil. Et celle-ci n'est peut-être pas encore éteinte.

## Summary

In 1909 an artistic tornado hit Paris : Sergei Diaghilev's Ballets Russes performed at the Chatelet Theatre. This arrival set in motion a radical change in the world of ballet in France. Decors, stage costumes and choreography in general, underwent modifications aimed at turning a stage art into "Total Art". The success of these performances was such that they affected Parisian life, as was the case for example of the exotic clothes of the couturier Paul Poiret, inspired by the ballet "The Firebird". However Diaghilev's Ballets Russes were not the only Russian company to perform in Paris. The purpose of this dissertation is to show how the Russian ballets phenomenon, which lasted over more than twenty years, reflects the socio-cultural changes of French society. The Belle Epoque may well have adopted the trends created by the Russian ballets but, in turn, the Russian ballets had to adapt to the effervescence of the Années Folles with its constant search for novelty. They also had to live with a new political context ; the Bolshevik revolution obviously affected the status of Russian dancers abroad. Then, following the death of Diaghilev, emblematic figure of Russian Ballet, in 1929 other Russian companies increasingly worked abroad, some, even, no longer performing in Paris. Therefore Russian ballet companies were an international phenomenon through their cosmopolitan make-up as well as their frequent tours on different continents. A wide range of cultural transfers took place, the artistic content of Russian Ballet was influenced by the countries they visited but in turn they also influenced other countries. That influence may well still endure.

**Mots clé :** Ballets russes ; Diaghilev ; danse ; avant-garde ; art total ; immigration russe, capitale culturelle

**Keywords :** Ballets russes ; russian ballets ; Diaghilev ; dancing ; avant-garde ; Total Art ; russian immigration ; cultural capital

Couverture : Alexandre Benois, Décor pour *Le Coq d'or*, Acte III, Esq. o. 1927 / Plume, aquarelle, gouache.