Collection des plus beaux numéros de "Comoedia illustré" et des programmes consacrés aux ballets et galas russes depuis [...]

COLLECTION

DES PLUS BEAUX NUMÉROS DE

COMOEDIA ILLUSTRE ET DES PROGRAMMES

CONSACRÉS AUX

BALLETS ET GALAS RUSSES

DEPUIS LE DEBUT A PARIS 1909-1911

71

COLLECTION

DES PLUS BEAUX NUMÉROS DE

COMŒDIA ILLUSTRÉ

ET DES

PROGRAMMES

CONSACRÉS AUX

BALLETS & GALAS RUSSES

DEPUIS LE DÉBUT A PARIS

1909-1921

M. DE BRUNOFF
ÉDITEUR
32, Rue Louis-le-Grand
PARIS

NOTE DES ÉDITEURS

C'est en 1909 que Paris reçut pour la première fois la visite des Ballets Russes caravane exotique et disciplinée que nous amenait un grand artiste ami de la France, un animateur dont le nom, inconnu alors, est aujourd'hui célèbre, SERGE DE DIAGHILEW.

Ce fut un éblouissement.

Tant de perfection dans la technique et dans l'ensemble, tant de goût et de beauté, tant de hardiesse dans la nouveauté, tant d'équilibre entre tous les arts qui participaient à ces spectacles de danse enthousiasmèrent d'emblée les connaisseurs aussi bien que le grand public. Et ce succès considérable et mérité ne se démentit plus jusqu'à ce jour.

1909 fut aussi l'année de naissance de *Comœdia Illustré.*

Nous nous aperçûmes immédiatement que notre jeune revue, créée pour donner au mouvement théâtral et artistique contemporain les annales illustrées qui lui manquaient, se devait de consacrer une place importante aux Ballets Russes, et de participer ainsi à la véritable révolution qu'ils apportaient à cette époque dans les traditions de la danse et particulièrement dans l'art du décor et du costume théâtral. Nous publiâmes donc, au fur et à mesure de leur création, tous les documents qu'il nous fut possible de recueillir sur chacune des œuvres représentées : maquettes de décors et dessins de costumes arrachés pour quelques heures aux artisans pendant la fièvre des répétitions, photographies exécutées en hâte, gravures précipitées, articles rédigés dans l'agitation vertigineuse qui précède toujours ces fameux spectacles : voici comment furent établis les numéros de *Comœdia Illustré* et les *Programmes* consacrés aux Ballets Russes que nous avons réunis dans ce volume pour en éviter la fatale dispersion. Nous avons enregistré les efforts de chacun pendant qu'ils se donnaient : c'est ce qui explique le désordre relatif, mais aussi la vie intense que révèlent les documents rassemblés ici.

Puisque nous parlons de programmes, nous nous félicitons d'avoir pu, grâce aux Ballets Russes, éditer, les premiers à Paris, de grands programmes de luxe, dont le prix (qui paraîtrait aujourd'hui bien minime) semblèrent très élevés en 1911, mais que leur qualité notoire a fait rechercher ensuite par tous les amateurs et apprécier par chaque spectateur. Ils sont devenus l'un des indispensables attributs de ces grandes représentations, et, par la suite, leur plus vivante illustration.

Nous avons respecté dans ce volume l'ordre chronologique. Ainsi apparaîtra clairement dans son ensemble l'œuvre gigantesque de Serge de Diaghilew et l'évolution des Ballets Russes, qui s'est poursuivie de façon continue. Seules les années 1916 et 1918, pendant lesquelles les troubles mondiaux rendirent impossibles les entreprises artistiques d'une telle

ampleur, ne virent pas les danseurs russes à Paris. Dans le numérotage que Serge de Diaghilew a adopté pour ses " Saisons ", il a incorporé les trois "Saisons Russes" qui ont précédé à Paris les spectacles des Ballets de 1909 — par lesquels nous commençons — et qui furent consacrées à des expositions de peinture, des concerts symphoniques et des opéras. C'est ce qui explique que la saison de 1911, qui, en fait, est la troisième saison de ballets, est intitulée sur les programmes Sixième Saison Russe.

Si, d'autre part, nous faisons allusion dans notre titre aux Ballets et *Galas* Russes, c'est que nous avons rapproché des Ballets Russes les importantes manifestations dramatiques de Mme IDA RUBINSTEIN.

Révélée elle aussi au public parisien par Serge de Diaghilew, dans *Cléopâtre* et *Schéhérazade,* où son extraordinaire et particulière beauté dans l'expression et l'attitude l'avait signalée entre toutes, Mme Rubinstein, émancipée par la suite, s'adressa au maître Léon Bakst pour la décoration et les costumes des fastueux spectacles qu'une impérieuse vocation dramatique l'amenait à monter personnellement à Paris. Nous sommes heureux d'avoir également pu mettre en valeur, dans *Comœdia Illustré* et dans les programmes qu'on admirera plus loin, les magnifiques efforts de cette grande artiste, et nous sommes convaincus que ni Mme Rubinstein, ni M. de Diaghilew, tous deux épris d'un même idéal, ne nous tiendront rigueur de ce proche voisinage.

Enfin, le lecteur qui feuilletera cette curieuse collection verra surgir et s'épanouir la prodigieuse originalité, le talent sans égal d'une personnalité de premier plan, nous voulons parler du maître LÉON BAKST qui n'a cessé de dominer l'art décoratif théâtral de ce temps et dont ce sera toujours pour nous une gloire d'être les éditeurs de la première heure. C'est surtout ce grand nom qui justifiera le rapprochement que nous avons fait entre les manifestations d'art de Mme Rubinstein et celles de M. de Diaghilew.

Pour plus de clarté, nous avons demandé à M. VALÉRIEN SVETLOFF, l'un des écrivains spécialistes des questions de danse les plus avertis, auteur estimé des grands ouvrages *LE BALLET CONTEMPORAIN* et *ANNA PAVLOVA*, de commenter brièvement chacune des séries de spectacles organisées par M. de Diaghilew. Nul mieux que M. Svetloff ne connaît la vie des Ballets Russes, dont il a même été naguère l'un des administrateurs, et nul ne se serait mieux acquitté de cette tâche, pour laquelle nous le remercions.

Nous espérons que ce recueil ne formera qu'un premier tome dans l'histoire des Ballets et Galas Russes et que nous posséderons bientôt assez de nouveaux éléments pour éditer un autre volume encore plus varié et plus abondant que celui-ci.

Nous serons en tous cas toujours prêts à apporter aux admirables artistes russes, dont le sort est actuellement si pénible, et à qui nous devons tant de joies, l'aveu sincère de notre reconnaissance et l'appui de nos faibles moyens.

Paris 1922.

Les Éditeurs :
MAURICE & JACQUES DE BRUNOFF.

LES BALLETS RUSSES DE SERGE DE DIAGHILEW

1909

PARIS

THÉÂTRE DU CHÂTELET

OPÉRAS

IVAN LE TERRIBLE, de Rimsky-Korsakoff.
ROUSSLAN ET LUDMILA, de Glinka.

OPÉRA-BALLET

LE PRINCE IGOR

BALLETS

LE PAVILLON D'ARMIDE
CLÉOPATRE
LES SYLPHIDES

La première saison des Ballets Russes à Paris s'annonça, dès le premier spectacle au Châtelet, comme un triomphe indiscutable. Serge de Diaghilew n'était d'ailleurs, plus un inconnu, ni même un débutant pour le milieu artistique parisien. Depuis trois ans déjà, il y avait acquis une grande autorité en présentant diverses vastes expressions de l'art russe. Aucun des spectateurs du Châtelet n'a encore oublié aujourd'hui quelle initiation à la peinture russe fut l'exposition des portraits historiques russes organisée par Diaghilew, ni l'émotion ressentie aux Grands Concerts Symphoniques de musique russe donnés à l'Opéra sous la direction effective des plus grands compositeurs russes, puis devant les beautés de *Boris Godounow* de Moussorgsky, transporté à Paris avec ses décors, ses chœurs et l'interprète inégalable qu'est Chaliapine. Tant de révélations en trois années ! Le public averti était donc prévenu de la qualité des nouveaux spectacles qu'allait lui offrir Diaghilew, ce puissant protagoniste de l'art russe.

Le programme de la première saison comprenait deux œuvres lyriques : *Ivan le Terrible*, opéra de Rimsky-Korsakoff, en entier, et le premier acte de *Rousslan et Ludmila*, de Glinka ; trois ballets : *Le Pavillon d'Armide* de Tchérépnine, *Cléopâtre* d'Arensky, *Les Sylphides*, suite d'œuvres de Chopin orchestrées, et un acte du *Prince Igor* de Borodine, dont la partie essentielle était les *Danses Polovtsiennes* qui provoquèrent d'emblée le plus grand enthousiasme à Paris.

Diaghilew, qui n'a jamais rien pu faire à moitié, offrait ainsi au public une sélection d'œuvres de premier ordre, interprétées par l'élite des artistes des théâtres impériaux. Il faisait les choses largement, en véritable mécène, et le public comprit de suite l'importance et la signification d'une entreprise d'art aussi vaste.

Mais, malgré son importance, cette première saison ne fut qu'un prélude de l'œuvre étonnante qui se développa si fastueusement devant nos yeux pendant dix années d'évolution artistique continue.

Le lecteur trouvera dans les articles recueillis plus loin et consacrés à cette première saison russe des détails sur les œuvres représentées ainsi que d'élogieux commentaires.

V. SVETLOFF.

LE PRINCE IGOR

Chœurs des Polovtsiennes avant les danses des guerriers.


BIBL. DE L'OPÉRA
16,061
BAKST
SAISON RUSSE 1909
OPERA ET BALLET
BIBL. DE L'OPÉRA
16,061
774

Mlle Lydia Lipkovska

La Saison d'Opéra et de Ballet russes au Châtelet

Tout Paris se rappelle le triomphal succès qui, l'an dernier, accueillit *Boris Godounow*, le chef-d'œuvre de Moussorgsky, interprété par l'élite des chanteurs de Russie, les merveilleux chœurs de l'Opéra de Moscou, entièrement monté et mis en scène selon la tradition russe et par des artistes russes. Ce fut la révélation, non seulement d'un drame lyrique inoubliablement beau, émouvant et neuf, mais de tout un style d'interprétation théâtrale. Le jeu des acteurs, l'unité profonde et la sympathie qui existait entre les protagonistes, les titulaires des rôles de second plan et la masse même des choristes ; la simplicité saisissante des effets scéniques dus à la collaboration de tous ; les décors sobrement traités avec leurs artistiques parti pris de couleurs et de lignes; les costumes d'une rigoureuse exactitude et d'une somptuosité insolite, tout cela séduisit d'emblée la partie la plus exigeante du public artiste aussi bien que la foule qui désire de beaux spectacles, de la musique accessible et de vives émotions. En un seul jour, le théâtre lyrique russe avait conquis droit de cité à Paris. La saison qui commence mercredi prochain est la suite naturelle de celle de l'an dernier; comme de juste, elle est d'importance beaucoup plus considérable, et riche en nouveauté.

Mlle Lydia Lipkovska

Non seulement les spectacles d'opéra nous révéleront des chefs-d'œuvre de Glinka, l'admirable fondateur de l'école nationale russe, de Borodine, le maître musicien dont les géniales inspirations ont déjà été popularisées en France par tous nos grands concerts, et de Rimsky-Korsakow, dont le tragique *Ivan le Terrible*, inconnu hier en France, sera salué comme l'œuvre-sœur de *Boris Godounow*, — mais des ballets choisis entre tous ceux des répertoires russes pour l'intérêt et la variété des danses de virtuosité, de style ou de caractère dont ils se composent feront connaître, pour la première fois, les merveilleux ensem-

Mme PETRENKO

Mme ZBROUEVA

bles de danseurs et de danseuses que la Russie, dernier sanctuaire du grand art chorégraphique qui fut celui des Vestris, des Noverre, des Essler et des Taglioni, est seule à posséder.

Inutile d'insister sur la foncière nouveauté de cet élément auquel est réservé, dans le programme de la saison, une place considérable : il y a longtemps que l'on a proclamé, avec regret, la décadence de la véritable chorégraphie dans nos pays. Il y a des années que tous les amateurs s'accordent à déplorer le manque absolu de beaux ballets ; grâce à la saison russe, ils vont recevoir, cette année, pleine satisfaction.

La pléiade des danseuses étoiles qui vient, comprend en effet : Mlles Anna Pavlova, incomparable pour son style comme pour sa technique; Karalli et Karsavina, ses dignes partenaires; Fédorova, Baldina, Smirnova, et d'autres, qui, toutes, sont les plus célèbres de la Russie, tandis que parmi les danseurs sont : MM. Nijinsky, le meilleur danseur qu'on ait vu depuis de longues années, et qui est justement surnommé le Vestris russe; Mordkine, Kozlow, Bolm, Monakhow et enfin le talentueux maître de ballet, Michel Fokine.

Mme FÉLIA LITVINNE
(*Judith*)

Pour tous ceux qui ont été en Russie ou qui ont entendu parler des spectacles des théâtres de Saint-Pétersbourg ou de Moscou, cette liste sera singulièrement significative.

Elle le sera demain à Paris même, tout comme celle de la troupe d'opéra: Chaliapine, Smirnow, Kastorsky, Charonow, Mmes Petrenko et Zbroue-

va qui furent tous parmi les interprètes de *Boris Godounow* et des Concerts historiques russes 1907.

Paris les a consacrés.

Viendront s'ajouter à eux la grande Félia Litvinne, Mme Lydia Lipkovska dont la voix est délicieuse autant que bien conduite, le jeune ténor Damaew qui fit l'an dernier à Moscou d'éclatants débuts et se classa du premier coup parmi les meilleurs de la Russie, et enfin, un tout nouveau venu, M. Zaporojetz, dont toute la critique russe a célébré déjà la magnifique voix de basse.

M. Chaliapine

L'orchestre sera dirigé par le compositeur Nicolas Tchérépnine, kapellmeister de l'Opéra de Saint-Pétersbourg, et par M. Cooper, également un des meilleurs chefs russes ; et c'est à M. Alexandre Sanine qu'illustrèrent déjà les représentations de *Boris Godounow*, qu'incombera le soin de la mise en scène.

Les décors et les costumes, œuvres des meilleurs artistes, viennent comme précédemment de Russie, et produiront, à coup sûr, une impression comparable à ceux de l'an dernier, dont on conserve un si vif souvenir.

Mill Cissan.

M. Kastorsky

M. Charonow

LES BALLETS RUSSES

Mlle Karalli

Б Р

Le temps n'est plus, en France, où l'art chorégraphique, soutenu par une aristocratie qui en faisait ses délices, par des connaisseurs jaloux de leur compétence, brillait au premier plan, où un danseur de mérite inaccoutumé éclipsait tous les autres artistes, voyait célébrer ses « pointes » et ses entrechats au même titre que l'ut dièse d'un Duprez ou le contrefa d'une Bastardella. Et la grande tradition du ballet classique, partout en décadence, serait aujourd'hui en voie de disparaître, si elle n'était pieusement conservée en Russie où les plus célèbres étoiles d'autrefois connurent des triomphes répétés, servirent d'exemple à une longue lignée de successeurs.

Les habitués des grands théâtres russes sont de fins connaisseurs en la matière ; ils savent apprécier la

Mlle Karsavina

Mlle Baldina

légèreté d'une « élévation », compter les battements d'un « entrechat-six » ou bien du fameux « entrechat-dix » qu'un Nijinsky est seul à pouvoir exécuter ; ils jugent une danseuse autant par le nombre des fouettés qu'elle maîtrise que par la grâce de ses mouvements ou bien des arabesques qu'elle décrit en parcourant la scène ; ils veulent de la danse de premier ordre, et ils l'ont.

Dans les écoles impériales de danse, les élèves entrent fort jeunes, restent internes plusieurs années et sont classés suivant leurs aptitudes dans les troupes des théâtres auxquelles ils appartiendront jusqu'à l'âge de trente-cinq ans; après quoi, ils ont leur retraite. Comme tous reçoivent la même éducation et travaillent toujours côte à côte, il arrive que les troupes offrent une homogénéité dont on ne saurait se faire une idée sans l'avoir constatée *de visu*. Le ballet italien, école de virtuosité exclusive, offre généralement une étoile sur qui se concentre l'intérêt et à laquelle le corps de ballet ne fait guère que servir d'entourage. En Russie, rien de pareil : ce qu'on y trouve, c'est la véritable chorégraphie classique où chaque soliste, chaque coryphée participe

Mlle ANNA PAVLOVA M. WASLAW NIJINSKY

M. Kozlow Mlle Sophie Fédorova

à l'effet d'ensemble en même temps qu'il déploie sa valeur individuelle. Un autre trait caractéristique, c'est que le rôle de l'élément masculin n'est pas moins important ni moins apprécié que celui de l'élément féminin ; les premiers danseurs, tels que Nijinsky, Mordkine, Kozlow, Bolm, Kchessinsky, Monakhow sont les dignes partenaires des ballerines Pavlova, Karalli, Karsavina, Baldina, Fédorova, etc., etc. Ils ont la même perfection technique, la même grâce, la même science de l'eurythmie, de la plastique et des effets que comporte leur art; danseurs et danseuses collaborent, avec des droits égaux, à un ensemble sans pareil.

Ce n'est pas seulement la danse classique avec son style et sa virtuosité propres qui triomphe, grâce à eux. Les préoccupations modernes d'harmonie, d'expression et d'effets décoratifs ont conduit l'école russe à une rénovation significative des danses de caractère, de la mimique, à de nouvelles recherches de costumes, de groupements et d'effets de toute sorte. De là un art tout nouveau dont le drame chorégraphique *le Pavillon d'Armide*, conçu et réglé selon les indications du peintre émérite Alexandre Benois par le jeune maître Fokine, également admirable comme artiste et comme travailleur, est un type accompli.

Enfin, il est un ordre de danses de caractère, et non des moins intéressantes, qui est spécial à la Russie : les danses nationales slaves ou bien orientales. Celles-ci, pleines d'entrain, d'éclat, de rythmes vifs et farouches, celles-là non moins brillantes, mais pénétrées de voluptueuse langueur et évocatrices d'une atmosphère de féerie.

La musique de ces danses populaires de Russie et d'Orient a donné aux compositeurs russes le meilleur des éléments dont se compose leur art. Ces danses elles-mêmes, riches en suggestions de mouvements et d'attitudes artistiques, ont de même fourni la matière de toute une chorégraphie incomparable par sa somptuosité, par sa poésie, par la vie intense dont elle est l'expression. Les danses polovtsiennes du *Prince Igor* sont assez belles, rien qu'au point de vue musical, pour avoir été applaudies maintes fois à nos grands concerts du dimanche. Que sera-ce lorsqu'à l'attrait de la musique s'adjoindra la magie des tournoiements éperdus, des gracieux enlacements et des langoureuses attitudes ! Et toutes les danses de la Russie européenne ou asiatique, danses cosaques, petites-russiennes, persanes, sont rassemblées dans le surprenant *Festin* où apparaîtra la troupe entière des solistes et du corps de ballet.

On voit assez qu'il n'est point exagéré de dire que l'on ne pouvait se figurer la manière dont l'art chorégraphique est compris et pratiqué en Russie, et que c'est pour Paris une particulière bonne fortune que d'avoir l'occasion d'apprécier, sous tous ses aspects et dans toute sa beauté, un ballet qui est le meilleur du monde et qui nous apporte en même temps que d'incomparables réalisations des grandes danses classiques, l'évocation de l'art jusqu'ici inconnu de toute une civilisation éprise de beautés nouvelles.

Mill Cissan.

M Nijinsky

Scène du ballet *Les Sylphides*.

Photos Bert.

La Karsavina
L'une des grandes étoiles de la Saison russe.

"LES SYLPHIDES"

Rêverie romantique, musique de Chopin, orchestrée par les compositeurs russes.

"CLÉOPATRE"

Drame chorégraphique, musique de Arensky.

De toutes les surprises que nous réserva la saison des ballets russes, une des plus grandes, à coup sûr, est celle que nous cause la variété des spectacles dont elle se compose. Ce n'est rien moins que toute une série de civilisations diverses — chacune avec son atmosphère caractéristique — que nous évoquent, en raccourcis heureux et pleins de saveur, danseurs, danseuses, metteur en scène et peintres. Après le Louis XV haut en couleur du *Pavillon d'Armide*, les vivantes chorégraphies russes du *Festin*, l'orientale magie, si pénétrante, des danses polovtsiennes du *Prince Igor*, voici — surprenant contraste — un véritable ballet : *Taglioni*, romantique, silencieux, tout blanc et bleu de rayons lunaires dans son décor nocturne ; et puis *Cléopâtre*, où se trouve restituée tout entière, en des scènes tour à tour hiératiques ou lascives, l'Égypte historique et légendaire.

Les Sylphides, c'est toute la grâce décente et un peu maniérée, quoique de grand style, du ballet classique : vingt-trois danseuses — et, première entre toutes, l'adorable Anna Pavlova dont ce fut l'éclatant début à Paris, — y évoluent, exécutent des pas, forment d'harmonieux groupes, tandis qu'au milieu d'elles papillonne le seul Nijinsk .

C'est la réhabilitation du " tutu " si violemment, et, il faut bien le dire, si justement décrié : c'est l'apothéose posthume d'un genre où nous ne croyions plus réussir à prendre plaisir et pour lequel l'engouement des vieux abonnés de l'Opéra nous paraissait inexplicable. Que nous ayons préféré les ballets du spectacle précédent qui nous apportaient une note réellement nouvelle, que nous ayons horreur en principe de tout ce qui, de près ou de loin, rappelle le style classique si insupportablement maniéré, nous n'en faisons point mystère : mais force nous est bien de reconnaître que dans ce genre vieillot et désuet, l'art avec lequel ont été réglées *les Sylphides*, le talent, l'élégance de *toutes* les interprètes ont opéré le miracle de ressusciter les grâces d'antan et de les parer d'une jeunesse extrêmement séduisante. Nous disons

Scène finale du ballet *Les Sylphides*.

"ROUSSLAN ET LUDMILA"

Opéra (1er acte), musique de GLINKA.

"JUDITH"

Opéra (un acte), musique de SEROW.

toutes, car ce qui frappe le plus dans ces ballets russes, c'est, à côté de l'extraordinaire souplesse, de la merveilleuse habileté chorégraphique des interprètes de premier plan, la valeur de chacune des danseuses prises individuellement, l'ardeur, la sincérité, l'enthousiasme avec lesquels elles exécutent toutes le rôle qui leur est dévolu, aussi minime qu'il soit.

Le charme de cette exécution a disposé le public à l'indulgence envers une partition singulièrement composée des plus célèbres motifs de Chopin et médiocrement heureuse ainsi qu'on pouvait s'y attendre. Les valses, les préludes du poète du piano ne se prêtent guère à l'orchestration, malgré toute l'habileté des adaptateurs. De plus, leur ligne mélodique perd sa fantaisie lorsqu'elle est contrainte de se plier aux exigences rythmiques de la chorégraphie. L'interprétation que donna l'orchestre de ce peu banal *pot-pourri* ne fit d'ailleurs rien pour atténuer l'appréciation qu'il est permis de porter sur lui.

Quant à *Cléopâtre*, réalisation chorégraphique et mimée de la célèbre nouvelle de Théophile Gautier, c'est un va-et-vient prodigieux d'Égyptiens, de nègres, de gracieuses Orientales. Le ballet entier y prend part. Le rôle de Cléopâtre est incarné par Mlle Ida Rubinstein, à la pure académie et aux poses évocatrices. M. Michel Fokine, que son seul talent de maître de ballet avait suffi à classer hors de pair lors des premiers spectacles, se révèle à nous comme un magnifique danseur dans celui de l'archer amoureux. Et ce sont encore Mmes Pavlova, Karsavina ! Et, enfin, il serait injuste d'oublier l'admirable décor de M. Bakst, aux lignes pures et aux ingénieuses colorations, la féerie des costumes bigarrés et somptueux, qui contribuent pour une large part à la perfection de l'ensemble.

La célèbre PAVLOVA *Photos Bert.*
qui vient de débuter dans le rôle principal du ballet *Les Sylphides*.

"A ces nouveaux programmes, l'opéra national russe est représenté d'abord par un acte de *Rousslân et Ludmila* que tous s'accordent à considérer comme le chef-d'œuvre de Glinka. On y trouve un saisissant tableau des époques héroïco-légendaires de la Russie ; une atmosphère mythologique s'y mêle aux accents chevaleresques. De beaux chants, des

chœurs d'une puissante envergure, une musique toujours franche et pure, admirablement orchestrée et pleine de vie, sont les qualités qui justifient la réputation de *Rousslân et Ludmila*, évangile musical de l'école russe."

C'est du moins en ces termes que parlent les notes officieuses communiquées à la presse. Mais nous avons ici même assez fortement exprimé notre grande admiration pour les représentations russes du Châtelet, nous avons assez répété de quel bel effort elles témoignent et quelle place elles doivent prendre dans l'histoire théâtrale d'une saison dont elles furent l' " événement " incontesté. Cela nous permet de dire en toute sincérité que la représentation de *Rousslân et Ludmila*, malgré la perfection des interprètes, des chœurs et de la mise en scène, ne nous a semblé offrir qu'un intérêt purement historique.

L'acte qui en fut donné, d'une longueur démesurée, rempli de formules usées, de cavatines à roulades, de grands airs à vocalises qui rappellent, mais de très loin, la manière de Rossini, fut écouté avec une respectueuse déférence, sans plus.

Et certes, le public réserva un plus chaleureux accueil à l'acte de la *Judith* de Serow, un compositeur très curieusement doué qui n'était, jusqu'ici, connu que de nom en France. Serow appartient à la génération moyenne qui se place entre celle qu'illustra le seul Glinka et celle des Borodine, des Moussorgsky et des Rimsky-Korsakoff. C'est avant tout un musicien de théâtre qui a subi l'influence du style d'opéra occidental — et dans quelque mesure celle de Wagner — plutôt que celle des chansons populaires qui inspirèrent les autres musiciens russes. Il y a une certaine force tragique dans cet acte de *Judith* dont Mme Félia Litvinne et M. Chaliapine furent les protagonistes sans reproche.

Mme Félia Litvinne est connue des Parisiens : cette artiste d'une valeur hors ligne est certainement la musicienne la plus accomplie qui soit, la plus noble et la plus émouvante interprète. Sa voix superbe, d'une amplitude extrême, égale dans toute l'étendue de l'organe, son style impeccable, son intelligence, sa compréhension profonde se sont glorieusement manifestés dans le rôle de Judith.

Quant à Chaliapine, que nous avons eu l'occasion d'applaudir déjà à Monte-Carlo et à l'Opéra dans *Boris Godounow*, tout dernièrerement enfin dans *Ivan le Terrible*, c'est sans contredit le plus grand et le plus complet des tragédiens lyriques vivants. Sa voix est d'une puissance incomparable, mais capable de se nuancer à l'infini, elle s'empreint tour à tour de vigueur sauvage et de câline douceur. Nul effort dans l'émission, une simplicité de style, une sincérité d'accent émouvante.

On est profondément saisi devant la grandeur d'un art qui paraît à certains moments plus qu'humain.

A l'heure où paraîtront ces lignes, la saison russe du Châtelet sera bien près de finir puisque le dernier spectacle en est fixé au 18 juin. Elle aura été un merveilleux exemple de conviction, de force, de bonne entente dans le travail, et tous ceux qui y collaborèrent effectivement méritent d'être félicités. Elle aura fait connaître aussi la richesse de l'art théâtral russe et donné à Paris tout entier de nouvelles sensations de beauté. Ne convient-il pas de souhaiter qu'elle se renouvelle bientôt, et aussi qu'un jour prochain, il se trouve quelqu'un pour aller porter au dehors la gloire de l'art français, ainsi que le fait, pour l'art russe, M. Serge de Diaghilew ?

CERDANNES.

Mme IDA RUBINSTEIN dans le rôle de Cléopâtre. *Photo Bert.*

LES BALLETS RUSSES DE SERGE DE DIAGHILEW

1910

PARIS

THÉÂTRE DE L'OPÉRA

NOUVEAUX BALLETS

LE CARNAVAL
SCHÉHÉRAZADE
L'OISEAU DE FEU
GISÈLE

La deuxième saison des Ballets Russes révéla aux Parisiens de nouvelles beautés. En dehors des ballets qui constituaient le répertoire du début, Diaghilew, toujours en étroite collaboration avec le maître de ballet Fokine, présenta quatre œuvres, dont trois : *L'Oiseau de Feu* de Strawinsky, *Schéhérazade* de Rimsky-Korsakoff, et *Le Carnaval* de Schumann sont encore aujourd'hui de véritables bijoux de l'art russe. La quatrième, *Gisèle*, d'Adam, ne fut qu'un savant retour aux temps passés, une évocation du ballet classique de 1840.

Cette saison fut une des plus brillantes de la carrière de Fokine. La diversité de ses créations émerveillait la critique et le public, qui ne parvenaient pas à attribuer à un seul homme l'élaboration de genres aussi différents : *L'Oiseau de Feu* était une peinture riche de couleur et d'imagination, puisée dans cet abondant folklore russe, dont on ignorait presque tout en Europe ; *Schéhérazade* était un conte voluptueux où s'exprimait avec force l'âme fataliste de l'Orient, avec ses passions, ses fantaisies, son goût du faste et son lucre ;

Le Carnaval et *Gisèle* étaient deux œuvres dédiées au romantisme. La première est un modèle du romantisme facétieux ; la seconde, du romantisme dramatique, qui eut son époque heureuse en France : cette dernière œuvre, par Théophile Gautier et Adam, le maître de l'Opéra-Comique, éveille un intérêt rétrospectif, surtout par la chorégraphie de Petitpa.

Mais toutes ces créations, en apparences si éloignées les unes des autres par l'esprit, l'époque, la couleur et les lignes, contribuèrent à mettre en valeur la personnalité de Fokine dont le style s'affirma dans l'ensemble comme dans le détail. L'aimable ingéniosité des groupements, le déroulement harmonieux des files de danseurs, leur démarche, leur course, leurs attitudes portaient la marque particulière de ce grand innovateur si doué, si plein de goût et dont l'art aimable et fin servit de transition entre le classicisme routinier de l'ancien ballet et les violentes hardiesses des maîtres de ballet qui lui succèdèrent.

Comme un magicien, Diaghilew sortait de son sac, qui paraissait inépuisable, des ballets, des artistes, des décors, des costumes, des partitions, et des mises en scène éblouissantes.

Paris, qu'avaient déjà émerveillé l'année précédente la Pavlova, Karsavina, Nijinsky, Fokine et toute l'admirable troupe de la première saison, voyait apparaître de nouvelles ballerines : Gheltzer, étoile de l'Opéra Impérial de Moscou, Egorova, première danseuse de l'Opéra de Saint-Pétersbourg — et une artiste extraordinaire, Ida Rubinstein, dont l'étrange beauté était servie par une plastique admirable et une mimique si expressive et personnelle. La deuxième saison fit également connaître un artiste de l'école purement classique, M. Volynine, de l'Opéra Impérial de Moscou, et un excellent danseur de genre et créateur de rôles dramatiques, M. Bolm, de Saint-Pétersbourg.

D'autre part cette saison vit surgir à Paris le musicien de génie Strawinsky, qui débutait brillamment dans la musique symphonique de ballets avec *L'Oiseau de Feu*.

Schéhérazade fut imaginé par Léon Bakst et réglé par Fokine sur le poème symphonique antérieurement écrit par Rimsky-Korsakoff. Cette œuvre enthousiasma tous les critiques de l'art, y compris ceux qui, par devoir professionnel, protestaient contre le sacrilège qui consiste à employer la partition d'un grand musicien pour une fin à laquelle elle n'était pas destinée. Pierre Lalo, le plus sévère d'entre eux, finit par succomber lui-même à la séduction de *Schéhérazade*, et écrivit : " Lorsqu'on voit ce ballet, on oublie cette manière de fausser le sens et l'expression de la musique tant on est saisi par la magnificence et la nouveauté du spectacle offert aux yeux... *Schéhérazade* est, sans doute, un des spectacles les plus beaux, le plus beau peut-être que les Russes nous aient offerts ". Jacques-Emile Blanche s'émerveillait aussi des décors russes : " La leçon que les Russes nous donnent pour la deuxième fois sera-t-elle de quelque profit et pouvons-nous espérer que l'art si intéressant de la décoration théâtrale se modifiera quelque peu en France ?..." Il fut enthousiasmé par les combinaisons de lignes et de couleurs, les oppositions somptueuses et violentes, les savoureuses suggestions qu'éveillait ce beau spectacle.

Revue Artistique
bi-mensuelle

2e ANNÉE
N° 18
15 Juin 1910

COMŒDIA illustré

Paraît le 1er et le 15
de chaque mois

Numéro spécial
Prix 1 fr.

AISON RUSSE

Mlle Catherine GHELTZER

PÉRA AL BALLETS

Première Ballerine du Théâtre Impérial de Moscou

Grâce à Diaghilew, Paris apprit à connaître toute une pléiade de peintres russes de grand talent, tous bien différents de caractères et de manières, par *Le Carnaval* et *Schéhérazade :* Léon Bakst, ce magicien de la couleur, qui met son imagination prodigieuse au service de son inégalable puissance de travail ; par *Le Prince Igor :* Nicolas Roerich, ce puissant spécialiste des paysages et des coutumes de l'ancienne Russie ; par *Le Pavillon d'Armide :* Alexandre Benois, artiste si fin, sachant merveilleusement employer sa réelle divination de tous les styles et sa grande culture ; par *L'Oiseau de Feu :* Golovine, si distingué et si raffiné.

Finalement, ce qui séduisit le public, ce fut la fusion parfaite de tous les éléments différents que comporte le ballet contemporain en une unité artistique indivisible. C'est cette fusion, qui s'obtient si difficilement au théâtre, qui donna naissance au style des Ballets Russes de Serge de Diaghilew et qui devint le trait marquant de ces spectacles. Ceux-ci semblaient déjà révéler un monde nouveau dans le domaine de l'art théâtral et chorégraphique.

V. SVETLOFF.

NUMÉRO SPÉCIAL CONSACRÉ A LA SAISON RUSSE

LES BALLETS RUSSES

SUPPLÉMENT AU N° DU 15 JUIN 1910 DE
COMŒDIA ILLUSTRÉ

NUMÉRO SPÉCIAL CONSACRÉ A LA SAISON RUSSE

SAISON RUSSE 1910 A L'OPERA BALLETS

Aquarelle originale de BAKST

Mlle KARSAVINA

Première danseuse dans l'OISEAU D'OR.

Photo. Bert

A. DOUMENC

La Saison Russe

DANSEUSES RUSSES DANS
"LE CARNAVAL" DE SCHUMANN

M. ALEXANDRE VOLININE *Photo Félix*
Premier Danseur du Théâtre Impérial de Moscou

A l'Opéra

DANSEURS ET DANSEUSES DE RUSSIE

Les uns et les autres nous ont étonnés, ravis, conquis. Ils sont venus l'an dernier, troupe d'oiseaux lointains et passagers : Paris les adopta d'emblée, par un mouvement d'enthousiasme dont nul ne songea à s'étonner. Le grand style et la force d'expression d'une Gheltzer, la prestesse, la grâce tanagréenne et mutine d'une Karsavina, la fougue emportée et diverse d'une Sophie Fedorova pour ne nommer que

Mlle CATHERINE GHELTZER *Photo Félix*
Première Danseuse-Étoile du Théâtre Impérial de Moscou

A. DOUMENQ.

Mlle Puni

Mlle Poliakova

[Mlle V. Fokina
Mlle Biber
Mlle Dobroliubova

Mlle Matskévitch

Mlle Niésloukhovska

A. Doumenq.

Décor du premier acte de " Giselle ", par A. Benois

ces quelques étoiles ; la stupéfiante virtuosité, si pleine d'aisance, d'un Nijinsky, la parfaite eurythmie des ensembles chorégraphiques avaient amplement de quoi satisfaire les plus exigeants. Et voilà qu'avec le retour de ces merveilleux artistes qui firent le succès de la saison dernière, de nouvelles danseuses comme Catherine Gheltzer, ballerine favorite des connaisseurs de Moscou, de danseurs comme Alexandre Volinine, artiste de premier ordre ; c'est certes la troupe la plus riche et la plus homogène que l'on puisse concevoir.

Et elle mérite bien qu'on l'admire : je ne sais pas ce qui frappe le

Mme E. Pavlova

plus, ou de la valeur individuelle de ses unités, ou de leur parfait concours à l'harmonie générale. Les solistes, nous l'avons vu, et répété, sont hors de pair ; mais il est plus stupéfiant de pouvoir reconnaître à chaque membre du corps de ballet une valeur de soliste. En Russie, dans le pays du *tchin*, la hiérarchie n'existe point parmi les artistes de la danse : du moins on n'y voit point de comparses de personnages qui ne sont là que pour porter un costume, faire nombre et se grouper avec des gestes mécaniques. Non, la troupe entière vit, frémit, participe à l'action dansée ou mimée, et tel de ses artistes qui n'a

A. Dourgeno.

Mlle Karsavina
et son King-Charles *Loulou*

Mlle Catherine Gheltzer dans sa "Danse russe" *Photo Bert*

M. Nijinsky dans "Shéhérazade" *Photo Bert*

Mlle Ida Rubinstein dans "Shéhérazade" *Photo Bert*

Mlle Lopoukhova II dans "le Festin" *Photo Bert*

Mlle Catherine Gheltzer *Photo Bert*

M. Volinine et Mlle Gheltzer "Pas de Deux" *Photo Félix*

LES ÉTOILES des BALLETS RUSSES

Mlle CATHERINE GHELTZER
Première ballerine

M. VOLININE
Premier danseur du théâtre Impérial de Moscou

Ce fut une révélation pour Paris que ce début sensationnel de l'exquise ballerine russe, à l'Opéra. Cette étoile, qui n'a pas créé moins de vingt ballets importants dans toutes les grandes villes de Russie nous a conquis dès son apparition dans les ballets russes.

A côté de M. Volinine, premier danseur du théâtre impérial, son remarquable partner, nous avons pu constater la perfection non dépassée du grand art classique français et russe, atteint par la fameuse ballerine de Moscou.

La création si personnelle de Mlle Gheltzer d'une danse russe ancienne, nous a révélé un tempérament d'une qualité rare. La douceur et le charme s'y allient à une fougue ardente, qui force l'admiration. Aussi les applaudissements et les « bis » éclatèrent-ils en tempête à la première représentation de la saison russe, et saluèrent la belle et talentueuse Catherine Gheltzer.

Son art a pris inexorablement cette jeune artiste qui, comblée de succès, donne pourtant toute sa vie à sa passion brûlante de la danse. Elle s'y consume, mais elle ravit par son grand talent tous ceux qui ont pu jusqu'ici apprécier dans les plus grandes capitales d'Europe, une personnalité si singulière.

Paris consacrera définitivement la gracieuse artiste qui eût de si grands triomphes à Moscou, et dans toute la Russie où les amateurs de la danse sont nombreux et avertis. Il est juste d'associer à cette consécration le nom de M. Volinine qui a partagé toutes les créations de Mlle Gheltzer dans les nombreux et importants ballets qu'ils ont toujours dansés ensemble. C'est, avec **M. Mordkine,** l'un des plus grands danseurs de Moscou.

Mte C.

Photo Félix M. Volinine et Mlle Gheltzer "Pas de Deux"

Esquisse du décor pour le ballet de " Shéhérazade ", par L. Bakst

point, ce soir-là, un rôle en vue, ne serait pas embarrassé pour exécuter d'emblée les pas les plus complexes.

Mais ce rare ensemble de qualités est nécessaire, indispensable même pour former une pareille phalange et donner de tels résultats. Les privilégiés, qui virent, à l'Opéra, les répétitions de travail, furent émerveillés du zèle, de la patience et de l'habileté de tous les jeunes chorégraphes des théâtres impériaux, de la parfaite méthode qui préside au réglage de leurs ballets. Tel est un des secrets, le grand secret, de leur juste triomphe.

Ce qui nous a surtout frappé chez ces Russes qui depuis trois ans sont devenus nos hôtes coutumiers et bienvenus de chaque printemps, ce n'est point seulement la perfection scénique des opéras ou des ballets qu'ils représentent, mais encore le style très particulier de leurs décors, leur conception toute picturale de chaque scène, de chaque ensemble de costumes, de chaque ordonnance de groupes. Au point de vue du style d'abord, leur parti pris de simplification est remarquable : très peu de « constructions », de complexes praticables ou accessoires. Rien que de la peinture, mais une peinture magistrale, hardie, et qui permet, rien qu'avec une toile de fond et quelques châssis, de créer le cadre adéquat, œuvre d'art inspirée plutôt que laborieux trompe-l'œil, et jusqu'à l'atmosphère des drames ou des moments chorégraphiques.

M. Vaslav Nijinski

Les costumes, conçus par l'auteur même du décor et partie intégrante d'un ensemble :

A. Dougeno.

Décor du ballet de " l'Oiseau de Feu ",

par A. Golovine

Golovine

telle est encore l'innovation essentielle que comporte leur méthode de mise en scène. A quels résultats esthétiques elle aboutit, tous ceux qui ont vu la quasi-fabuleuse scène du couronnement de *Boris*, le mariage de rouges pourpre, cerise et ponceau du dernier tableau d'*Ivan le Terrible*, les combinaisons de soies boukhariennes et de gazes persanes dans ces inoubliables Danses polovtsiennes du *Prince Igor*, le savent. Les harmonies rares et chatoyantes de ces couleurs franches qui semblent proscrites de nos spectacles coutumiers; les contrastes ou fusions de tons les plus osés et pourtant les mieux calculés viennent collaborer, pour le plaisir de nos yeux, avec les rythmiques mouvements et les belles attitudes des danseurs et des danseuses.

Mlle Sophie Fédorova, dans le *Festin*. *Photo Bert*

Il n'est point de secret pour *Comœdia illustré*. Nous avons pu nous glisser dans les ateliers où mystérieusement se déballent, s'élaborent, se montent les décors et les costumes et nous pouvons annoncer à nos lecteurs de non moins surprenantes merveilles que celles de l'an passé. *Shéhérazade*, œuvre de Léon Bakst, est un

A. Dougeng.

UNE RÉPÉTITION

enchantement, une féerie de couleurs chaudes et somptueuses qui résumera tout le prestige de l'art asiatique et les évocations des *Mille et une nuits*. Pour le *Carnaval* la mise en scène est d'un esprit et d'un caractère tout à fait neufs qui est destinée à faire époque tant par son décor au principe inédit que par la romantique poésie de ses costumes. Et le tournoiement des danseurs et danseuses dans le cadre éblouissant qui est destiné au mythologique ballet *l'Oiseau de feu*, produit certainement une inoubliable sensation par ses couleurs pittoresquement évocatrices de l'antique Russie. Avec *les Orientales* nous verrons sous d'autres aspects encore des visions de l'Asie ensoleillée, polychrome, scintillante, tandis que pour *Giselle*, M. Benois a su retrouver tout le charme typique et suranné du Paris d'il y a soixante-dix ans, du romantisme cher à nos pères.

Jamais les artistes russes que nous connaissons et qui surent mériter notre approbation n'auront montré un goût plus rare et plus ingénieusement varié; à eux, aussi bien qu'à l'excellent maître de ballet Fokine et aux danseurs et danseuses, nous serons redevables de magnifiques soirées.

MILL CISSAN.

Mlle PUNI

A. DOUMENO.

Mme Catherine Gheltzer, première ballerine du *Théâtre Imperial* de Moscou.

A. Doumenq.

Aquarelles Originales des Costumes de "SHÉHÉRAZADE" de Léon Bakst

AIDE DE CAMP DU SCHAH

LE GRAND EUNUQUE

ALMÉE

ADOLESCENT INDIEN

ALMÉE

AIDE DE CAMP

ZOBÉIDE LA FAVORITE

ALMÉE

SHARIAR RÔI DES INDES ET DE CHINE

Tous ceux qui ont pu voir le ballet oriental "SHÉHÉRAZADE", dansé à l'Opéra par les danseurs russes, sur l'admirable musique de Rimsky-Korsakov, savent quelle part considérable les costumes et les décors tiennent, dans le succès à Paris, de ce drame chorégraphique.

Nous sommes heureux de pouvoir offrir à nos lecteurs quelques-unes des curieuses aquarelles de Léon Bakst, qui ont servi à exécuter les costumes de cette évocation brillante d'un conte Persan des "Mille et Une Nuits" L'artiste éminent, qui vient de se voir acquérir ses aquarelles, par le "Musée des Arts Décoratifs Français", a bien voulu nous en confier les originaux, pour en donner la primeur à COMŒDIA-ILLUSTRÉ.

N. D. L. R.

IMP. G. KADAR, PARIS.

L.V.G.L.

1. Mme Vassilieva 2. Mme Soboléva 3. Mme Vassilieva *Photos Bert*

4. Mmes Gontcharova et Vlassova 5. Mmes Fokina et Fedorova

A. Doumenq.

1. Mlle Nestérovska II
2. Mlle Nicolaïdis
3. M. Lactchiline et Mme Tchernobaéva
4. Mlle Tchernobaéva
5. Mlle Alexandra Fédorova

Photos Berf

A. Doumenq.

L'Eunuque (Aquarelle de BAKST)

LES BALLETS RUSSES

Mme KARSAVINA et M. FOKINE dans *L'Oiseau de Feu.*

SCHÉHÉRAZADE ET GISELLE

(Aide de camp du Schah) *Schéhérazade* M. Kouznietzov

(Aide de camp du Schah) *Schéhérazade* M. Gaboret

M. Nijinsky dans *Schéhérazade*

M. Nijinsky et Mme Karsavina dans *Giselle*.

(Adolescent indien) *Schéhérazade* Mlle Oulanoff II.

(Le Schah) *Schéhérazade* M. Kissilev

(Le grand Eunuque) *Schéhérazade* M. Oghnev

(Almée) Mlle Lopoukhova II dans *Schéhérazade*

Mlle Gorchkova dans *Giselle*

GISELLE

(Almée) Mlle Soboleva *Schéhérazade*

Mlle Lopoukhova dans *Giselle*

Mme KARSAVINA dans son costume du *Carnaval*.

LES BALLETS RUSSES DE SERGE DE DIAGHILEW

1911

PARIS

THÉÂTRE DU CHÂTELET

NOUVEAUX BALLETS

NARCISSE
LE SPECTRE DE LA ROSE
PETROUCHKA

OPÉRA BALLET

SADKO

Pendant la saison 1911, M. Serge de Diaghilew monta quatre nouveaux ballets : *Le Spectre de la Rose, Narcisse, Petrouchka* et l'acte sous-marin de *Sadko.*

Bien qu'un cinquième ballet, *La Péri*, de M. Paul Dukas, avec Mme Nathacha Trouhanova dans l'unique rôle féminin de *La Péri*, fût annoncé pour cette saison, et même porté sur le programme officiel, il ne vit pas les feux de la rampe. Il était pourtant suffisamment prêt pour que nos lecteurs puissent apprécier la richesse et la fantaisie des costumes que Léon Bakst avait imaginés dans le style oriental pour ce ballet. Mais l'exécution de cette belle œuvre du compositeur français fut empêchée par des circonstances indépendantes de la direction des Ballets Russes.

La diversité de ces nouveaux ballets émerveillait le public parisien.

Le Spectre de la Rose, d'un romantisme pur et délicat, sur la musique de *L'Invitation à la Valse* de Weber, orchestrée par Berlioz, eut pour interprètes Mlle Karsavina et M. Nijinsky, et provoqua un enthousiasme qui n'avait jamais jusqu'alors été enregistré dans la chronique théâtrale.

Si *Le Spectre de la Rose* donnait l'impression d'un tableau vivant de 1830, *Narcisse* présentait un mythe antique d'un classicisme séduisant et d'une conception simple, naïve et touchante. Une belle partition d'un jeune compositeur russe, M. Tchérépnine, avait sa part dans le succès de ce ballet qui, comme *Le Spectre de la Rose*, avait été réglé par

M. Fokine et qu'exécutaient Nijinsky dans le rôle de Narcisse et Karsavina dans celui de la nymphe Echo.

L'acte sous-marin de *Sadko*, un fragment, avec chants et chœurs, extrait du bel opéra de Rimsky-Korsakoff, dans un décor éblouissant, avec des costumes d'une fantaisie amusante de Boris Anisfeld, malgré une mise en scène excellente, une interprétation de premier ordre, la belle musique d'un compositeur adoré des parisiens, une chorégraphie imagé et d'un coloris très original, ne put provoquer le même enthousiasme que les autres créations de cette année. Peut-être bien que les spectateurs étaient un peu fatigués de mythes, de légendes et de contes qui, véritables bijoux d'un art raffiné et précieux dans leur conception orientale, furent néanmoins assez uniformes dans leur essentielle substance.

Et voici, arrivé à temps, le fameux *Petrouchka*, le véritable " clou " de la saison.

M. Jean Chantavoine écrivit au sujet de cette œuvre :

" Ces scènes burlesques apportent vraiment une note nouvelle dans les annales de ces spectacles russes auxquels nous commençons à nous habituer. La simplicité un peu fruste du décor, la franchise du parti, la largeur de touche et la netteté de ton qui s'observent dans les costumes, font de *Petrouchka* un livre bien amusant d'images animées. L'agrément naïf de ce spectacle est rehaussé par la musique vive et pittoresque de M. Strawinsky. "

" C'est tout simplement étonnant — écrivait un autre critique, M. Vuillemin — ; en dehors d'une appréciable abondance de thèmes tour à tour originaux et " classiques ", indépendamment d'une profusion de rythmes affolants, M. Strawinsky dispose d'un orchestre extraordinaire. Les timbres y ruissellent de la façon la plus nouvelle... Et quelle hardiesse dans l'agencement instrumental ! Quelle faconde ! Quelle vie ! Quelle jeunesse ! "

Il était à craindre qu'une œuvre si riche en détails de la vie et des mœurs russes ne restât inaccessible à la majorité du public français. Mais sa réalisation véritablement unique, illuminée de l'amour qui anima ses créateurs, soulevèrent l'enthousiasme et l'émotion des spectateurs qui comprirent immédiatement la valeur artistique de *Petrouchka*. Et il faut constater que la tentative extrêmement risquée d'Alexandre Benois et de Strawinsky de créer un ballet véritablement russe, national par l'esprit autant que par les formes, réussit d'éclatante manière.

Si on se donnait la peine de relire les abondantes critiques contemporaines de *Petrouchka*, on verrait quelle profonde sensation a produit ce ballet dans le monde artiste de Paris.

Le programme de luxe de la saison 1911, conçu et édité par M. de Brunoff, fut dans ce domaine une innovation sensationnelle. Nous le reproduisons ici dans toute son intégralité. Ce fut pour ainsi dire le premier monument commémoratif véritablement digne des Ballets Russes de Serge de Diaghilew.

V. SVETLOFF.

Programme Officiel
des
Ballets Russes

Théâtre du Châtelet
Juin 1911

Programme Officiel

des

Ballets Russes

Théâtre du Châtelet

Juin 1911

LES BALLETS RUSSES

PROGRAMME ÉDITÉ PAR

COMŒDIA ILLUSTRÉ

Prix :

2 francs

NIJINSKY
dans "La Péri"

Aquarelle de Léon BAKST.

Théâtre du Châtelet

GRANDE SAISON DE PARIS

DIRECTION : G. ASTRUC ET CIE

Du 6 au 17 Juin 1911

Sixième Saison Russe

ORGANISÉE PAR

M. SERGE de DIAGHILEW

HUIT REPRÉSENTATIONS

DE GALA

Ballets Russes

Ce Programme a été édité par les soins de Mr. M. de BRUNOFF, éditeur d'art, directeur de "Comœdia Illustré"

" NARCISSE "

Divinité inférieure

(Aquarelle de Léon BAKST)

NIJINSKY (Schéhérazade) Photo Bert

Programme Officiel

des

Ballets Russes

Mme Tamar KARSAVINA

Théâtre du Châtelet

JUIN 1911

Mlle Tamar KARSAVINA

Paolo Bert

THÉATRE DU CHATELET

Sixième Saison Russe

Organisée par M. SERGE DE DIAGHILEW

HUIT REPRÉSENTATIONS DE GALA

Ballets Russes

AVEC LE CONCOURS

d'Artistes des Théâtres Impériaux

PREMIER SPECTACLE

Mardi 6 — Jeudi 8 — Vendredi 9 — Samedi 10 Juin

Carnaval (Avec Nijinsky) Pantomime-Ballet en 1 Acte de L. BAKST et FOKINE
Musique de SCHUMANN

Narcisse (Création) Ballet Antique en 1 Acte de M. Léon BAKST
Musique de N. TCHEREPNINE
Décor de L. BAKST

Le Spectre de la Rose (Création)
Poème de Théophile GAUTIER, adapté par J.-L. VAUDOYER à l'*Invitation à la Danse* de WEBER instrumentée par BERLIOZ
Décor et Costumes de L. BAKST

Sadko (Création) Tableau sous-marin (chant et danses)
Musique de N. RIMSKY-KORSAKOW. Décor de B. ANISFELD
Mme STEPANOVA,
MM. ZAPOROJETZ & ISSATCHENKO

DEUXIÈME SPECTACLE

Mardi 13 — Jeudi 15 — Vendredi 16 — Samedi 17 Juin

Scheherazade, Drame Chorégraphique en 1 Acte de L. BAKST
Musique de N. RIMSKY-KORSAKOW

La Péri (Création) Poème dansé
Musique de Paul DUKAS
Décor et Costumes de L. BAKST

(n'a pas eu lieu)

ENTR'ACTE SYMPHONIQUE:
La Bataille de Kerjenetz, Musique de N. RIMSKY-KORSAKOW. Panneau de N. RŒRICH

Le Spectre de la Rose (Création)
Poème de Théophile GAUTIER, adapté par J.-L. VAUDOYER à l'*Invitation à la Danse* de WEBER instrumentée par BERLIOZ
Décor et Costumes de L. BAKST

Petrouchka (Création) Quatre Tableaux Chorégraphiques
Musique de I. STRAVINSKY,
Décor et Costumes d'A. BENOIS

M. FOKINE et Mme FOKINA

Photo Berl

TABLEAU DE LA TROUPE

Directeur chorégraphique : M. FOKINE

Directeur artistique : M. ALEXANDRE BENOIS

Chefs d'Orchestre : MM. N. TCHEREPNINE et MONTEUX

NIJINSKY Tamar KARSAVINA

Sophie FEDOROWA,
(première ballerine)

Ludmilla SCHOLLAR,
Bronislawa NIJINSKA,
Anna GACHEWSKA,
Vera FOKINA,
Alexandra VASSILEVSKA,
Natalia TROUHANOVA,
(premières danseuses)

MM. Adolphe BOLM,
(premier danseur classique)

Enrico CECCHETTI,
(premier mime)

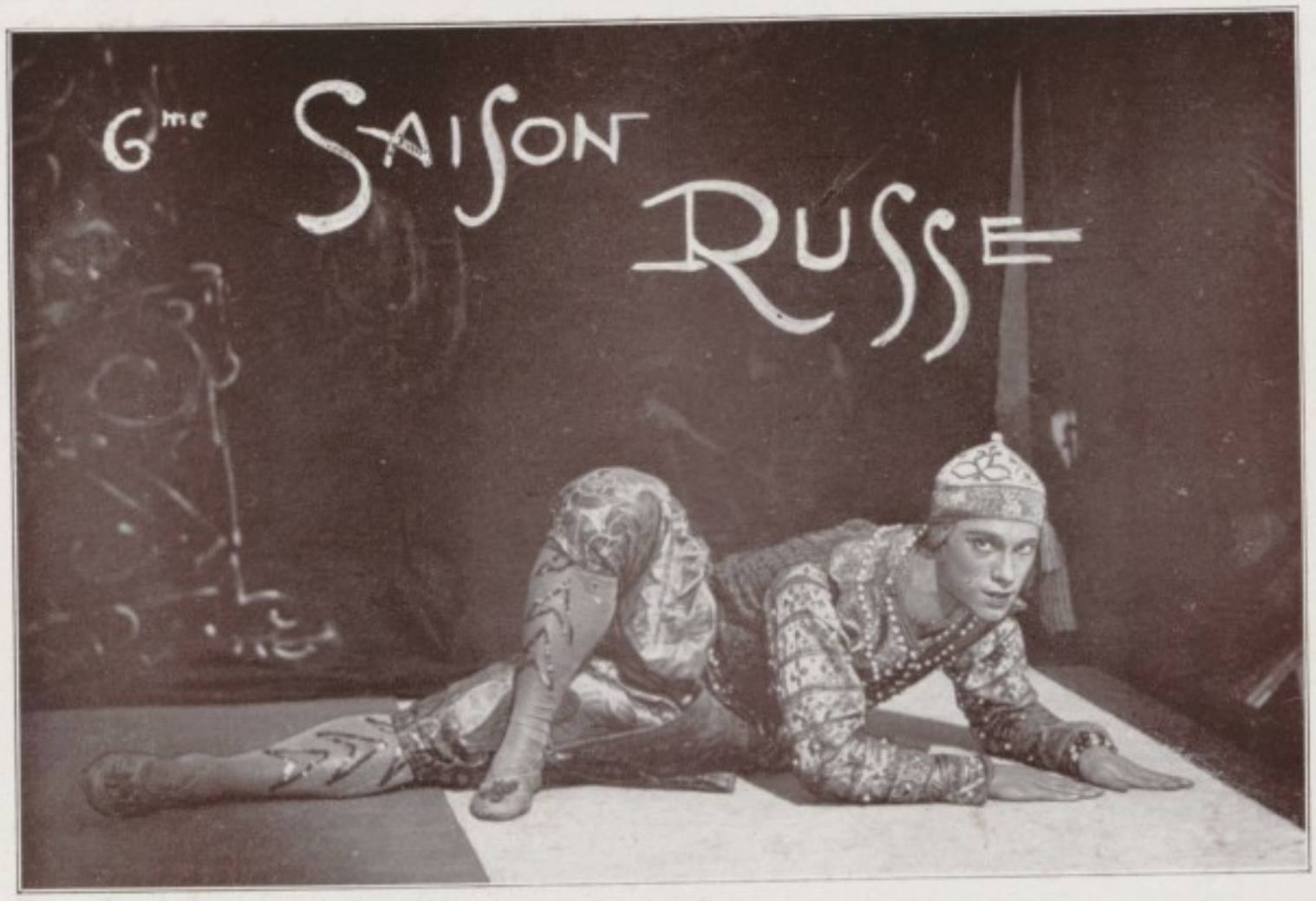
Georges ROSAÏ,
Alexander ORLOV,
Léonide LÉONTIEV,
Nicolas KREMNIEV,
Ivan KOUSSOV,
Nicolas SEMENOV
Alexandre KOTCHETOVSKY
(premiers danseurs)

et le Corps de Ballet, comprenant 85 danseurs et danseuses.

Régisseur en chef : M. S. GRIGORIEW

Directeur de la scène : M. O. ALLEGRI

Le "Carnaval" *Phote Bert*



NIJINSKY — *Photo Druet*

LE BALLET RUSSE A PARIS

En Juin 1911

Le « Ballet Russe » de M. de Diaghilew, après avoir été cueillir les acclamations du Nouveau-Monde cet hiver, revient en cette belle saison de Paris, au plus ardent foyer de ses triomphes, laissant le souvenir encore vibrant de ses récents passages à Monte Carlo et à Rome où des acclamations frénétiques saluèrent ses admirables chorégraphies, évoluant dans les somptueuses couleurs de ses décors et de ses costumes.

On sait l'incomparable homogénéité de cette belle phalange que M. de Diaghilew sut former et qu'il conduit à chaque étape, à un nouveau et croissant succès.

De cet ensemble unique, se détache le favori Nijinsky, aux mouvements toujours plus assouplis, aux bonds plus incroyables et à la maîtrise étincelante. Ce jeune dieu de la danse reste vraiment sans égal dans l'art et la plastique du danseur.

Autour de lui gravitent de nouveau cette année : l'exquise Karsavina, l'inoubliable créatrice de *l'Oiseau de Feu* et de *Gisèle* ; Sophie Fedorowa ; l'enfantine et idéale Lopoukhowa, déjà prêtresse de l'art de la danse dont elle connaît les plus subtiles manifestations ; Fokina ; d'autres encore, aux eurythmies pleines de grâce ; Natalia Trouhanowa se joint cette année à la belle cohorte féminine du ballet et y trouvera l'emploi de ses belles qualités.

Les hommes sont tous, dans le ballet russe, des danseurs d'un égal talent. Et que dire des mimes de cette troupe sans pareille ! (nous regretterons cette année les attitudes et la belle plastique d'Ida Rubinstein)... Mais saluons le décor où s'accomplissent les ensorcelantes eu-

Mlle KARSAVINA

Photo Bert

M. Georges ROSAY

Photo Bert

rythmies, la belle ordonnance des ensembles harmonieux et multiples ! Remercions Léon Bakst de ses prodiges de contrastes et de fondus dans les costumes, de ses atmosphères de songe et de vérité tout à la fois ; de la richesse somptueuse de ses tons où vibrent l'Orient et ses splendeurs.

Fêtes inégalables des yeux ! que nous dispensent ces décorateurs, — créateurs d'un art supérieur, — qui ont nom Bakst et Benois, et auxquels nous devons la relégation des inutiles accessoires, et la simplicité du décor par la seule éloquence de la peinture. Fête inoubliable aussi; — la musique, — planant sur ces spectacles, les dominant, les amplifiant, les consacrant, par les belles harmonies et les sonorités étranges de Rimsky Korsakow dans *Schéhérazade* (cette luxuriante évocation des contes légendaires orientaux) et dans *Sadko* nouveau ballet ; de Tcherepnine dans *Narcisse*, de Stravinsky dans *Petrouchka*.

Nous réentendrons encore la séduisante adaptation du *Carnaval* de Schumann, et dans *Le Spectre de la Rose*, ballet tramé sur l'*Invitation à la valse* de Weber, nous applaudirons cette admirable suite orchestrée par Berlioz qu'on ne peut entendre sans une vibrante émotion. Ce dernier spectacle éveillera, à n'en pas douter, l'enthousiasme le plus unanime. *La Péri*, de MM. Bakst et Paul Dukas, servira de début dans la troupe russe à Mlle Trouhanowa.

L'orchestre, augmenté cette année, ajoutera encore à ces exécutions une importance sans précédent.

A l'heure où paraîtront ces lignes, les danseurs russes, sous l'artistique et infatigable impulsion de leur maître Fokine, feront de nouveau surgir les beaux soirs, les soirs inoubliables et triomphants, — de leurs féeriques évolutions, devant un public conquis d'avance, et toujours plus subjugué par un spectacle d'art d'une incomparable beauté.

Mte CASALONGA.

NIJINSKY *Photo Druet*

Voici Tamar Karsavina. Elle semble une petite fille. Doucement éperdue, elle court de droite et de gauche sur ses pointes. Ses bras sont croisés sur sa poitrine. De luisantes nattes inclinent son visage et ses yeux timides lui appliquent de longs cils sur les joues. Elle entraîne à sa suite Sophie Feodorowa la sombre, la possédée, qui agite un thyrse et une torche, Fokina la flexible, Lopoukhowa la précoce, Ludmilla Schollar la turbulente, Natalia Trouhanowa qui entre d'une manière si imprévue et si radieuse dans la farandole, et toute une cohorte de minces fleurs penchantes.

Voici Fokine ! Des ailes vives aux chevilles et aux tempes, il volette d'un groupe à l'autre. Il donne un ordre, il exécute un geste et tout se range, se prépare, s'harmonise. Son œil est circulaire et persistant ; sa voix, douce et implacable. Il entoure la troupe de son zèle actif et génial. C'est Mercure !

Autour de lui repose un campement de jeunes athlètes et d'adolescents aux regards pâles. Bolm, Rosay, Orlow, Leontiew, etc. Ce sont eux qui sortiront de leur calme pour tourner sur place dans une vertigineuse frénésie et qu'un accord brusque fera s'arrêter net et revenir à leur harmonieux repos comme le vif argent dispersé par le doigt se reforme de lui-même.

Enfin Léon Bakst nous réserve de géantes, de vertes, de soyeuses, d'émouvantes surprises ! Vous verrez l'étang où se perd le jeune *Narcisse* parmi les divinités forestières, les monstres que charme le *Dieu Bleu*, la fenêtre où surgit le *Spectre de la Rose*, les baraques foraines de *Petrouchka*, le talisman versicolore de *la Péri*.

Léon Bakst travaille ! Et aussi Alexandre Benois, Golovine, Rœrich et Anisfeld : car il faut préparer une cage digne de l'immense oiseau semblable au tapis volant des *Mille et une Nuits*, lequel se pose au milieu de l'allégresse stupéfaite et repart trop vite en laissant après lui le germe divin des nobles entreprises.

JEAN COCTEAU.

Mlle Natalia TROUHANOWA.

LE CARNAVAL

LE CARNAVAL

Sur ce thème fertile et sur la suggestive musique de Schumann, les auteurs ont brodé une intrigue légère, série d'épisodes amoureux qui se passent durant une fête de masques.

On y voit défiler Pierrot trompé et qui souffre, Pantalon dupé, le romantique Eusebius, Florestan l'impétueux, puis la sentimentale Chiarina et la turbulente Estrella, en un mot, tout le flirt d'un gai carnaval, d'une gaieté un brin sentimentale.

Nègre dans "Scheherazade"

Photo Bert

Chef des Eunuques (Schéhérazade)

Phot. Bert

Divinité Mineure "Narcisse"

(Dessin de Léon BAKST)

LÉON BAKST

Léon Bakst, dont les décors brossés pour les Ballets russes émerveillèrent les Parisiens et donnèrent droit de cité à un art puissant qui apparut de la sorte chez nous totalement renouvelé, fait partie d'un mouvement artistique de la plus haute importance.

En Russie, ce mouvement s'est réalisé avec une rapidité étonnante autour du grand et malheureux Wronbel. Wronbel, mort l'année dernière, avait songé à la transformation complète du décor théâtral. D'autres l'ont suivi, ont réalisé son rêve. Ce sont ces peintres qu'un organisateur extraordinairement clairvoyant, M. Serge de Diaghilew, groupait autour de sa revue *Mir Irkousstva, le Monde de l'Art,* il n'y a pas dix ans.

Le peintre Léon Bakst

Les peintres qui dérivent de Wronbel appartiennent à deux écoles, l'école de Moscou et celle pétersbourgeoise. L'artiste le plus étonnant de cette dernière, qui compte des peintres tels qu'Alexandre Benois et Rœrich, est Léon Bakst. Né à Saint-Pétersbourg en 1868, il étudia à l'école des Beaux-Arts de Saint-Pétersbourg, vint à Paris où il travailla avec feu Albert Edelfeldt (le peintre finlandais) de 1893 à 1896.

A cette époque, l'État russe lui commanda une grande toile qu'il exécuta à Paris d'après nature : *l'Arrivée de l'amiral Avelane et des marins russes à Paris* (Musée de la Marine à Saint-Pétersbourg).

Il exposa à Paris, à la Nationale, et fut chargé de l'aménagement décoratif de l'Exposition russe au Salon d'automne, il y a quatre ans.

Plusieurs de ses toiles figurent aux musées nationaux de Moscou et de Saint-Pétersbourg. Il monta aux théâtres impériaux une série de spectacles antiques : *Hippolyte, Œdipe à Colonne,* plusieurs ballets, etc. Il travaille en ce moment à la décoration picturale d'une série de plafonds destinés à un palais privé de Moscou, et représentant différentes scènes du poème : *Daphnis et Chloé.*

M. Léon Bakst est sociétaire du Salon d'automne et chevalier de la Légion d'honneur.

"NARCISSE"
Demi-Divinité
(Aquarelle de Léon BAKST)

Ce Programme a été édité
par
" COMŒDIA ILLUSTRÉ "
Directeur : M. de BRUNOFF

Une scène du Ballet de " Narcisse "

(Décor et costumes de Léon Bakst)

Photo Bert

Tout a été dit sur les ballets russes qui, depuis quelques années, sont le nouveau signe zodiacal de notre solstice d'été, et cependant quelque chose peut être dit encore, puisque l'enthousiasme est un champ aux javelles éternellement renaissantes où chacun moissonne son bouquet privilégié.

Je n'essayerai pas ici de décrire plastiquement les somptuosités cadencées et balancées d'une si noble eurythmie qu'ont résumées cette année sur nos murs parisiens les affiches de Jean Cocteau : Mlle Karsavina, rapide et touchante, pâmée comme un lis blanc sous le charme de sa propre odeur, et Vaslaw Nijinsky dont le bras retourné ainsi que le pétale d'une rose, imbriqué autour de sa tête, répand sur la ville le parfum de la fleur primordiale; après ce jeune et grand poète qui fut l'un de leurs plus éloquents intronisateurs et veut être aussi leur habile imagier, après MM. Blanche et Vaudoyer, d'autres encore, j'en serais incapable.

Ce que je voudrais essayer d'expliquer, c'est l'émotion profonde qui se dégage de ces danses, et tout ce qu'elles continuent à susciter en nous de pathétique, même lorsque leurs feux se sont éteints et que leurs féeries se sont évanouies.

Il semble d'abord que la ferveur zélée, l'ardente communion qui président à leur mise en scène, sous l'inspiration vraiment infaillible de M. Serge de Diaghilew et de par le génie du mouvement et de l'ordonnance que possède M. Fokine — lumière dont il donne généreusement à tous une flamme ! — laisse dans la salle, pendant les représentations, une autre ferveur, transposée cette fois pour nous, la ferveur si difficile à obtenir du public : l'admiration. Oui, dès l'instant où le rideau se lève, nous admirons, nous ne songeons plus qu'à admirer, ou plutôt nos yeux et nos oreilles sont subjugués à la fois par une même passion et une même allégresse : grâce à cette fascination première, qu'aucune désillusion ne viendra troubler, notre imagination et notre cœur pourront, sans entraves, s'élancer et palpiter jusqu'aux dernières limites de leur force.

Il n'est point, je crois, d'autre exemple d'un tel envoûtement : tout spectacle, si merveilleux soit-il, provoque en nous le désir d'une réalisation plus complète, parfois des regrets précis, et Shakespeare lui-même peut nous décevoir par un décor mal planté, par un Hamlet trop vieux ou une Juliette trop roucoulante. Les Ballets russes, au contraire, satisfont absolument et d'emblée tout ce que notre instinct attend des sons, tout ce qu'il exige des couleurs, décor prestigieux, que remplissent et qu'animent, schématisés par le geste et l'attitude ! — et quels gestes ! et quelles attitudes ! — les principaux sentiments humains : l'amour et la haine, la joie et la fureur, l'exaltation et la lassitude, l'espoir et la déception. A nous de donner un sens plus personnel à ces allégories préfiguratives qui s'adapteront à nos pensées et à nos désirs au point d'en devenir la représentation, la cristallisation véritables.

Nous ne sommes pas seulement spectateurs de ces danses,

nous y jouons un rôle et c'est pourquoi elles nous bouleversent. Non contents d'assister à leur divine turbulence, nous nous y mêlons, nous confions à leurs rythmes notre cœur qu'ils dévastent, nous mesurons à la sagesse de leurs pas, à la souple étreinte de leurs enlacements et à la frénésie de leurs tourbillons nos sorts et nos souvenirs. Les paroles et les échos de ces tragédies muettes, nous en sommes les récitants et les répercuteurs, nous les soumettons à notre étoile et à notre volonté, et souvent nous ne reconnaissons pas nos voix, ennoblies et magnifiées par l'harmonie qui les soutient.

L'an dernier, je m'en souviens, *le Carnaval* nous fit vivre toute la grâce funambulesque et fantomatique des travestis et des masques, et la nostalgie des fins de fêtes qu'interrompt le petit jour ; avec *les Sylphides*, le romantisme s'éveillait dans notre âme et nous croyions enfin aimer Musset ; dans le mystérieux *Pavillon d'Armide*, où l'art subtil de M. Benois avait déployé une si savante et si hallucinante fantaisie, nous rêvions à nos rêves, à celles de nos chimères qui naquirent d'un regard ou d'une rencontre et qui firent de nous les maîtres du monde jusqu'à l'heure du réveil morne, tandis que *le Festin* nous entraînait dans son carnage inoffensif et dans ses élans désespérés de joie — et que *Shéhérazade*, peut-être de tous les ballets le plus incomparable, nous rappelait tant d'émois, tant de délabrements tendres et mortels, et toutes les anxiétés annonciatrices de toutes les catastrophes !

Nijinsky et Karsavina dans

Vous avez revu *Shéhérazade*, mais vous avez connu aussi *le Spectre de la Rose*, l'angoissante allégresse du parfum retrouvé, qui s'est fait chair pour nous obséder jusqu'aux larmes, vous avez connu *Narcisse* et sa délectation si suavement châtiée, la gaîté de *Pétrouchka* et, par delà le détroit, vous connaîtrez peut-être *le Dieu Bleu* venu des Indes tout exprès pour poser une fleur de lotus sur la jeune couronne de l'Empereur des Indes.

Aussi, quelle place ils tiennent dans notre pensée de chaque jour, ceux à qui nous devons de si complètes définitions de notre sensibilité ! Et c'est, entre tous, M. Léon Bakst, l'un des plus étonnants artistes de notre époque ; peintre, dessinateur et costumier, on ne sait lequel on préfère des trois aspects de son talent ; ils sont distincts, chez lui, d'égale maîtrise, mais parallèles ; en cela consiste peut-être le secret de son art multiple et parfait. Comment le même homme qui invente de si magnifiques et sobres costumes et les réalise d'abord en de chatoyants chefs-d'œuvre qui participent à la fois de

" le Spectre de la Rose. " *Photos Bert*

l'épure, de la miniature et de l'herbier — membres précis comme les nervures d'une fleur, couleurs diaprées d'enluminures persanes et concision géométrique — comment le même magicien sait-il encore nous rappeler tout l'Orient — même, si nous ne l'avons jamais vu ! un Orient creusé dans un gigantesque cabochon d'émeraude, un Orient roux comme le henné et plus bleu qu'un ciel sombre, nous mener vers des fontaines mythologiques dont les stalagmites de feuillages et les stalactites de lianes sont imbibées d'irisations marécageuses et sentent la terre mouillée et le magnolia, comment fait-il pour nous conduire sous des dômes de nuages roses, nets comme le marbre et cependant tout gonflés d'air, et pour nous faire pénétrer dans des chambres de jeunes filles si virginales et si blanches qu'on songe à la pâleur de l'héroïne d'Henri Heine ? Il accomplit ce tour de force de ne jamais nous dérouter mais d'évoquer en nous comme le souvenir d'une vie antérieure plus riche et plus touffue — son œuvre est si généreuse que parfois elle nous offre aussi un inachèvement sublime et voulu, afin que nous y mettions un peu de nous-mêmes, au gré de notre caprice.

Et puis, parmi tous les protagonistes dont les noms chantants et dépaysés s'accompagnent dans notre souvenir de leur qualité particulière, de leur don plus spécial, à la manière des demi-dieux reconnaissables à leurs attributs, parmi les hommes et les femmes qui accomplissent avec une telle science leur belle destinée bondissante, il y en a deux à qui l'on ne saurait songer sans une intense émotion, je veux dire Mme Ida Rubinstein et M. Nijinsky.

Bien que Mme Rubinstein n'ait voulu être, cette année, chez nous que l'inoubliable Martyr, comment ne pas parler d'elle à propos des Ballets russes ?

La beauté de Mme Rubinstein n'est d'aucun temps et n'appartient à aucun lieu; elle est vraiment insituable : comme toutes les choses qui contiennent plus ou moins d'infini, elle n'a point de caractère spécial, elle n'est comparable qu'à elle-même. Sous la cuirasse de saint Sébastien poudrée d'or comme un élytre ou sous les bandelettes pressées, agglutinées de myrrhe, de Cléopâtre, Mme Rubinstein porte une permanente armure, une tunique inarrachable qui est sa propre beauté, beauté si absolue qu'elle rassure l'imagination. (L'absolu est toujours rassurant ; quand les mathématiciens ne croient plus à rien ni en personne, ils ont encore le carré de l'hypoténuse pour leur tenir compagnie !) Son bras de jeune Pharaon inscrit dans l'espace des signes qui ne s'effacent plus et que notre mémoire

retrouve, quelquefois, comme des points de repère utiles, précieux...

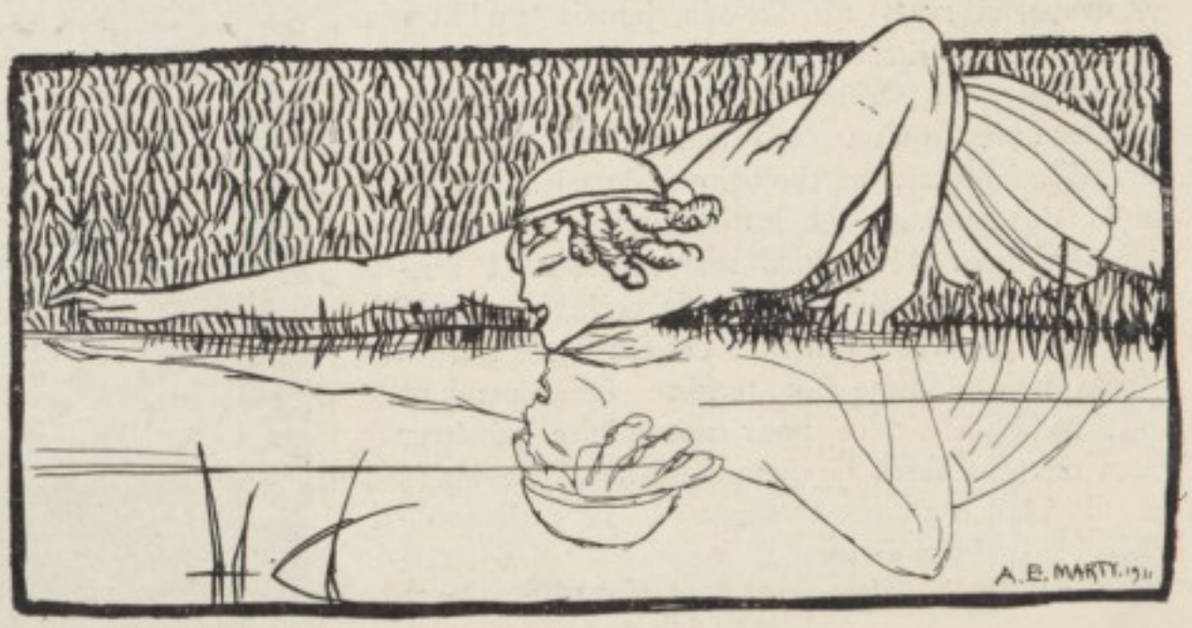
Et Nijinsky! Le génial Nijinsky-Protee! Qu'il soit le nègre gris de Shéhérazade — tour à tour tigre, singe, oiseau, surgissant, minaudant et volant — qu'il soit le parfum de la rose, implacable et dispersé, qu'un délire de joie illumine son charmant visage horizontal ou qu'un transport de désespoir le disloque, Nijinsky est toujours celui qui confond Newton et qui affole les spirites, en prouvant si aisément que la pesanteur n'existe pas, que l'air est lourd et que les corps sont légers, et que la lévitation ne saurait être un phénomène puisqu'elle est son état ordinaire!

Quand il le veut, il devient invisible à force d'être rapide; s'il le préfère, il se métamorphose en un vivant *boomerang* qui revient, dans l'espace, à son point de départ, après un merveilleux circuit! Il est le tournoyant, l'étincelant anneau de Saturne autour de son corps disparu ou bien encore il est la flèche de *l'Archer certain du but*, la flèche qui monte si haut qu'elle ne retombe pas et par quoi le Destin nous prouve que les miracles sont encore possibles...

Ah! tout ce qu'il y aurait à écrire sur nos modernes Panathénées! Mais à quoi bon écrire ce que notre mémoire peut nous raconter encore et qui va nous tenir compagnie jusqu'à la saison prochaine! Maintenant que les Ballets vont fondre sur d'autres pays comme un bel orage plein de tumulte, contenant dans ses nuées des « carreaux » fulgurants, des oiseaux éperdus et des pétales embaumés, Paris qui aime à parler familièrement de ses favoris, continuera de répéter ces deux mots où il enferme dans une même admiration, dans une même reconnaissance, ces fêtes magiques, leurs organisateurs et leurs interprètes : « Les Russes! »

LUCIEN ALPHONSE-DAUDET.

Croquis de André-E. Marty



Le Pèlerin du "Dieu bleu"

d'après l'aquarelle de Léon BAKST

NIJINSKY

Photo Berl

Mlle LANTELME, de la *Renaissance*

Création Paquin

Programme Officiel
des
Ballets Russes

Costume de "NARCISSE"

NARCISSE

Ballet antique en 1 ac[illegible], de M. Léon BAKST
Musique de N. [illegible]TCHEREPNINE

DÉCOR DE [illegible]ARCISSE
d'après la maquett[illegible] de Léon BAKST

Mademoiselle N. TROUHANOWA
dans " LA PÉRI "

Aquarelle de Léon BAKST

Photo Bert

Mlle KARSAVINA, dans le "Carnaval"

Première Bacchante de "Narcisse"

d'après l'aquarelle de Léon BAKST

Mme Vera FOKINA

Photo Bert

Mlle Natalia TROUHANOWA

Photo Bert

Mlle Sophie FÉDOROVA. *Photo Bert.*

LE BALLET RUSSE

C'EST une Saison véritable.

Comme le Printemps, l'Eté, l'Automne. elle vient avec l'éclat toujours le même et jamais semblable de ses couleurs et de sa lumière.

Elle s'était abattue comme l'oiseau Phénix, au centre de Paris ; elle était là, remous magique de vacarme, de mystère et de plaisir et tout le monde allait y prendre sa charge de pathétisme. On s'imprégnait de ce faste inconnu. Tous les cœurs suivaient ses douces voltiges; tous les yeux promenaient sur les images quotidiennes la tache indélébile de ses décors intenses.

... Et puis, elle était partie.

On en avait un peu souffert, on ne l'avait pas trop avoué, on avait craint de ne jamais la revoir autrement que par le souvenir qui magnifie les choses, mais la diminuait ; et voilà que tout à coup, on l'annonce, et qu'elle approche chargée d'étoffes, d'orfèvreries, de fleurs, de gemmes, de parfums et de musique, comme un fabuleux cortège des Mages !

A la suite de Serge de Diaghilew, voici d'abord Mme Ida Rubinstein. Sa démarche est lente. Chacun de ses pas la secoue avec douceur et lui rejette mollement la tête en arrière. La longueur mince, droite et parallèle de ses jambes, ses coudes qu'elle applique à ses hanches, la rondeur haute de ses épaules entre lesquelles le cou s'enfonce, évoquent l'ibis aux ailes closes.

Elle est trop belle, comme une essence première sent trop fort. La main gauche, le long

Un adolescent dans "Schéhérazade"

Photo Berl

du corps où monte une robe lourde, joue avec un lotus bleu; la main droite au bout du bras à la franche cassure, tient une longue flèche d'or. Elle porte vers notre ville les insignes de ses rôles.

***

Voici Vaslaw Nijinsky. En sa poitrine revécut l'âme du mystérieux enfant Septentrion qui mourut d'avoir trop dansé sur la plage d'Antibes. Droit, tendu, souple, il marche sur le bout des pieds, à petits pas rapides et contenus. Avec sa tête étroite et nette comme un poing, son cou large et long à la Donatello, son torse mince sur des jambes aux cuisses trop fortes, on dirait un jeune Florentin vigoureux à l'excès et félin jusqu'à l'équivoque.

— Il renverse toutes les lois d'équilibre. Il semble sans cesse peint sur un plafond, il se couche mollement dans l'espace, il livre au ciel mille petits assauts et ses danses ont l'air de beaux poèmes écrits en Majuscules.

Rappelez-vous *Schéhérazade !*

Quel nègre somptueux ! voluptueux ! rieur !

Rappelez-vous les *Sylphides !* Quel poète romantique ! penchant ! vaporeux !

Il titube de joie, pousse des cris muets de tout son visage sombre que les dents claires illuminent, s'étire sur les coussins où son pantalon d'or semble un poisson qui ruisselle au soleil, saute au centre d'une ronde démoniaque, reçoit un coup de sabre au front, tombe, se tend et se détend comme un arc, meurt dans les spasmes... et, à quelques minutes d'intervalle, tournique, pâle et blond, en maillot blanc, veste noire et chemise de batiste, âme charmante et désuète de Chopin, parmi les couronnes de dahlias et les tutus de gaze.

Maintenant, il vient vers de nouveaux triomphes. Il porte un costume dont un doigt qu'il pose sur ses lèvres m'interdit de décrire la splendeur particulière.

Sa main gauche tient un narcisse, sa main droite une rose. Un reptile s'enroule à sa taille. Ce sont aussi les insignes des rôles qu'il va jouer.

M. ORLOW.

Le Shah Zeman, de Schéhérazade

Photo Bert

Saison Russe

Mme Nijinska

Mme Nijinska

Mme Fokina

Mme Konetzka

Photos Bert

Saison Russe

Mme Gaschevska et M. Kobelev

Mme Gaschevska et M. Rosaï

Mmes Fokina et Nijinska

Mmes Vassilieva et Konetzka

Photos Bert

VASLAV NIJINSKY *(D'après l'affiche de Cocteau.)*

Je ne sais plus s'il m'étonne davantage par le miracle de ses vols ou par l'intensité de son jeu. La jeune fille revient du bal et s'endort. Sa rose de corsage tombe, et voici que son parfum se dresse, rampe et conquiert la chambre. *Le parfum de la rose* c'est Nijinsky. Dans un costume aux pétales frisés auquel le rêve de la jeune fille ajoute peut-être l'image précise d'un récent danseur, il pénètre parmi les cretonnes bleues avec la chaude nuit de juin. Il mime et concentre tout ce qui, jusqu'alors, me semblait intraduisible d'un triste et superbe assaut d'arome. Orgueilleux de sa rouge turbulence il tournoie en suaves remous, imprègne les rideaux de mousseline et enveloppe la dormeuse d'un voile tenace. Rien de plus extraordinaire ! La magie est telle qu'il recommence la fête, peuple un sommeil enfantin de douces voltiges et tout à coup, après un adieu final à sa chère victime, par la fenêtre béante, il s'évapore d'un bond si pathétique, si contraire à toutes les lois d'équilibre, si courbe et si haut, que jamais plus la fuite et le retour d'un parfum de rose ne pourront m'assaillir sans que mon odorat s'augmente d'un fantôme ineffaçable.

J'éprouve à voir Nijinsky le plaisir illimité de l'art et l'allégresse précise des mathématiques. Il fait sans cesse *la preuve* de son génial problème, et son prestige émane de cet équilibre.

Jean Cocteau.

TAMAR KARSAVINA

(D'après l'affiche de Cocteau.)

Elle rentre du bal. Elle n'en peut plus. La chaleur, les souvenirs, le sommeil la suffoquent. Elle tombe assise dans son large fauteuil et sa crinoline l'installe au milieu d'un nuage. Sa tête penche sous la charge des boucles, des rubans et des camélias. Elle s'endort. De sa rose tombée, un parfum captieux, insinuant, monte et enroule ses volutes. Elle revoit les épaules fuyantes, les parures, les robes à douze volants de dentelle, les beaux jeunes hommes à sous-pieds dont la manchette se retrousse sur l'habit et qu'un gilet de soie pince à la taille, les lustres à girandoles l'éblouissent, un «sorbet» rafraîchit sa bouche brûlante, et l'arome, l'arome qui tour à tour l'attaque et l'abandonne, charmant comme un valseur et terrible comme un guerrier s'approche, l'envoûte et l'emporte endormie pour une de ces danses de rêve dont on se souvient en détail et qu'on ne pourrait jamais revivre. O la lutte muette et merveilleuse d'un de ces papillons blancs d'été avec ce fourbe arome! Que de molles ruses! que d'assauts innoffensifs! et lorsque le réveil rétablit la véritable chambre vide, l'aube apparue, le lit entr'ouvert, la rose morte et que le parfum bondissant a dû choir et se coucher en rond au centre d'un massif, quelle déception virginale d'un pur désir sur ce noble visage de petite somnambule enivrée!

Jean Cocteau.

M. Rosaï

Mme Baranovitch II

Mme Gaschevska

Mme Fokina

Mme Stepanova-Chevtchenko

M. Issatchenko

Mme Klementovitch

Mme Baranovitch II

Livret de MM. IGOR STRAVINSKY et ALEXANDRE BENOIS
Chorégraphie de M. MICHEL FOKINE
Décors et Costumes par M. ALEXANDRE BENOIS
Musique de M. IGOR STRAVINSKY

ARGUMENT

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. Un 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, Pétrouchka (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. Il maudit son existence et le vieux sorcier qui a fait de lui un être vivant. La danseuse paraît, Pétrouchka est ravi. Il s'efforce de lui plaire, mais ses déclarations importunent la danseuse ; bientôt elle abandonne Pétrouchka qui demeure seul avec sa douleur. Plus heureux que Pétrouchka, 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 coup de pieds.

Au quatrième tableau la fête bat son plein. On voit danser les nourrices dans leur costume traditionnel, 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 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.

Le public s'émeut ne voulant pas croire que ce soient là des poupées. On va chercher la police qui arrête le magicien. Celui-ci, tranquillement, relève le cadavre de Pétrouchka, qui, au grand étonnement de l'assistance, se trouve n'être qu'une misérable poupée remplie de sciure de bois.

Costume de Benois

Tamar KARSAVINA, dans "Petrouchka"

PETROUCHKA
PREMIER TABLEAU.

A la fête.
Parade des trois automates.

BALLETS RUSSES

"Petrouchka"

LORSQUE l'an passé fut joué à l'Opéra *l'Oiseau de feu* de M. Igor Stravinsky, tous ceux que la musique russe intéresse et qui croient à son avenir pour avoir pleinement apprécié la force et la richesse de sa floraison première, ressentirent une vive joie de pouvoir constater enfin la naissance d'une œuvre qui leur donnait raison : une œuvre dont la beauté et l'ascendance étaient également indiscutables où s'affirmât à nouveau la vie propre de la merveilleuse école à laquelle nous devons et *Boris Godounow*, et *Thamar*, et *Antar*, et les symphonies de Borodine, ses quatuors, et *Stenkà-Râzine* et *Mlada*, et certaines autres encore que leur signification classe aux premiers plans. Ce fut un succès unanimement constaté, et que les représentations plus récentes n'ont fait que confirmer...

Mais la présente saison nous aura révélé sous un jour nouveau et plus saisissant

Photos Bert.

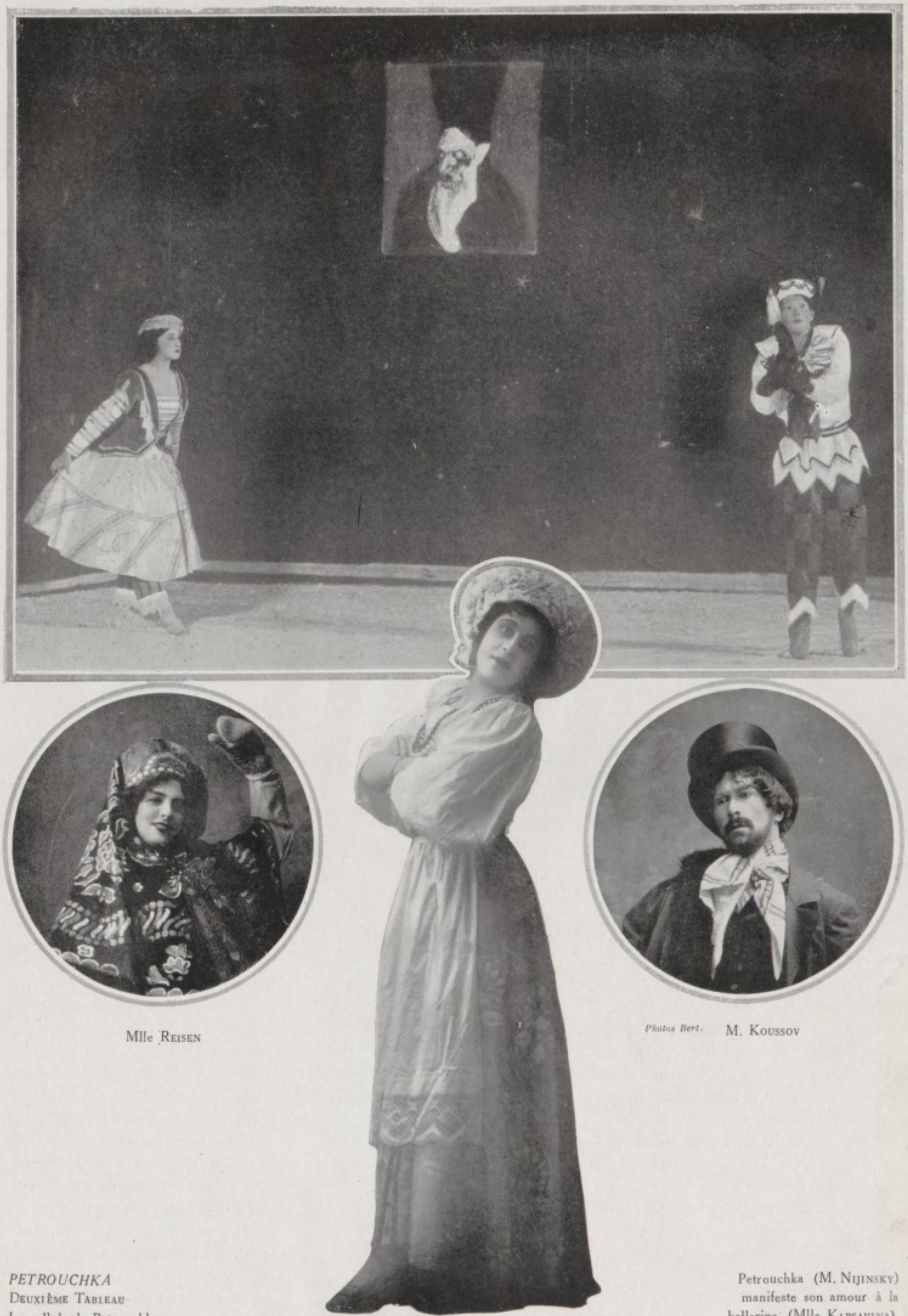
M. CECCHETTI (Le Magicien)

"Schéhérazade"

encore la personnalité de M. Stravinsky, de qui le nouveau ballet *Petrouchka* affirme, en même temps que toutes les qualités précieuses manifestées dans *l'Oiseau de feu*, un sentiment intense de la vie.

Ce n'est point, en effet, déprécier *l'Oiseau de feu*, cette pure féerie, que d'y voir surtout une œuvre de rêve, de fantaisie évocatrice, pittoresque ou décorative ; cette fantaisie n'exclut pas l'émotion et, pour ne répondre qu'à un des aspects de la pensée, de la sensibilité humaines, n'en est pas, à tout prendre, moins riche d'humanité. Qu'on se rappelle par exemple l'adorable berceuse, ou encore l'angoisse graduellement résolue de la délivrance finale, les mobiles et frémissantes suggestions de presque chaque page de cette musique.

Ce que *Petrouchka* nous apporte de plus, c'est un grouillement palpitant de vie animale, vie du mouvement et vie de la lumière, vie de la foule et vie des personnages-fan-



Mlle Reisen

Photos Bert.

M. Koussov

Mlle Lastchilina

PETROUCHKA
Deuxième Tableau
La cellule de Petrouchka.

Petrouchka (M. Nijinsky) manifeste son amour à la ballerine (Mlle Karsavina).

Mlle Karsavina M. Orlov M. Nijinsky

PETROUCHKA. — Troisième Tableau. — La cellule du Maure.
Dispute des deux amoureux.

toches, si humains pourtant, qui en sont les protagonistes.

Qu'on ne croie pas au paradoxe : lorsque Petrouchka, en un dernier geste saccadé, tombe, pauvre loque d'où s'échappe à grands flots le son dont elle était bourrée, son âme s'envole impérissable. Et la poupée dont il était amoureux a bien tous les traits de la femme, en son insoucieuse coquetterie comme en ses subits abandons. Mais n'est-ce point, tout de même, une extraordinaire preuve de la puissance de la musique, que, là encore où elle met en scène des automates, c'est de notre âme qu'elle sait parler à notre âme ?

Mieux encore que *l'Oiseau de feu*, *Petrouchka* est l'œuvre qui continue la série des plus caractéristiques chefs-d'œuvre de la musique russe. Par son esprit autant que par ses caractères matériels, elle se rattache à tout ce que l'école a produit de significatif.

Cette fantaisie si diverse et pourtant si directe, cette virtuosité si aisée de l'exécution, cette solidité et ce précieux de la matière nous ramènent aux meilleurs jours de l'école, et comme alors sont au service d'une personnalité consciente, libre et avide de s'exprimer sans réticence, sans emphase, sans liens. La cordialité de l'expression, sa véracité frappante sont bien d'un continuateur de Borodine et de Moussorgsky. Depuis *Boris Godounow*, depuis la scène du marché de *Sadko* ou celle de *Mlada*, l'on n'avait point retrouvé ce tourbillonnement de foule, cette justesse de notation saisie sur le vif.

Très raffinée et hardie jusqu'en ses moindres détails, la musique de *Petrouchka* est en même temps très musculeuse, d'une sûreté de lignes remarquable, d'une intensité de couleur sans seconde. Rien de tâtillon, rien d'à-côté, rien de forcé dans l'humour ni dans l'émotion : en un mot, une œuvre maîtresse et une œuvre de joie.

Je dirai peu de chose de l'exécution : il se trouve que dernier venu de la presse parisienne à rendre compte des spectacles de ballet russe — qui se donnent pour la troisième fois ici — j'arrive à un moment où se trouvent épuisées les épithètes laudatives que méritent M. Nijinsky et sa partenaire Mme Karsavina. Qu'il me soit permis pourtant de décerner à l'un et à l'autre de ces merveilleux artistes ce juste éloge qu'ils ont été tous deux admirables de talent et d'intelligence, de véracité et de beauté ; et que leur interprétation du *Spectre de la Rose*, une fantaisie chorégraphique assez heureusement associée à la musique de *l'Invitation à la Valse* de Weber, fut aussi près de la perfection que les choses humaines le peuvent être.

Ce que j'aime le plus en M. Nijinsky, c'est encore l'huma-

M. Orlov
(Le Maure)

Photos Beri.

nité profonde de son art. Certes, sa virtuosité prodigieuse a de quoi étonner et ravir rien que par elle-même, et jamais on ne vit homme si près d'être un oiseau par l'ampleur de ses parcours aériens comme par leur aisance. Mais enfin, il peut ou bien il pourra y avoir un autre danseur d'une technique non moins prodigieuse et de muscles aussi puissants. Un tel danseur pourrait s'élever de quelques décimètres plus haut, dépasser le fameux " entrechat-dix " pour lequel M. Nijinsky est, paraît-il, unique, rester quelques dixièmes de seconde de plus en l'air, et encore n'être pas le moins du monde comparable à M. Nijinsky, dont l'art non seulement émerveille, mais touche.

En parlant d'humanité à propos de sa danse, je ne songe point tant aux rôles à proprement parler dramatiques ou d'action, comme celui précisément de Petrouchka, où le sujet est là pour prédisposer à l'émotion. Je pense à ce qui est danse pure et pourrait donc si facilement n'être que superficiel. Qu'on se rappelle les débuts de M. Nijinsky à Paris, il y a deux ans : c'était dans *le Pavillon d'Armide*, il y avait là une variation, une simple variation dont M. Nijinsky fit une chose extraordinaire de grâce émouvante. C'est encore ce qui vient de se produire dans *le Spectre de la Rose*.

Ce même caractère de sérieux uni à la souplesse et à la fantaisie est ce qui fait le singulier mérite de l'exquise artiste qu'est Mme Thamar Karsavina. Quand elle danse — et comme elle danse ! — on la sent pénétrée de son personnage, que ce soit celui d'une esclave de Cléopâtre ou bien d'une princesse fée. Elle se meut avec un naturel parfait et joue avec une conviction communicative. La première fois qu'elle fit preuve de ses extraordinaires capacités dramatiques ce fut, je pense, dans le rôle principal du ballet *Giselle* monté l'an dernier. Grâce à elle et à M. Nijinsky, on se le rappellera, cette chose

M. Nijinsky (Petrouchka)

insupportable qu'est *Giselle* put faire quelque plaisir aux plus difficiles.

Mais il me faut clore cette longue parenthèse, en disant que M. Pierre Monteux dirigea avec une précision et un mordant remarquables, grâce à quoi fut pleinement mise en valeur la musique de M. Stravinsky.

La soirée s'acheva par *Schéhérazade*, qui retrouva le triomphal succès de l'an dernier.

A propos de ce dernier ballet et de quelques autres — y compris *le Spectre de la Rose* — je voudrais faire certaines réflexions sur des faits qui ont été discutés comme fort graves. Des circonstances qui ont cessé d'exister m'interdisaient jusqu'ici de faire des saisons russes aucun compte rendu critique, et l'occasion actuelle m'est très bienvenue. Est-il, se demande-t-on, loisible de prendre une œuvre symphonique comme

M. Nijinsky (Petrouchka)

Photos Bert.

Mlle Karsavina
(La Ballerine)

la *Schéhérazade* de Rimsky-Korsakoff, pour la transmuer en ballet ? ou bien d'incorporer à une partition d'Arensky, pour la corser, des danses empruntées à un ballet de Glazounow, à des opéras de Glinka et de Moussorgsky ? N'est-ce point là, au point de vue musical, un abominable sacrilège ?

Il me paraît que certaines distinctions d'espèce s'imposent. Le principe, je l'accorde, est détestable : les résultats peuvent l'être beaucoup moins ; *Cléopâtre* était, en théorie, un si bizarre assemblage, qu'un de mes collègues, oubliant qu'Arensky était mort plusieurs années avant la métamorphose de son ballet *Nuit d'Egypte* en *Cléopâtre*, traita le malheureux de " musicien-savetier ".

Il ne me souvient pas d'avoir eu, en fait, le sentiment d'aucune disparité choquante cependant que je l'écoutais, — ceci, après tout, peut n'être qu'une affaire d'opinion.

Mais, pour *Schéhérazade*, le cas n'est point le même : la suppression d'un des quatre mouvements est la seule chose qu'on

PETROUCHKA

M. Stravinsky et M. Nijinsky.
L'auteur et l'interprète.

Photo Bert.

se soit permis. Ne discutons pas la question de savoir s'il en résulte ou non une rupture d'équilibre musical : reste à se demander si l'attribution, aux divers moments de la musique, d'un sens imprévu, a des résultats anti-artistiques. Je sais bien, oui, qu'on massacre des nègres au moment où la musique de Rimsky fait allusion au naufrage du vaisseau de Sindbad ; mais je ne puis m'empêcher d'envier ceux pour qui ces rythmes et ces notes ont, par eux-mêmes, une signification assez précise pour que toute équivoque leur soit intolérable.

Combien ils sont loin du professeur allemand, aussi docte qu'écouté, qui, analysant *Schéhérazade*, appelle " thème de Schariar " ce qu'un autre commentateur de mérite non moindre appelle " thème de la mer ", avec d'autres curiosités du même ordre; de Jean-Sébastien Bach lui-même, qui confie à une musique identique le soin d'exprimer dans un cas les plaisirs de la chasse, dans l'autre la ferveur religieuse d'une âme exaltée par la prière ! Et comme il doit être doux de n'avoir aucun doute sur les capacités expressives spécifiques de la musique, et de n'être point tenté d'ajouter quelques gouttes d'encre aux flots versés déjà sur ce redoutable sujet !

Mais je m'en voudrais de faire du joli ballet *Schéhérazade* un sujet de thèse d'esthétique.

M.-D. CALVOCORESSI.

M. ORLOV (Le Maure)

PETROUCHKA

QUATRIÈME TABLEAU. — La mort de Petrouchka.

Photos Bert.

MICHEL FOKINE et VÉRA FOKINA
dans *Le Carnaval.*

SPECTACLES DE GALA

DE

IDA RUBINSTEIN

1911

LE MARTYRE DE SAINT SÉBASTIEN

MYSTÈRE EN CINQ ACTES

de

GABRIELE D'ANNUNZIO

avec la musique de

CLAUDE DEBUSSY

Décors et Costumes de

LÉON BAKST

Représenté pour la première fois au Théâtre du Châtelet le 22 mai 1911


52
BAKST
„ST. SEBASTIEN"
(mme IDA RUBINSTEIN)
« Il faut que chacun
tue son amour pour qu'il revive
sept fois plus ardent. »
Gabriele d'Annunzio

La cour des Lys. *Photos Bert*

PREMIER ACTE.

Le Martyre de Saint Sébastien

représenté pour la première fois
au théâtre du Châtelet,
le 22 mai 1911.

Mystère en cinq actes de GABRIELE D'ANNUNZIO,
avec la musique de CLAUDE DEBUSSY,
décors et costumes de LÉON BAKST.

IL aimait les cérémonies de l'église latine, la musique sacrée, le parfum de l'encens, toutes les sensualités du culte les plus violentes et les plus délicates... Il ne lui manquait qu'une chose, une grande chose, mais qui peut-être n'était pas morte en lui, la foi, l'antique foi du donateur. Le poète de *saint Sébastien* ne ressemble-t-il pas à ce héros du *Triomphe de la Mort?* Il s'efforce à retrouver la candeur première, il veut glorifier l'amour divin ; il ressuscite nos vieux mystères, s'enchante de mots surannés, revit le temps de Jean Michel ou de Gringoire. Mais en vain ; s'il se drape de la foi, c'est comme un vêtement éclatant, et s'il parle du ciel c'est avec une voix terrestre ; il prie mais il ne peut croire. Une fois encore, Gabriele d'Annunzio, peintre de la volupté, s'est montré artiste avant tout. Il a mis dans ce mystère son éloquence somptueuse, un luxe qui frémit, une richesse débordante. Chargé de ces ornements admirables, faisant appel à tous les sens, *le Martyre de saint Sébastien* est, dans le meilleur sens du mot, une de ces œuvres de la décadence qui réjouissaient l'âme subtile et tourmentée de Des Esseintes. Par la forme — quel pur français écrit «l'orfèvre florentin» — « il donne l'image d'une ivresse d'amour submergée sous une opulence étouffante, » comme il est dit dans *les Vierges aux Rochers*, « il est pareil à ces versets qui semblent ruisseler d'huiles aromatiques, comme des chevelures d'esclaves, ou peser et reluire comme des lingots d'or. »

Mme IDA RUBINSTEIN
(*Saint Sébastien*)

Ainsi, sous le nom de mystère, M. d'Annunzio nous convie à une grande fête profane. Par sa bouche, c'est la voix du vieux monde avide qui s'exaspère.

Au premier acte, autour des martyrs enchaînés, la foule crie la haine et le sang. Pour qu'ils renient leur foi, par les lamentations de la mère douloureuse, par les prières blondes des sœurs chargées d'offrandes, les affections terrestres, se débattent, se font tentatrices. Cependant le rêve divin visite l'archer immobile, Sébastien, chef de la cohorte, l'adolescent pâle. Et voici qu'ayant reçu les stigmates, il se réveille soldat du Christ, chante la joie des martyrs, opère des conversions ; il lance vers le ciel sa dernière flèche, elle monte vers l'infini : Dieu l'a comblé de ses preuves. Alors dépouillant son armure, son arc et son carquois, il danse sur les charbons ardents, cependant que pour lui fleurissent les lys purs au milieu des cantiques.

Mme Adeline Dudlay
(*La mère douloureuse*)

La foule le suit, dans une sorte d'ivresse; il renverse les temples, détruit les idoles, pénètre jusqu'aux chambres secrètes où méditent les magiciennes penchées sur les signes. Aux effigies des dieux il substitue le souvenir douloureux du Christ dont *la Femme malade des Fièvres* garde jalousement le suaire sous ses mains en croix.

Le troisième acte se déroule comme une fresque somptueuse. Dans le palais de Dioclétien toutes les divinités du monde chantent leurs sombres voluptés parmi la multitude des costumes et des couleurs, le luxe des bas reliefs, l'amoncellement de fleurs et la voix des citharèdes. Ecoutez les souffrances du pâle éphèbe. Ce n'est plus un coupable qu'on va livrer aux bêtes ; la passion du roi l'absout et le divinise ; elle le comble de présents parce que la colère l'embellit, qu'un incompréhensible amour le transfigure. Mais le saint brise la victoire et la lyre. Avide des joies éternelles, il mime la Passion et les femmes de Byblos en l'ensevelissant sous les fleurs croient qu'elles pleurent Adonis.

Il faut dire que pour incarner ce rôle, une femme d'une intelligence et d'une sensibilité uniques fut élue par le poète. L'art de Mme Ida Rubinstein est une création. Elle a pris souci de se faire une âme mystique, chacun de ses gestes semble-t-il, est le souvenir d'un chef-d'œuvre. Rien de moins profane que son travesti. Dans une armure d'or et d'émeraude elle apparait mince et souple, appuyée sur son arc, plongée dans l'extase, en attitudes archaïques ; elle fait songer tour à tour aux Primitifs, à Botticelli, à Raphaël, à Gustave Moreau. Sa voix émouvante et monotone, l'anxiété d'un visage extraordinairement pâle, encadré de cheveux noirs, ses violences réprimées, sa tristesse avide font d'elle un être mystérieux. Dépouillée de l'armure, chétive sous son mantelet de pourpre ou sous son voile noir et constellé, elle dit la beauté purifiée. Elle est la chair que la mort épargne et pourtant a soif de la mort ; elle est la bouche frêle qui renonce au baiser pour les mots brûlants et cruels. Elle est la foi qui insulte et reste, l'âme retrouve enfin le rêve et, dans les purs élans de la foi, prête à accueillir le miracle, communie dans l'amour divin.

La plus grande louange qu'on puisse décerner à M. Bakst est qu'il s'est montré digne du style de Gabriele d'Annunzio. On sait la

M. Desjardins
(*L'empereur*)

M. Henry Krauss
(*Le préfet*)

Photos Bert

LE MARTYRE DE St SÉBASTIEN

Mme IDA RUBINSTEIN (*Saint Sébastien*)

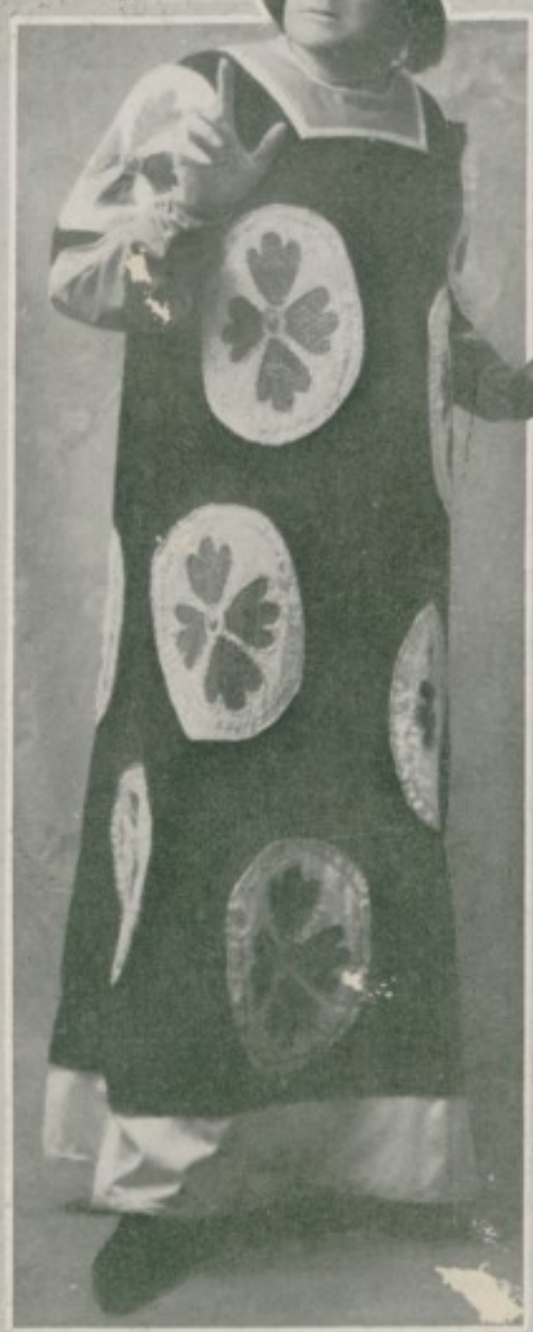
Esclaves — Malades — Femmes orphiques

Astrologues et Devin (foule) — Esclave — Femmes (foule) — Augures

Femme (foule) — Malades — Femmes esclaves — Malades — Chrétien — Vitale (fils du préfet) — Mage (foule) — Esclave du préfet — Femme orphique — Homme orphique

Extraits de l'album des croquis des costumes de "Saint Sébastien", par Léon Bakst

M. Henri Krauss (*Le préfet*)



Les Magiciennes

Mlles Ch. Barbier, Gonzales, Marion, Jane Mea, Neith-Blanc, Rafaële Osborne, Sureau

force de son exemple. En lui substituant des images synthétiques, M. Bakst porte au vieux décor réaliste un dernier coup. Il renouvelle, en usant de moyens simples, notre mise en scène ; par une science remarquable des proportions, des couleurs et des lignes, il réhabilite les droits de l'imagination, se montre à la fois musicien et poète.

D'un Orient qui n'est jamais vulgaire, il apporte l'amour des matières éclatantes, pour

Troisième Acte. — L'Empereur donne l'ordre que l'on ensevelisse

Mme Vera Sergine (*La fille malade des fièvres*)

Les Cinq Sœurs

Mlles Bertile-Leblanc, Borlys, Dorchez, Maia, Ruby

la volupté des yeux. Ici sa tantaisie s'est donné libre carrière. *Le Mystère de saint Sébastien*, confondant par un volontaire anachronisme l'antiquité et le moyen âge, permettait un rapprochement inattendu de costumes et d'ornements.

Le *Palais de Dioclétien* avec ses colonnes et ses bas-reliefs sombres, ses plafonds d'outremer, sa foule bariolée de femmes, de prêtres, de chanteurs, aux peplums de pourpre,

saint Sébastien, en l'étouffant sous les roses et les fleurs.

Photos Bert

M. Cornet — M. Auxiètre — M. Luc Landel

de sagittaires aux plumes de paon, d'esclaves noirs, restera parmi les plus belles compositions du décorateur russe.

Il a su parer Mme Rubinstein avec une grâce émouvante, chétive et sombre qui l'isole au milieu du ruissellement des foules, et nous rappeler confusément, en mille rencontres, les monuments de l'art les plus divers.

Tel fut ce martyre que, pour sa figuration, on traiterait volontiers d'admirable féerie. Aux noms du poète, du musicien, du décorateur et de la danseuse, il convient d'ajouter celui de Mlle Vera Sergine, pathétique *Malade des Fièvres*, et aussi Mme Dudlay et M. Desjardins, sans oublier MM. Bour, Caplet et Ingelbrecht. L'imagination de Gabriele d'Annunzio doit être satisfaite ; son âme ardente et orgueilleuse n'a pas été trahie. Jamais — remercions M. Astruc — il ne reçut si splendide hospitalité. A l'auteur de *la Gloire* de tels honneurs n'étaient-il pas dus ? Tout en restant bien de sa race, il est désormais de nos poètes. Accordons-lui joyeusement droit de cité.

Claude Roger-Marx.

N. B. — Nous publierons dans notre prochain numéro une critique musicale de notre collaborateur Henry-Gauthier-Villars, sur l'admirable partition de M. Claude Debussy.

Distribution de la Création

Mlle IDA RUBINSTEIN
Le Saint

Mlle ADELINE DUDLAY
La Mère douloureuse

Mlle VÉRA SERGINE
La Fille malade des fièvres

Mlle ROSE FÉART (de l'Opéra)
Une Voix

M. DESJARDINS
L'Empereur

M. HENRY KRAUSS
Le Préfet

Les Gémeaux : MM. Dalt et Hamret.

Les cinq Sœurs : Mlles Bertile-Leblanc, Borlys, Dorchez, Maia, Ruby.

Les Magiciennes : Mlles Ch. Barbier, Gonzales, Marion, Jane Mea, Neith-Blanc, Rafaèle Osborne, Sureau.

Les femmes de Byblos : Mlles Dalci, Gonzales, Himmel, Kerwich Lazar, Neith-Blanc Osborne, Ritto.

Les Archers : M. Bourny, *l'Archer aux yeux vairons* ; MM. Colin, Dieudonné, Duperre, Gance, Samson, Teste, Vignard, Worms.

Les autres rôles par : Mmes Jane Barella, Barbier, Bretty, Carlina, Chassaing, Colliney, Delville, Desvergers, Dhasti, Greyval, Hessde, Janny, Lemercier, Marinda, Pally, Vincent, Villon ;

MM. J. Ades, Auxietre, Abel, Camis, Cornet, Court, Denizon, Dumont, Grange, Guibert, Jacquin, Kaplan, Lagrange, Landel, Letourneur, Menaud, Monin, Morlac, Ougier, Palky, Piquard, Reynold, Reyval, Rebroix, Saint-Ober, Six, Sylver.

Mlle Jane Méa — *Photos Bert*

Soli :

Mmes Vallin, Chadeigne, Courso.

Mmes Bugg, Davricourt, Goldenson, Lalotte, Méa, Nicoud-Lachenal.

et la foule des Grands Prêtres, Grammairiens, Zélateurs, Mages, Augures, Victimaires, Sacrificateurs, Affranchis, Bourreaux, Esclaves nubiens, etc.

Orchestre sous la direction de
M. CAPLET
1er Chef d'Orchestre de l'Opéra de Boston.

Régisseur général : M. LETEURTRE

Chœurs sous la direction de
M. D. E. INGHELBRECHT

Chefs du Chant : MM. Marcel CHADEIGNE et Emile VUILLERMOZ.

Costumes de la Maison MUELLE
Perruques de la Maison PONTET
Chaussures de la Maison CRAIT —
Accessoires de la Maison BERARD.
Tapis de la Maison DALSEME.

LE MARTYRE DE St SÉBASTIEN

M. Claude Debussy

Le musicien incomparable de *Pelléas et Mélisande*, du *Prélude de l'Après-Midi d'un Faune* etc. qui, en écrivant la musique du mystère sacré, a prouvé la diversité de son génie.

M. Léon Bakst

Le décorateur prestigieux, qui a brossé pour le mystère de M. d'Annunzio de somptueux décors, et composé des costumes qui sont des chefs-d'œuvre de richesse et de couleur.

M. Gabriele d'Annunzio

M. Claude Debussy

Photo Otto

M. Gabriele d'Annunzio
Photo Manuel

Le grand poète italien, auteur de *l'Enfant de Volupté*, *l'Innocent*, *le Triomphe de la Mort*, *les Vierges aux Rochers*, *le Feu*, *la Ville morte*, *la Gioconde*, *la Gloire*, *la Fille de Jorio*, etc., etc., que *le Martyre de Saint Sébastien* vient de consacrer poète français.

M. Léon Bakst

Le Printemps d'un Poète

Gabriele d'Annunzio surgit au milieu du bouleversement psychologique de l'Italie, il y a trente ans. Il avait été un enfant prodige, dans l'obscure intimité de son domaine paternel, de sa famille et de ses égaux. Il se révéla tout à coup, dans la vigueur athlétique de sa poésie, comme un adolescent-prodige. Et il étonna.

Le rôle de Gabriele d'Annunzio a été depuis lors celui d'étonner. La légende a été créée autour de sa vie, depuis son apparition parmi les hommes glorieux. Elle s'accroît chaque jour, étrange, subtile et perverse, ou bien même farouchement voluptueuse et grossièrement sensuelle. Et Gabriele d'Annunzio en souffre, s'en étonne lui-même, la comprend mal. Arrivé à l'apogée de sa maturité rayonnante, il s'entend reprocher la légende qui l'entoure, et il sait que le monde ne pardonne pas à un vivant de se mouvoir dans une nuée toute légendaire, ou de vivre une histoire dont chaque étape est immédiatement enrichie de détails fabuleux par les gazettiers insatiables et implacables...

Je l'ai entendu dire ceci : « D'où vient-elle, ma légende ? » Il peut se poser cette question, très simplement, comprenant à peine le mélange total que l'on fait de *celui qu'il aurait voulu être*, c'est-à-dire des personnages successifs de ses œuvres, de ces indomptables orgueilleux de l'amour sensuel et de « la vie belle », avec celui qu'il est vraiment dans l'expression quotidienne, non de ses aspirations, mais de ses réalisations.

Et la légende vient de loin. Elle est née entre deux mers, entre les deux mers italiennes, sur l'Apennin qu'il franchit pour se rendre de ses Abruzzes sauvages et antiques en Toscane, où il fit ses études. Lorsqu'il s'imposa à l'attention de lettrés éblouis, à dix-huit ans, on songea à lui comme à un merveilleux enfant, le premier enfant de l'Italie nouvelle, né de l'étreinte multiple et vigoureuse de toutes les anciennes régions italiennes devenues ensemble, une seule nation. Carducci exalta le *Canto Novo*. Dans une langue déjà parfaite, dans une prosodie déjà très hardie, savante et impétueuse, l'adolescent des Abruzzes chantait en Toscane cette violente volonté de vie, de puissance, de joie, qui ne s'est jamais plus démentie ensuite, ni dans sa vie ni dans son œuvre. Carducci était déjà le poète de la nation neuve, le plus puissant, et aussi celui dont la voix était la plus grosse. Carducci était alors un peu républicain, il invectivait tout et tous, au nom d'une régénérescence complète de l'Italie, au nom des anciennes vertus latines, mâles et conquérantes, de la race. Et le barde national en pleine maturité, salua l'éphèbe du *Canto Novo* comme le plus grand poète nouveau de l'Italie. Le salut de Carducci étonna tous les milieux littéraires de la péninsule grouillant d'une génération bruyante et peu féconde. Et la légende prit des ailes autour de ce jeune grand poète inconnu, avec l'annonce simultanée de sa gloire et de sa mort...

Ce qu'il y a de plus étrange ou de plus significatif, dans la carrière de d'Annunzio, c'est que le premier salut de ses contemporains fut un salut funéraire. Peut-être dans son irréfrénable amour de la vie, dut-il accueillir comme un augure fastueux le salut que le monde encore ignoré de

ses contemporains portait à sa dépouille mortelle, alors qu'en chevauchant à travers la Toscane, l'Ombrie, le Latium, il s'avançait vers Rome, but de son rêve — comme un conquérant.

Comme un des anciens conquérants de sa race, des farouches et admirables condottieri du Quattrocento, auxquels on l'a souvent comparé, il précédait une armée décidée à tout, une armée innombrable. Son armée était invisible, elle était celle de ses rêves et son rêve le plus ambitieux de la veille était toujours inférieur à celui que chaque nouvelle aube lui apportait. Le *Canto Novo* en était l'avant-garde nombreuse, que Rome avait déjà reçue. Je ne sais s'il arriva vraiment à Rome, à cheval, venant de la douce Toscane. La légende l'affirma immédiatement et lorsqu'il se présenta à la rédaction du plus combatif et du plus notoire des journaux littéraires de l'époque, *le Capitan Fracassa*, où était groupée la plus jeune littérature, il se contenta d'annoncer à ceux qui pleuraient son sort, qu'il n'était pas encore mort. On le regarda comme un prodige, et le récit de l'aventure se propagea, avec son nom, de Rome à Turin et à Naples. D'Annunzio devint célèbre.

Il était svelte, souple et très blond, rompu aux sports, un fervent de la vie la plus intense. On le salua comme le superbe et invincible « chef à la belle chevelure » qu'il appelle aujourd'hui saint Sébastien et qu'il rêva toujours d'être. Et comme la spontanéité de son désir de vivre était inépuisable et intolérante, on vit en lui l'enfant prodigieux de l'Italie nouvelle, la fleur à peine éclose d'un sol encore tout humide du sang de la dernière guerre.

Le *Canto Novo* affirmait avec une telle véhémence le droit des amours héroïques, le poète y clamait avec une si grande et si originale vigueur ces louanges de la Terre, de la Mer et des Héros — que vingt ans après il devait développer en un magnifique et très long poème, encore parfaitement incompris, *Laus Vitæ*, — que la vie intellectuelle romaine fut bouleversée par sa présence.

Il voyagea en Sardaigne avec un jeune grand journaliste, Edoardo Scarfaglio, et avec un jeune grand poète romain, Cesare Pascarella. De Sardaigne, les trois amis envoyaient à leur journal des récits fantastiques et épiques. Il voyagea encore avec un puissant poète, qui demeure étrangement méconnu, M. Adolfo de Bosis. Sur le yacht d'un ami, il se rendit en pleine Adriatique et, couché nu sur le pont du bateau égaré, il attendit, en se rôtissant au soleil, le hasard d'un port. Sa fortune réelle n'était qu'une soif inextinguible de vie aventureuse. Le sens le plus moderne de son âme était celui, intolérable, de cette soif. Mais il ne partit point pour l'hallucinant Far-West, se mêler à la phalange incomparable des violents qui cherchent l'or, assoiffés de richesses et de luttes sanglantes. Il ne partit pour aucune guerre proche ou lointaine à l'instar de Lord Byron, dont il est sans doute la nouvelle et rapide réincarnation. Il chercha la plus profonde angoisse, le tourment le plus vif et le plus long, les exaltations les plus enivrantes de l'amour et de la renommée, au milieu d'une société très vieille, que les siècles de souveraineté ennoblissent encore, très lourde de gloire, au milieu de l'aristocratie romaine.

Il était l'enfant prodige — dit la légende, et il fut terriblement aimé — disent ses livres. Il commença son chemin singulier à travers ce qu'il définit « l'odio tenace e il falso amore », la haine tenace et l'amour faux; il chemina longuement « tra il tedio della vita e la paura della morte », entre l'ennui de la vie et la peur de la mort. L'unité de sa volonté, le style absolu de son instinct dominateur sont dans le besoin de vivre le plus complètement possible, de humer sans fatigue et sans sommeil les plus imperceptibles parfums que le vent du désir renue dans le lointain.

D'Annunzio dit aux hommes : je vous montrerai les cordes les plus insoupçonnées de la lyre que toute créature est, dans la fantastique symphonie de la vie, et je vous enseignerai à jouer de toutes vos cordes; et vous serez émerveillés des sons inouis qui bourdonnent dans votre sang. Il exaspéra ainsi ses adorateurs et ses ennemis, sans cesse. Et il prit pour devise celle qu'il fit graver ensuite sur sa ville de Fiesole, la Capponcina : *Per non dormire...*

A Rome, des jeunes écrivains turbulents et infatigables, étaient groupés autour d'un éditeur extraordinaire, disparu ensuite de la plus étrange manière, Sommaruga. Leur organe était une revue fameuse, *la Cronica Bizantina*, qui portait en exergue deux vers de Carducci, où le poète affirmait que les Italiens avaient voulu Rome et que l'on ne leur avait donné que Byzance ! Gabriele d'Annunzio domina dans ce domaine jeune et tumultueux où se forgeait tout entière l'opinion littéraire italienne de l'époque.

Puis le poète du *Canto Novo* se lia plus étroitement avec l'aristocratie romaine, par son mariage avec la fille des ducs de Gallèse. Mais il était pauvre, malgré son énorme labeur, ses nouvelles et ses articles sur la marine militaire, répandus dans les journaux de Rome et de Naples. Son amour effréné de « la vie totale », la culture de luxe qu'il se créait, son besoin presque physique d'opulence princière, l'amour des chevaux et de toutes les élégances, le firent émigrer de Rome à Naples. Et il ne fut et n'a jamais été riche, ses travaux, sa célébrité même, ne suffisant jamais à satisfaire les besoins de cette culture de luxe, toujours grandissants.

Il préparait sa licence ès lettres à la Faculté de Rome, il faisait son service dans la cavalerie et les aventures de ses amours et le récit de ses goûts étaient déjà entrés dans la légende d'où ils ne sont plus sortis.

Lorsque Gabriele d'Annunzio écrivit l'*Enfant de volupté* (*Il Piacere*) après une longue crise sentimentale très dure, le destin signa le décret qui proclamait son nom triomphant aux quatre coins du monde. Et l'on sait tout ce qu'il a demandé à la vie, cet insatiable chercheur de la vie la plus complète — on ne sait pas ce que la vie lui a refusé, jusqu'à le pousser deux fois sur la limite extrême de la mort volontaire.

Il a voulu que son esprit fût à tout instant plus fort que le sort. C'est pourquoi sa légende est toute faite de lumières victorieuses et on lui reproche le manque d'ombres reposantes, des bonnes œuvres émouvantes, pathétiques, où se complaît l'âme tendre des braves gens très simples. Mais à part la légende, son Printemps fut vraiment un éblouissement de lumières, blondes comme ses longues boucles, alors qu'il promenait dans la ville arrachée aux papes la furieuse volonté de vivre de son adolescence laborieuse et glorieuse.

RICCIOTTO CANUDO.

Les sept séraphins. *Ph. Bert.*

La Musique du "Martyre de Saint-Sébastien"

Mme Ida Rubinstein
(*Saint Sébastien*)

La partition écrite par M. Claude Debussy pour commenter les extases des deux Gabriels (Astruc et d'Annunzio) a bénéficié de tout l'enthousiasme que laissaient disponible au cœur des auditeurs la stupeur provoquée par le poème de l'adroit Gaetano Rappagnetta — c'est le nom véritable du librettiste.

Beaucoup de passants qui, sans doute, ne l'avaient jamais regardé de si près, déclarèrent ne plus reconnaître le musicien de *Pelléas* en ce compositeur chez qui Robert Brussel découvre « une âme candide et primitive » ; Octave Maus célébra l'élargissement du style debussyste, Paul de Stœcklin disserta sur cette « quatrième manière » qui lui rappelait *Parsifal*.

Et nombre d'âmes simples — j'en suis — se réjouirent, qui avaient médiocrement goûté « les Poissons d'or » et autres récents raffinements pianistiques de l'inquiétant chercheur.

Alcibiade (je n'y étais pas, mais on me l'a raconté), Alcibiade qui étonnait les Athéniens par les raffinements de son luxe, savait, quand il le fallait, édifier Sparte à force de sobriété. Ainsi procède Debussy, Alcibiade musicien, qui coupe la queue de son chien à l'occasion.

Après avoir tarabusté sa ligne mélodique pour la rendre adéquate — disons « adéquate » — aux indécisions adorables des balbutiants poèmes de Maeterlinck, il a trouvé, dans les octopodes pieusement érudits du *Martyre de saint Sébastien*, l'occasion d'embaumer ses inspirations harmoniques d'un mysticisme très littéraire, auquel le prédisposait déjà sa collaboration avec Gabriel-Dante Rosetti.

Dans le premier prélude, une lente succession d'accords rigoureusement parfaits nous berce d'une douce caresse en dépit des suites de quintes et d'octaves, honnies par les Beckmesser conservatoriaux, mais qui ne sauraient plus, désormais, meurtrir la plus délicate oreille.

Puis, à des entrelacs de sonorités graciles, voici qu'une grave entrée de contrebasses s'impose, émouvante.

Et six cors gravissent les degrés au haut desquels, éblouissante, la trompette lance son appel d'au delà « Sébastien » !

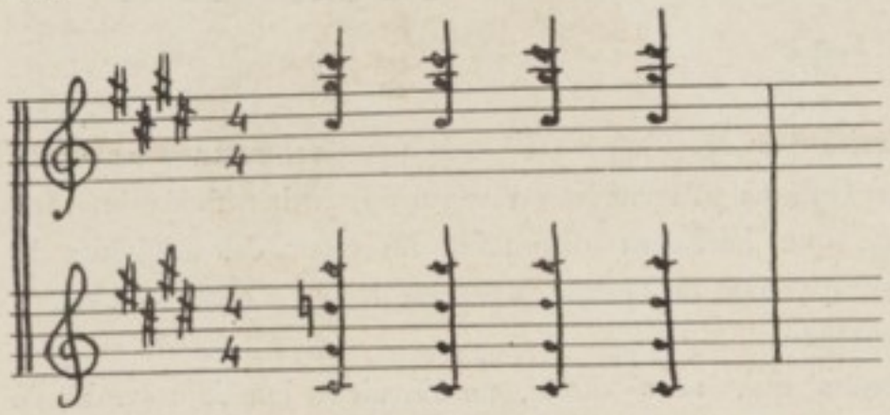
De bons juges, comme on dit, ont protesté contre les harmonies agressives du second prélude, celui qui nous ouvre la chambre magique ; ils se sont scandalisés des appogiatures se rencontrant avec le note réelle, sans se douter que le peu révolutionnaire Bizet, il y a près de quarante ans, ne redoutait pas (prélude de *Djamileh*) d'installer sous une sensible l'accord parfait de tonique.

Aigres, pour qui lit seulement la partition, ces audaces charment l'oreille.

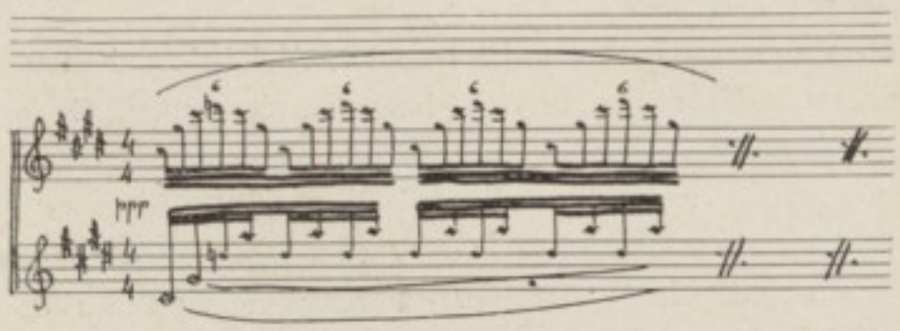
Pour peindre le frémissement de l'impalpable éther, Debussy introduit, dans un accord d'*ut dièze mineur* ingénieusement privé de sa tierce, la quinte *ré la*, qui frotte dur la quinte fondamentale *ut dièze, sol dièze* ; l'harmonie

Mme Ida Rubinstein
dans la "Danse des Charbons ardents."
Dessins de A.-E. Marty.

dersistante de toute cette page est donc réalisée ainsi.

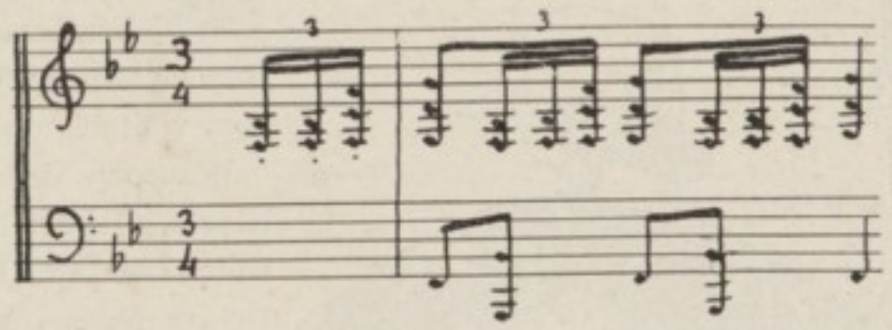


Mais cette préparation explosive est dosée par le plus habile des alchimistes musicaux : il établit sa dangereuse superposition avec un flottement léger qui en atténue la rigueur, l'une des quintes se balançant en sextolets au-dessus de l'autre, fidèle au rythme binaire. Et, disposée au piano comme ceci :



cette ingénieuse stylisation devient, nimbée des timbres séduisants de l'orchestre, un véritable enchantement.

Passons sur le dernier Prélude dans lequel un solo de cor anglais évoque les désolations tristaniennes ; mentionnons rapidement la Danse des charbons ardents, grésillante, avec de brusques jaillissements de flammes courtes, et disons seulement que la vaste fresque chorale du « Paradis », où des intentions palestrinennes voisinent avec les plus modernes trucs d'écriture, fut mal présentée : les chanteurs s'évertuaient dans des dessous profonds, si profonds qu'on n'y entendait pas l'orchestre. Il faudra l'exécution au concert pour apprécier toute la virtuosité d'écriture de cette page, et aussi l'étrange saveur des fanfares impériales, d'un éclat durement appoggiaturé :



La direction des études de la partition avait été confiée à quatre debussystes de marque dont la ferveur et la foi ne se démentirent pas au cours des répétitions et des représentations. Caplet conduisit amoureusement l'orchestre, Inghelbrecht styla les chœurs avec une fougueuse énergie, et l'on put voir les deux chefs de chant Chadeigne et Vuillermoz pousser la conscience jusqu'à revêtir chaque soir d'amples cagoules orange, dessinées par Bakst, pour se dissimuler en scène dans la foule des prêtres, des archers, des adoniastes et des femmes de Byblos, et porter dans chaque groupe la bonne parole (attention, mesdemoiselles : *deux mesures et un temps !... Sol bémol*, messieurs!...) redresser les intonations défaillantes, soutenir les faibles et ramener les égarés. Et j'imagine que certains théâtres très subventionnés et très nationaux, où les exécutions chorales sont scandaleusement capitales, pourraient faire leur profit d'un tel exemple!.

HENRY GAUTHIER-VILLARS.

Dessin de A.-E. Marty.

TROISIÈME ACTE. — Mme Ida Rubinstein mimant la scène de la " Passion ".

SPECTACLES DE GALA

DE

IDA RUBINSTEIN

1912

HÉLÈNE DE SPARTE

TRAGÉDIE EN QUATRE ACTES

de

EMILE VERHAEREN

Musique de scène de DÉODAT DE SÉVERAC
Décors et Costumes de LÉON BAKST

SALOMÉ

DRAME EN UN ACTE

de

OSCAR WILDE

Musique de scène de GLAZOUNOW
Décors et Costumes de LÉON BAKST

LES BALLETS RUSSES DE SERGE DE DIAGHILEW

1912

PARIS

THÉÂTRE DU CHÂTELET

NOUVEAUX BALLETS

LE DIEU BLEU
L'APRÈS-MIDI D'UN FAUNE
DAPHNIS ET CHLOÉ
THAMAR

Mais Diaghilew réservait encore, en 1912, de nouvelles surprises.

Tout d'abord, sans s'attacher à épuiser les riches ressources de la musique russe ou à adapter la musique existante que le temps rend internationale, Diaghilew fut séduit par l'idée de délocaliser son art, et il voulut associer à son œuvre les compositeurs du pays où il avait trouvé la plus généreuse hospitalité et la plus vive admiration. Il cherchait ainsi (et les résultats prouvèrent qu'il réussit), selon l'heureuse expression de M. Gauthier-Villars, à démontrer avec éclat que " le danseur russe détient le secret du rythme de la terre entière ", y compris le rythme des musiciens français. Sa première expérience dans ce sens fut *Le Dieu bleu*, de MM. Reynaldo-Hahn, Jean Cocteau et F. Madrazo, dont le lecteur trouvera plus loin de nombreuses reproductions. Il prépara en outre deux autres œuvres, sur la musique du *Prélude à l'après-midi d'un Faune* de Debussy, et sur celle de *Daphnis et Chloé* de Ravel ; quoique composées toutes deux d'éléments empruntés à l'antiquité grecque, elles différaient beaucoup par l'importance et par les conceptions artistiques. En effet, Diaghilew faisait surgir, pour l'*Après-midi d'un Faune,* un nouveau maître de ballet en la personne du danseur de génie Nijinsky. Tandis que l'*Après-midi d'un Faune* était une transposition savante de fresques antiques, minutieusement étudiée sur les pierres dans différents musées

de l'Europe et présentée avec une technique nouvelle sous un angle nouveau, *Daphnis et Chloé* était simplement la légende connue racontée par l'image.

Comme toujours devant une innovation hardie, un succès enthousiaste salua l'*Après-midi d'un Faune,* qui déchaîna en même temps une tempête de protestations. Maintenant que tout est entré dans l'apaisement et que cette œuvre, où s'était dépensé tant de talent, d'érudition et d'originalité, est presque devenue classique, le souvenir de ces combats nous font sourire. Malgré cette violente polémique, dont le lecteur trouvera trace plus loin, l'œuvre de Nijinsky vit, avec le temps, son succès aller en grandissant et s'affirmer tous les jours d'avantage.

Daphnis et Chloé, avec la ravissante et mélodique musique de M. Ravel, ne put passer que vers la fin de la saison et n'eut que deux représentations.

Ce ballet, composé d'après le célèbre roman de Longus, dans les magnifiques décors et costumes de Bakst, se revéla comme une œuvre de tout premier ordre et aurait pu s'imposer ; mais deux représentations, données un peu hâtivement avant le départ de la troupe, ne suffirent pas pour en faire goûter au public tous les charmes. Bien que, dans la chorégraphie de Fokine, il était cette fois facile d'apercevoir quelques réminiscences de ses précédentes œuvres, le ballet, dans son ensemble, présentait beaucoup de variété ainsi que des beautés d'un classicisme de style très sûr. Le succès fut grand.

Thamar, la quatrième nouveauté de cette saison, fut créé sur le poème symphonique, si rythmé et coloré, de Balakireff, monté dans un décor somptueux de Bakst, et réglé par Fokine. On en lira, par la suite, le compte rendu détaillé dans l'article de M. Calvocoressi. Tandis que le ballet *Daphnis et Chloé* — on ne sait trop pourquoi — ne reparut plus dans le répertoire de Diaghilew, *Thamar* y demeura et continua d'y figurer chaque saison. Cette légende géorgienne, si bien enluminée sur la belle musique de Balakireff par les chaudes couleurs de Bakst, et qui fournit à Fokine prétexte à d'étonnantes reconstitutions de danses guerrières et voluptueuses, restera dans les évocations les mieux réussies de Diaghilew.

En résumé, l'année 1912, avec quatre nouveaux ballets, se signale par deux faits principaux : l'appel de Diaghilew aux musiciens modernes français Claude Debussy, Maurice Ravel et Reynaldo Hahn et l'adoption d'une nouvelle formule de danse sous la direction de Nijinsky.

Il convient enfin de mettre en valeur le travail gigantesque de Léon BAKST. Dans cette seule année, ce merveilleux et puissant artiste parvint — indépendamment des décors et costumes pour ces quatre derniers ballets si différents les uns des autres — à concevoir et à réaliser pour Ida Rubinstein tous les décors et costumes que l'on trouvera reproduits en partie plus loin pour *Hélène de Sparte* (4 actes) et pour *Salomé.*

V. SVETLOFF.

7me Saison
des
Ballets Russes

Photo Waléry

Mme TAMAR KARSAVINA et M. ADOLF BOLM, dans " THAMAR ". – Costumes exécutés d'après les aquarelles de Léon BAKST

" DAPHNIS ET CHLOÉ "
Décor du 1er acte. — D'après l'aquarelle originale de M. Léon BAKST

M. NIJINSKY, dans " LE DIEU BLEU
Costumes exécutés d'après l'aquarelle de Léon BAKST

" LE DIEU BLEU ". — D'après l'aquarelle originale de Léon BAKST
Cette aquarelle a servi pour la couverture de la partition du " Dieu Bleu ", de Reynaldo Hahn, éditée par Heugel.

Photo Waléry

Mme KARSAVINA
Mme Seraphine ASTAFIEVA

M. FROHMAN et Mme KARSAVINA
Mlle BRONISLAWA NIJINSKA

LES COSTUMES DU "DIEU BLEU"

Mme KARSAVINA et M. FROHMAN
Mlle Lydia NELIDOFF

Mlle Lydia NELIDOFF
Mlle Seraphine ASTAFIEVA

Costumes exécutés d'après les aquarelles de Léon BAKST

Décor du " Dieu Bleu ", d'après la maquette originale de Léon Bakst

Photo Waléry

NÈGRE
BAYADÈRE : BARANOVITCH II

SACRIFICATEURS
SERVANTES DU TEMPLE

LES COSTUMES DU " DIEU BLEU "

PRÊTRES
LES PETITES DIVINITÉS

LE GRAND PRÊTRE : MICHEL FEDOROW
BAYADÈRE : BARANOVITCH II

Costumes exécutés d'après les aquarelles de Léon BAKST

"DAPHNIS ET CHLOÉ". Costume de Villageoise. — D'après l'aquarelle originale de Léon BAKST

Les Interprètes et les Costumes de "THAMAR".

Mlle BRONISLAWA NIJINSKA
M. KREMNIEV

M. Max FROHMAN

Mlle MAIKERSKA
M. RACHMANOFF

Costumes exécutés d'après les aquarelles de Léon BAKST.

" L'APRÈS-MIDI D'UN FAUNE ". — Costume de Nymphe. — D'après l'aquarelle originale de Léon BAKST

Les Costumes et les Interprètes de "THAMAR".

MM. OUMANSKI & GOUDINE
MM. SEILIG & OUMANSKI

Mlle COULTSHITKA & M. GOUDINE
M. SEILIG & Mlle STACHKO

Costumes exécutés d'après les aquarelles de Léon BAKST.

NIJINSKI

Gouache de Georges Lepape
Appartenant à M. Moricand

CE FASCICULE
A ÉTÉ ÉDITÉ
par
COMŒDIA ILLUSTRÉ
en l'honneur
de la
SEPTIÈME SAISON
des
BALLETS RUSSES
Mai-Juin 1912

Mme TAMAR KARSAVINA dans *Le Dieu bleu.*

Monstres dans *Le Dieu bleu*.

Mlle Tamar Karsavina — M. Max Frohman

"LE DIEU BLEU"

Photo Comœdia Illustré

Les Ballets Russes en 1912

Ils viennent à nous depuis sept ans et depuis sept ans leur venue nous paraît indispensable. Nous n'admettons pas que nous ayons pu les ignorer auparavant. Nous avons connu d'eux et par eux tant d'émerveillement, que nous attendons avec une impatience croissante la date qui nous les rendra. Ils nous sont rendus ce soir, ils nous sont rendus pour quelques soirées intenses et vives, dont le rêve hantera longuement notre mémoire. Et voici qu'une fois de plus ils figurent le couronnement, le triomphe de la saison parisienne, trépidante, frémissante, diverse, qui finit avec le printemps naturel et cette apothéose chorégraphique.

Ne sont-ils pas tout le printemps, ces héros, ces héroïnes, voués à l'éternelle légèreté, qui semblent inventés par un Botticelli extraordinaire, dans l'élan d'une exaltation lyrique ? Leurs pas, leurs danses, leurs rôles se réclament de la brise et de la lumière, ou bien ils créent eux-mêmes, par l'impétuosité spirituelle de leur art, par la ligne de leurs beautés, la couleur exaspérée dont ils sont revêtus, une lumière nouvelle et des souffles volés à la brise des féeries.

Voici le dieu, voici l'adolescent, voici l'homme aux ailes invisibles. Nijinski, être mystérieux et furtif, dont le sourire voluptueux, le regard léger et le geste aérien nous éblouissent. Vous n'avez pas oublié le poète de *Gisèle*, le nègre de *Schéhérazade*, l'Arlequin du *Carnaval* et les *Sylphides*, et *Narcisse*, et *Pétrouchka*, et ce *Spectre de la Rose* dont il nous apporte à nouveau, la précieuse, mélancolique et saisissante fragilité. Il créera d'autres visions et fera que nous serons extasiés une fois de plus devant sa grâce, qui nous est connue, mais que nous allons découvrir comme à chacune de ses apparitions. Il nous révèle le *Dieu bleu* où l'imagination délicate de Jean Cocteau, prince frivole, et de F. Madrazo, a provoqué une musique dont l'élégance voluptueuse nous dira que Reynaldo Hahn, l'exquis rêveur de *la Fête chez Thérèse* et de mainte mélodie verlainienne, l'a écrite. Nijinski a deviné des détails rares pour traduire à la scène la grandeur de ces œuvres vouées à l'enthousisame. Il n'y a cependant laissé qu'une part de lui-même, puisque d'autres ballets sont là dont il domine la puissance plastique. C'est *L'après-*

Mlle Lydia Nelidoff (*La Déesse*).

Photo Comœdia Illustré Mlle S. Astafieva (*Porteuse de Paon*).
Mme Nijinska (*La Bayadère enivrée*).

midi d'un faune où son incomparable charme trouve un prétexte peu commun à créer de la fantaisie. On sait l'étrange et profond poème de Stéphane Mallarmé ; on sait aussi le prélude aux nuances irréelles que le poète inspira à Claude-Achille Debussy. Nijinski a voulu réaliser l'espoir de l'un et la pensée de l'autre, et pour cela, nous donne la pensée et l'espoir de lui-même. Enfin, *Daphnis et Chloé*, réglé par Fokine et chanté par Maurice Ravel, lui permet d'atteindre à l'extrême du raffinement dans l'extrême de la simplicité. Au reste, les mots sont des importuns. Nijinski paraît, Nijinski joue, danse, rit, et la virtuosité profonde de sa jeunesse se communique à l'âme de la foule.

Autour de lui, nous retrouvons les visages et les bonds de ces danseurs exceptionnels. Il y a Adolf Bolm, mime burlesque et tragique, danseur admirable de *Thamar* et de *l'Oiseau de Feu*. Il y a Max Frohman, Nicolas Kremniew, Kotchetowsky, Wladimirow et le passionnant Ceccheti, et le curieux Semenow, et vingt autres, et cent autres, et tous.

Il y a Fokine, que l'on voit à peine sous les apparences de Fokine, mais que l'on admire, étourdissant et dispersé, sous les apparences multiples de tout le corps de ballet. Chaque groupe, chaque geste, chaque mise en place de ton ou d'attitude est de lui, dont le rôle, pour être discret, n'est pas le plus inintéressant ou le plus inaperçu. C'est un très noble artiste, dont le goût, méticuleusement original, est une joie pour le spectateur.

Et puis voici les ballerines à la virtuosité amoureuse. Voici Bronislawa Nijinska, Feodorowa, Piltz, Marguerite Frohman, Séraphine Astafieva, Tchernicheva. Nous n'avons pas le bonheur de goûter, cette saison, la troublante puérilité de la blonde et menue Lopoukhova.

Mais voici Karsavina, Tamar Karsavina, ballerine déconcertante et magique, dont la légèreté nous demeure un mystère. Dotée du plus fascinateur sourire qui soit et d'une souplesse quasi-acrobatique et divine, elle fut et demeure l'oiseau prodigieux que le prince poursuit, la jeune fille qu'un rêve grise d'amour et de roses, la poupée délicieuse dont l'âme voltige, furète et se dévoile. C'est la danseuse

M. Waslaw Nijinski (*Le Dieu*).

Mlle Kowalewska
M. Semenow (*Un Mendiant*). Photos Comœdia Illustré

née qui s'offre la griserie quotidienne des choses irréelles. C'est la femme qui rayonne de cet attrait oriental, irrésistible et mélodieux.

Enfin, voici Nélidoff, danseuse et mime à la fois. Hier, Paris ignorait son talent ; tout à l'heure, il va le célébrer. Ceux qui ont déjà vu les manifestations de sa personnalité, ont admiré sa variété et la spontanéité de son jeu ; elle danse avec toute la folie précise que peuvent espérer les amoureux de cet art désirable ; elle mime avec une vérité éternelle, changeante et neuve, et des expressions qui seraient d'une comédienne, d'une tragédienne, d'une femme. Car elle est belle et doit être aimée. Ce n'est plus elle qui vient vers Paris. C'est Paris qui va vers elle avec des fleurs, avec la gloire.

Mais il faut convenir que ces phrases sont enfantines. Les yeux qui voient sont éblouis et n'y sont point préparés. La cohorte fougueuse des danseurs russes est arrivée ; cela suffit. Et n'est-ce pas suffisant, aussi, pour combler l'attention des artistes, de nommer les collaborateurs musicaux de ces fêtes uniques. Car, pêle-mêle, voici, au programme, les noms de Stravinski, Reynaldo Hahn, Borodine, Weber, Balakirew, Debussy, Ravel, Rimsky Korsakow, et aussi, musicien de la couleur et du décor, Léon Bakst.

Ce créateur si supérieurement personnel et si curieusement fidèle à la poésie de l'histoire, qui, voici quelques jours, illustrait avec une puissance formidable l'*Hélène de Sparte* de Verhaeren, et bientôt encadrera avec la même imagination, la *Salomé* de Wilde, a prodigué ici les splendeurs orgiaques et pensives de son pinceau. On se souviendra longtemps du *Dieu bleu* et de *Thamar* dont l'exécution, par le costume et le décor, restera une date dans l'histoire de l'art au théâtre. Le paysage de *Daphnis et Chloé*, le panneau de *l'Après-midi d'un faune* ont un attrait plus intime. Les costumes des uns et des autres, sont d'une fantaisie rare, mais les aquarelles reproduites ici, et la réalisation même que vous en voyez sur la scène, me dispensent de détailler plus longuement ces chefs-d'œuvre de ligne et de nuance qui s'animent, qui s'éclairent, qui s'idéalisent, qui s'envolent.

Louis Delluc.

4e ANNÉE. — N° 17 1er JUIN 1912 NUMÉRO EXCEPTIONNEL de 60 PAGES. 8 HORS-TEXTES en COULEUR. PRIX : 2 FR

Comœdia Illustré

Mme KARSAVINA et Mr BOLM dans THAMAR.

Comœdia Illustré

Costumes dessinés par Léon BAKST

Mme KARSAVINA, DANS " THAMAR "

Les Ballets Russes

REVOICI donc parmi nous le ballet russe, favori de Paris, et qui, avec son programme de cette année en partie éprouvé, en partie nouveau, ne rencontre pas un succès moins triomphal que les années précédentes. Nul n'est plus heureux que moi de le constater.

Parmi les œuvres non inédites que l'excellente troupe interprète, il convient d'accorder la première place aux *Danses polovtsiennes* d'*Igor*, qui la mériteraient rien que par droit d'ancienneté. Seules, en effet, elles subsistent de ce qui avait constitué le programme de la saison initiale du ballet russe, en 1909, si ma mémoire me sert bien. Le public ne s'en lasse point, et on ne saurait s'en lasser tant en sont admirables la mise en scène, la chorégraphie, la musique, la versicolore féerie. Et l'on ne se lassera pas davantage de cette merveille de danse, *le Spectre de la Rose* qui, interprété par Mme Karsavina et M. Nijinsky, devient une merveille de poésie. Puis, il y a *l'Oiseau de feu*, et il y a *Pétrouchka*.

Impossible de ne pas constater que, de par ces deux œuvres, la saison russe est pour M. Igor Stravinsky un triomphe. Elle l'est pour la troisième fois et qui aime la musique ne peut que s'en réjouir. D'avoir révélé à Paris un compositeur tel que M. Stravinsky, d'avoir assuré, grâce à des réalisations superbes, la fortune de ses deux premières grandes œuvres — en attendant, paraît-il, la troisième, *Sacres de Printemps*, dont je peux dire par avance que la partition est de premier ordre, et montrera l'auteur sous un jour

Photo Walery.

1. M. ZIELINSKI.
2. M. GOUDINE.
3. Mlle HOKLOVA, dans "THAMAR"

4. M. KOSTETSKY.
5. M. ZAYLICK.
6. Mlle TCHERNICHEVA, dans "THAMAR"

Mlle Tchernicheva

vres et leurs incomparables interprètes !

On a raison aussi d'applaudir le délicat régal de couleurs et de danses qu'est *le Carnaval*. Ce n'est pas la première fois que la saison russe met à l'ordre du jour le problème des adaptations. J'ai moi-même abordé l'an dernier ce chapitre, et il me faut y revenir deux fois cette année : pour *le Carnaval* et pour *Thamar*. On remarquera que des faits nouveaux se sont récemment produits, qui me paraissent assez significatifs. L'autre jour, aux concerts de danse de Mme Natacha Trouhanova, *Istar* de M. Vincent d'Indy figurait au programme, l'auteur dirigeant. Et c'est là une œuvre d'ordre très « pur », non destinée en principe à une réalisation dansée. J'imagine que n'eût été l'approbation de l'auteur, on s'en fût donné de crier au sacrilège. Nous savons encore que M. Claude Debussy a trouvé excellent que M. Nijinsky dansât le *Prélude à l'Après-midi d'un Faune*: le cas est le même.

Il est donc des adaptations qui sont

Mlle Piltz

nouveau — d'avoir fait cela, dis-je, ne comptera pas moins à l'actif de M. Serge de Diaghilew que d'avoir représenté à Paris l'immortel *Boris Godounow*.

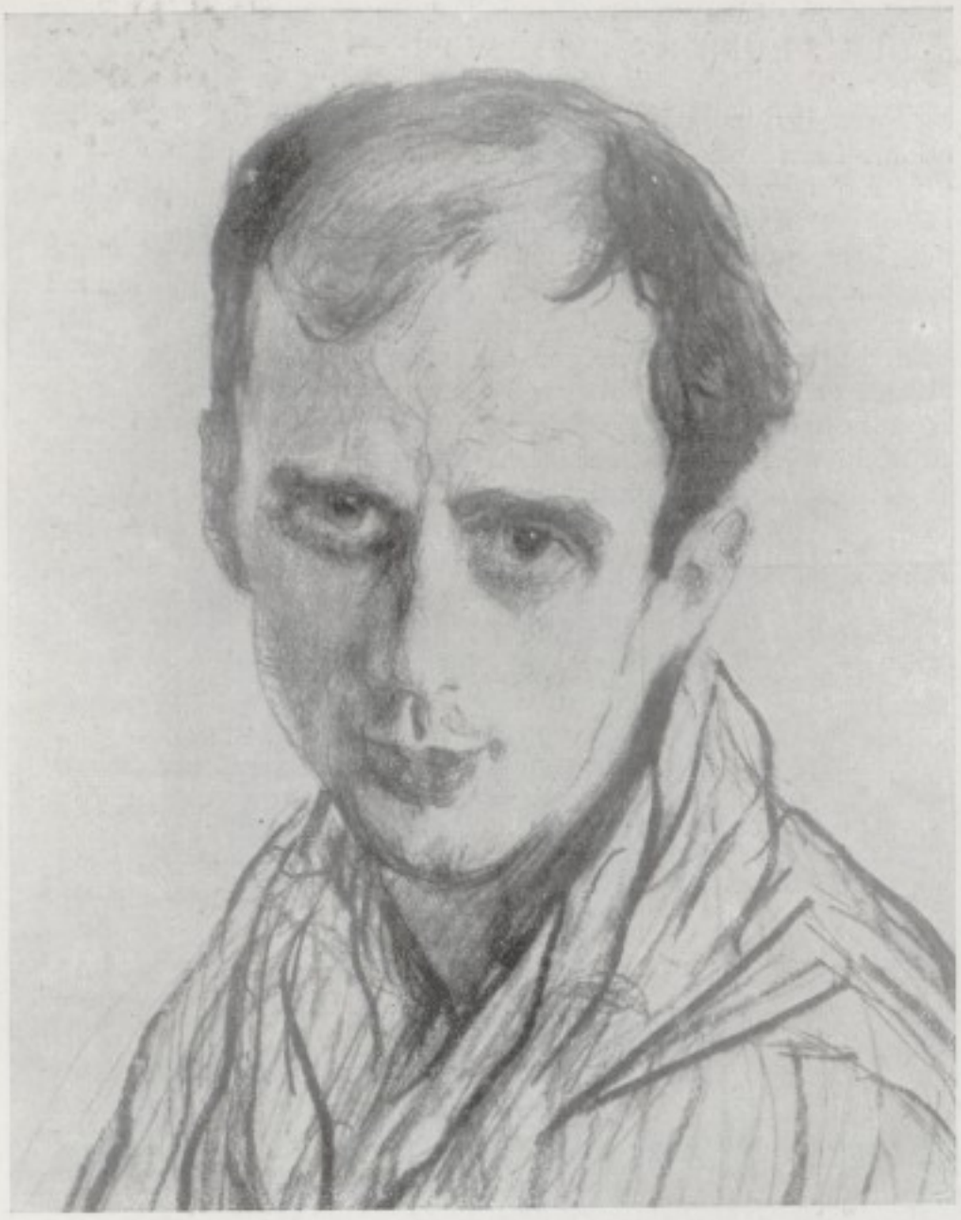
Qu'elles sont belles, chacune à sa manière, et complètes, la musique de rêve et de féerie qui commente la légende du prince Ivan, de l'oiseau merveilleux, de Kochtchéï l'immortel, la musique réaliste, rutilante, grouillante, dramatique qui s'associe à la fête foraine durant laquelle s'accomplit la destinée de Pétrouchka, l'homme-poupée qui suit et qui magnifie chaque péripétie de ce raccourci quintessencié d'humanité que sont le héros, le nègre lubrique, la danseuse déférente au maître du moment ! Et comme l'on a raison, chaque soir, d'applaudir éperdument les œu-

MM. Gavriloff et Kotchetovsky

Photo Walérr "THAMAR" Copyright Comœdia Illustré

bonnes et d'autres qui ne le sont pas, parce qu'inopportunes ou mal faites. Lorsque l'auteur est là pour trancher la question, tout va bien. Dans le cas contraire, d'aucuns crient au sacrilège par principe.

J'ignore, bien sûr, ce que Schumann eût pensé du *Carnaval* de M. Fokine, et ne veux pas me demander ce qu'il eût pensé de la chape orchestrale dont on a paré sa musique. Mais j'imagine qu'un peu étonné de trouver, matérialisée à ce point, la figure de Chiarina, le rêve chéri, à peine effleuré, de son cœur de poète et d'amoureux, il eût vite oublié ce point pour se complaire sans réserve au charme, à la finesse, à l'esprit de Mme Karsavina, de M. Nijinsky, de Mlle Nijinska. Car on ne saurait rien imaginer de plus



LE MAÎTRE DE BALLET, MICHEL FOKINE
Directeur chorégraphique des Ballets Russes.
Auteur du livret des Ballets : l'*Oiseau de Feu*, *Daphnis et Chloé*, le *Carnaval*, *Les Sylphides*, *Shéhérazade* (en collaboration).
La composition chorégraphique de ces œuvres lui est due également ainsi que celle des Danses du *Prince Igor*, du *Spectre de la Rose*, de *Pétrouchka*, du *Dieu Bleu*, de *Thamar*, *Cléopatre*, *Narcisse*, etc...

heureux, de plus achevé. Mlle Nijinska, surtout, mérite qu'on signale le degré d'excellence auquel elle est parvenue. Depuis ses débuts, elle n'a fait que progresser, et s'affirme aujourd'hui digne de son illustre parenté. Tout ce qu'elle fait, en ce rôle charmant du Papillon ou en d'autres, est une joie pour les yeux, et s'accorde à la mutinerie, la prestesse, la délicatesse d'Arlequin-Nijinsky et de Karsavina-Colombine, si vifs, si spirituels, si entraînants que les admirables compositions de leurs rôles semblent de perpétuelles improvisations.

Thamar ne m'a point laissé d'impressions sans mélange. Je commence par dire qu'on ne vit jamais de plus magnifique spectacle, et que jamais le grand artiste Léon Bakst n'a mieux groupé, mieux fait chanter les chœurs des pourpres, des verts, des bleus et des roses, cependant que la chorégraphie constitue un spécimen fort réussi de ces ensembles tumultueux et bigarrés qu'excelle à disposer M. Michel Fokine. Mais, tout en m'emplissant avec bonheur les yeux de ces chatoiements, je ne pouvais m'empêcher de me demander si quelque incompatibilité ne se faisait point sentir entre le drame chorégraphique et la musique, qui est, nul n'a le droit de l'ignorer, un des chefs-d'œuvre de l'école russe. La reine Thamar de la légende poétique qui inspira Balakirew — légende dont le maître a restitué à merveille le mystère aussi bien que la passion — n'est plus un être corporel; c'est, je pense, un fantôme dont le prestige doit garder quelque chose de lointain, et l'orgie dont les échos troublent au loin le paysan qui se signe, la fantasmagorie qui s'achève lorsque l'aurore dissipant les brumes vient rosir au loin les neiges de l'Helbrouz sont quelque chose de plus subtil, de plus effrayant que le merveilleux Vénusberg asiatique que l'on nous fit contempler. Mais si l'on veut oublier un instant la Thamar qu'évoquent le génie de Lermontow ou le génie de Balakirew — quitte à relire le poème et à souhaiter pour quelque jour prochain une belle exécution de la musique — on peut goûter selon ses mérites le spectacle de la *Thamar* du Châtelet.

J'en viens à l'œuvre inédite qui nous a été présentée au début de la saison, au *Dieu bleu*, dont la musique est de M. Reynaldo Hahn. Ici encore, décor, costumes et danses ou mouvements s'associent en un tout délectable. Il y a des lumières bleues dont l'effet est superbe ; de certains monstres, les uns noir et or, les autres d'un rose invraisemblable, inquiétant, qui produit une impression surprenante. Il y a d'extraordinaires attitudes de M. Nijinsky, aussi hiératique ici que fantaisiste dans *le Carnaval* ou dans *Pétrouchka* ; il y a Mme Karsavina, irréprochablement expressive, et Mlle Nélidova, une débutante qui conquit tous les suffrages par la beauté de ses lignes et par sa grâce.

M. Reynaldo Hahn, on le sait, est un artiste du goût le plus fin et le plus averti, qui est doué de sensibilité aussi bien que de goût, et qui n'ignore rien des choses de la musique. Sa partition du *Dieu bleu*, que beaucoup ont loué, ne me paraît pas être l'œuvre définitive qu'il nous doit et nous donnera certes un jour, celle où il montrera comme compositeur toute l'originalité, toute la vigueur, tout le mordant qui conviennent à un musicien si cultivé en même temps que si doué.

Comme les saisons précédentes, M. Michel Fokine, l'admirable maître de ballet, a eu un succès personnel très grand.

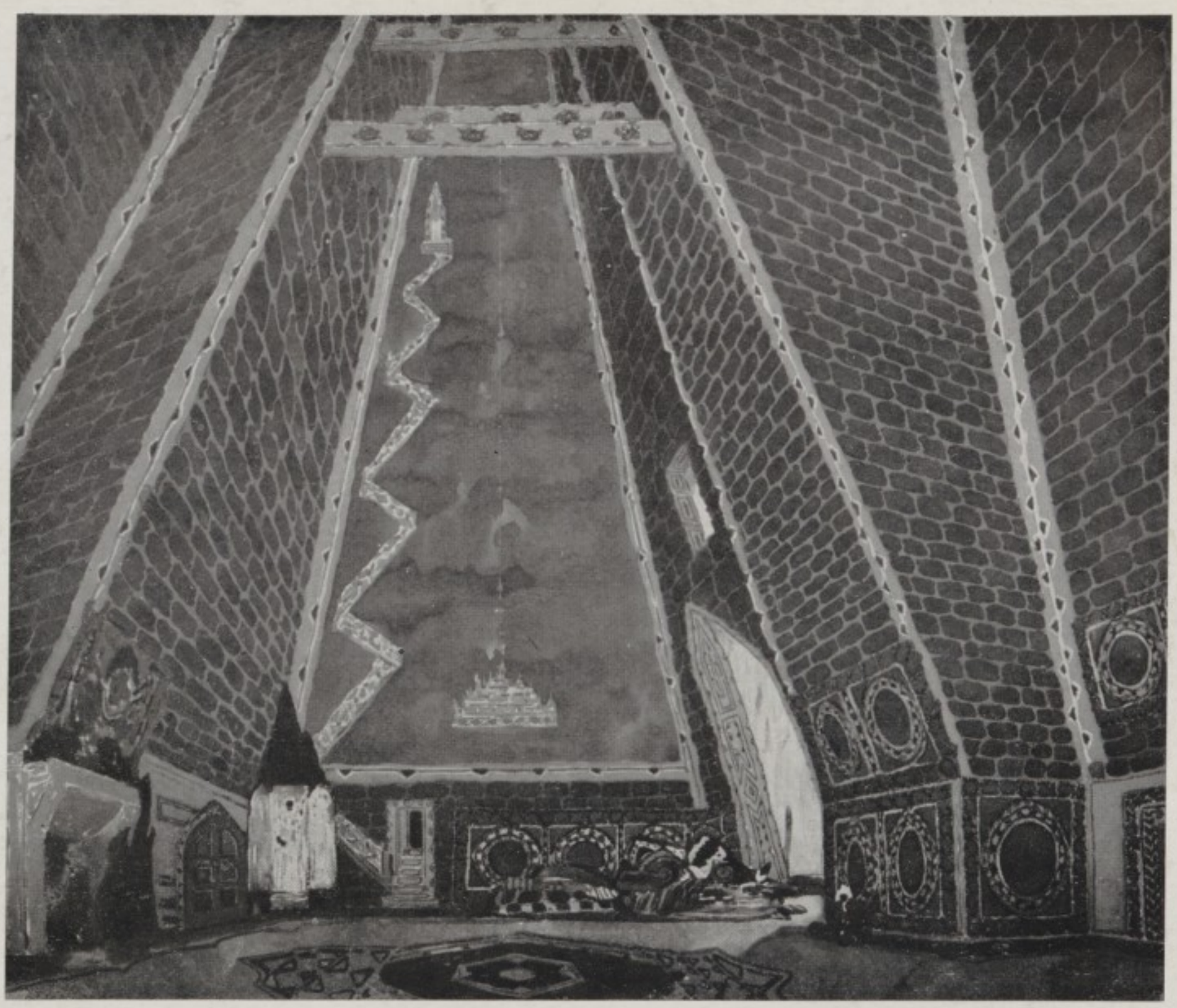
M.-D. CALVOCORESSI.

M. KOTCHETOVSKY (*Le Maure*) — Photo Waléry

"PETROUCHKA"

Mlle NIJINSKA (*La Ballerine*) — Copyright Comœdia Illustré.

NOUS publierons dans notre prochain numéro, une série remarquable des poses plastiques stylisées de Nijinski et des Nymphes dans L'Après-midi d'un Faune, *ainsi que le compte rendu illustré de* Daphnis et Chloé, *le dernier ballet du maître Michel Fokine, auquel nous devons la révélation de l'art chorégraphique moderne.*



Maquette du décor de *Thamar*, par Léon BAKST.

Intérieur de la tour, d'où la reine Thamar appelle, pour son plaisir et sa cruauté, les voyageurs égarés.

ARGUMENT DE "THAMAR"

C'est la tour chaude, lumineuse, musicale, où la reine Thamar donne une fête incessante au milieu des neiges du Darial. Étendue en face d'une large fenêtre, Thamar inspecte la montagne, les routes, le fleuve Térek dont les eaux tourbillonnantes enveloppent sa demeure.

Tout à coup elle se soulève...

Un étranger perdu s'approche. Il hésite, il regarde la ronde muraille...

Elle envoie des servantes. Elle exige qu'on le cherche et qu'on le lui amène.

***

L'étranger titube, glacé et fatigué. Une sorte de cagoule lui cache la tête. Elle l'arrache et découvre un beau jeune homme étonné de tout ce faste. On le pare ; on les entoure, on favorise leurs danses, leurs étreintes et leur désir mutuel.

Immense fraîcheur pâle et rose. L'aube commence...

Les servantes ouvrent les baies. L'ivresse bouscule et anime encore tous les groupes. La reine danse et, brusquement, d'un bond final, saute sur le jeune homme, le poignarde et le pousse dans le fleuve par une porte étroite.

***

De nouveau, la reine Thamar inspecte la montagne, les routes, le fleuve Térek.

Son œil doit suivre avec un tendre effroi le cadavre que l'eau charrie...

Mais tout à coup elle se soulève... Un étranger perdu s'approche... il hésite... il regarde la ronde muraille...

MODIRA

"L'APRÈS MIDI D'UN FAUNE"
(NIJINSKY)

4me Année. N° 16
15 Mai 1912
Numéro Exceptionnel
60 Pages

PRIX
1 fr. 50

7me Saison
des
Ballets
Russes

NIJINSKI, dans l'"Après-Midi d'un Faune"
Aquarelle originale de Léon


Comœdia Illustré
L'APRÈS-MIDI D'UN FAUNE

Deux Ballets Russes de Musiciens Français

Après nous avoir émerveillés plusieurs années de suite avec leurs somptueux produits nationaux, voici que les Russes, pour remercier notre empressement à visiter leur bazar du Châtelet, nous font la surprise de mettre en vente deux œuvres d'art de fabrication française. Ils en usent avec leur fidèle public comme ces prestidigitateurs qui, voulant démontrer que leur virtuosité ne dépend pas de leur matériel, abandonnent les gobelets professionnels et les musettes coutumières pour le chapeau d'un spectateur, dont ils extrairont un lapin vivant, deux drapeaux tricolores et une omelette fumante. Ces artistes (je ne parle pas des escamoteurs) ont désiré nous prouver que leur art n'est pas étroitement local, qu'ils savent danser en plusieurs langues puisqu'ils passent de Balakirew à Debussy et de Rimsky-Korsakoff à Ravel avec un égal bonheur, bref que le danseur russe détient le secret du rythme de la terre entière.

Peut-être cet essai d'internationalisme saltatoire n'a-t-il pas été tout à fait concluant en ce qui concerne notre pays. En tous cas, les deux réalisations obtenues par la naturalisation slave de Ravel et Debussy s'avèrent des œuvres de premier ordre, et d'autant plus curieuses que des difficultés, en apparence insurmontables, s'opposaient à leur réussite.

Il fallait toute l'ingénuité barbare de ces chercheurs pour s'attaquer au *Prélude à l'Après-midi d'un Faune*. Aucun artiste français n'eût osé extraire de cette fluide et ondoyante partition debussyste, de ce poème mallarméen plus ondoyant et plus fluide encore (« légère coulée de sons doux et purs », disait Théodore de Wyzewa) un scénario, des figures de ballet et des décors de toile. C'est pour cette œuvre que se posait plus que jamais la question de la supériorité du rêve intérieur sur les extériorisations théâtrales en présence d'une symphonie descriptive. Etait-il possible, sans la décevoir, d'obliger l'imagination de l'auditeur à l'abdication de tous ses droits pour nous forcer à admettre les postulats d'un danseur, même génial? Dès la première volute sonore qui monte de la flûte debussyste comme la fumée enivrante s'élève d'une pipe d'opium, notre petit cinématographe personnel se met en marche et déroule son film féerique sous nos paupières closes. Avec des souvenirs inconscients de littérature, de peinture et de sculpture, chacun modèle un faune particulier et fait danser sur son corps souple la lumière d'un sous-bois ensoleillé; telle candide jeune femme le colorie avec la palette de Bouguereau, telle vierge ardente le silhouette avec le burin de Rops, M. Arthur Meyer lui essaie mentalement un caleçon armorié, un faux-col et des manchettes. M. Gaston Calmette, tenant à la main le rasoir de Figaro, s'approche sournoisement du pourchasseur de nymphes pour lui proposer un engagement dans les chœurs de la chapelle Sixtine, tandis que telle vieille veuve, multipliant à son gré les exploits de son chèvre-pied servant, se forge une félicité qui la fait pleurer de tendresse !

Voilà tout ce que Nijinsky a prétendu remplacer d'un seul coup par sa propre vision. La tentative était presque impertinente : on sait de quelle façon imprévue il l'a réalisée. Dépouillant non seulement de toute animalité mais même d'humanité les figures de notre rêve, il a stylisé avec un charme inouï mais aussi avec une extrême rigueur décorative les attitudes et les mouvements

des personnages impalpables qui traversent les phrases irisées de Mallarmé et les accords « touffus » de Debussy. Il a voulu animer une frise sans épaisseur, déplacer en ligne droite des silhouettes qui d'ordinaire ne savent tourner qu'aux flancs des vases grecs, enchaîner des gestes figés depuis des siècles, raidir les bras des danseuses pour leur prêter l'éternité de la pierre ou du marbre, plier leur corps à la naïve convention anatomique des dessinateurs primitifs, tordre leur buste sur leurs hanches pour pouvoir superposer à un torse vu de face un visage en profil parfait. Et l'on a choisi une danseuse d'une invraisemblable sveltesse pour schématiser avec une sécheresse presque géométrique les états d'âme d'une nymphe surprise, au moyen d'une série d'angles aigus et obtus ingénieusement enchaînés. Ces visions constituent une revue complète des galeries d'art grec des Pinacothèques d'Europe. Elles sont le résultat d'une savante compilation archéologique : ce pli du jarret vient d'un musée allemand, ce fléchissement de l'épaule a été noté au Louvre et c'est à la National Gallery qu'a été relevé ce geste de l'avant-bras. Les spécialistes peuvent indiquer au passage la référence de chaque attitude et en indiquer la provenance. (D'ailleurs, ils ne s'accordent guère puisque

M. Reynaldo Hahn assigne comme origine, à ce tableau chorégraphique, « les premières sculptures ioniennes » tandis que M. Jules Bois admire cette série de fresques vivantes « détachées de vases étrusques »).

En vérité c'est trop de science et de conscience dans une aventure où l'intellectualité était, en principe, singulièrement humiliée. Ce Faune savant, ce satyre de bibliothèque oublie que le premier devoir de son état est d'avoir des sens et des muscles au lieu d'un cerveau d'helléniste. N'en déplaise à nos professeurs de morale, c'est par insuffisance et non par excès de sensualité que pèche la réalisation trop littéraire de Nijinsky. Où donc le directeur du *Figaro* avait-il passé la soirée lorsqu'il nous dénonça la bestialité et l'impudeur qui l'avaient si profondément troublé ? Assurément pas au Châtelet où évoluait un adolescent candide dont l'aspect n'évoquait nullement la lubricité d'un bouc ; au lieu d'un fauve hirsute, nous avons vu un jeune demi-dieu universitaire, soigneusement rasé, l'air sérieux et fort bien élevé, de santé probablement délicate à en juger par sa démarche de coxalgique et les applications de teinture d'iode qui marbrent son épiderme trop sensible depuis la disparition de sa fourrure protectrice. Ce jeune professeur de dessin linéaire nous a présenté d'ins-

tructifs tableaux vivants et a dû éprouver une stupeur assez forte quand il fut appréhendé violemment pour outrages aux mœurs, en pleine rue Drouot, par un journaliste que les nénuphars du sénateur Bérenger empêchent de dormir.

Accusé d'avoir « offensé la morale », Nijinsky s'est empressé de donner satisfaction à M. Paul Souday en supprimant sa « mimique indécente » à la fin du ballet. Et pourtant, son illusoire possession de la nymphe enfuie, ce corps étendu sur le voile encore parfumé d'elle, c'était beau !

Entre nous, c'est Debussy qui seul, en l'occurrence, a commis un attentat à la pudeur ! Depuis dix ans, ce récidiviste opère impunément dans toutes les salles de concert où l'on acclame sa partition exhibitionniste. Son commentaire orchestral de Mallarmé respire une lascivité qu'ignore l'érudit chèvre-pied du Châtelet. Et dire que tant de jeunes musiciens y prennent des leçons de luxure harmonique!

M. Bakst, insoucieux du paysage sicilien expressément réclamé par le poète, nous a montré un bois fantaisiste, d'une perspective quelque peu arbitraire, dont le garde-forestier doit fréquenter les œuvres de Cézanne, et qui unit, aux tendres verts de printemps, l'ardeur colorée de l'été, avec la bigarrure du Salon d'automne.

Daphnis et Chloé représentait au contraire la revanche des bonnes mœurs. Le regretté Longus accordait son patronage rassurant à la tentative chorégraphique de Fokine. Un scénario extraordinairement ingénu peupla la scène de bergers et de pastourelles avec l'innocent contraste de pirates ravisseurs, cousins de ceux que l'auteur de *Lysistrata* appelait des « Scythes » pittoresques. Des fées, qui étaient peut-être des nymphes, à moins qu'elles ne fussent des déesses, veillèrent sur ces touchants dessus de pendule. La Vertu triompha. Et grâces furent rendues aux dieux.

Il m'a semblé que trois tableaux et cent vingt pages de musique c'était peut-être beaucoup pour un si mince sujet. Il m'a semblé également que tout n'était pas définitif dans la présentation de cette œuvre : un malencontreux emploi du rideau là où s'impose le changement à vue, la suppression de certaines indications de mise en scène rendant incompréhensibles l'émoi, la terreur et la rage des barbares, la réalisation trop simpliste des apparitions d'un inadmissible dieu Pan, autant de taches qui disparaîtront certainement de ce bel ensemble. Mais malgré ces bavures la représentation fut d'une qualité d'art supérieure.

La chorégraphie de *Daphnis* est une des plus belles qu'ait réglées le

génial Michel Fokine. Assurément, les pâtres et les bergères du nouveau ballet dansent un peu comme les bergères et les pâtres de *Narcisse*; assurément les pirates du second acte qui bondissent si merveilleusement dans la lumière rouge ont pris auprès des guerriers polovtsiens du Prince Igor des leçons de tir à l'arc et de sauts en hauteur. Mais ces « effets », qui appartiennent légitimement à Fokine et qu'il a bien le droit d'utiliser, sont parfaitement en place. D'ailleurs il y a des créations de choix. La danse grotesque du bouvier Dorcon, rythmée par Bolm avec une fougue, une vigueur et une précision métrique réellement splendides, abonde en trouvailles plastiques fort heureuses ; la danse poétique de Daphnis où le bras nu de Nijinsky jaillissant de la tunique immaculée largement fendue, s'allonge élégamment sur la houlette qui courbe sa nuque, comptera parmi les plus artistiques inventions de cet étonnant créateur de rythmes visuels, comme aussi les attitudes des nymphes divines sous la lune magique du songe et la fresque animée de la farandole finale qui enlace les clairières et se noue aux arbres du bois sacré. Et l'on ne dira jamais assez la grâce étonnée de Karsavina, l'ingénuité de sa tendresse, ses exquis désespoirs puérils bientôt consolés par ce long, très long baiser cueilli sur la bouche encore inexperte mais amoureuse du beau berger Daphnis.

La partition de Ravel qui accompagne ce remarquable spectacle n'est ni une adaptation ni une improvisation de circonstance. Elle ne joue pas dans l'œuvre collective le rôle de celle de Schumann dans *le Carnaval* ou de Chopin dans *les Sylphides ;* son importance équivaut à celle de *Pétrouchka* ou de *l'Oiseau de Feu*. Elle est même si nettement spécialisée que l'isoler de la représentation serait la trahir. L'auteur doit abandonner l'espoir de la faire goûter au concert sauf pour quelques courts fragments symphoniques comme celui qui fut naguère exécuté chez Colonne. Attentive et minutieuse,

elle offre au commentaire plastique les meilleures ocasions d'intervenir à chaque mesure. Cette musique est systématiquement dansable.

Pour arriver à ce résultat, l'auteur de *l'Heure espagnole* a dû modifier sensiblement sa manière habituelle (son écriture pointilliste, ses harmonies au pulvérisateur et ses rythmes concassés), donner du corps à sa ligne mélodique et préciser ses cadences. Seulement, comme il en avait perdu l'habitude depuis le Conservatoire, il n'a plus le sens de la proportion exacte, il exagère! Telle effusion mélodique, tel fragment expressif surprennent par leur facilité et leur « gemuth » si peu raveliste par définition! Certains effets semblent également trop peu imprévus, tel l'interlude du dernier tableau, cette grouillante et charmante description du lever du jour où gazouillent des groupes de neuf triples croches au-dessus d'une large mélodie, et qui évoque si indiscrètement la forêt de *Siegfried* qu'on

éprouve un véritable malaise à ne pas entendre entrer le thème attendu de l'Oiseau. Faut-il noter que certains auditeurs ont souri de plaisir en entendant passer dans l'orchestre une citation de *Scheherazade?*

Par contre, que de trouvailles délicieuses! La danse à *six-huit* de Daphnis, au premier acte, avec ses alternances d'accords parfaits aux quintes successives et d'accords de quarte-et-sixte de passage a charmé par sa poésie intense et sa grâce inoubliable. Le prélude de six mesures où sur une pédale de *la* se profilent les six marches aériennes d'un escalier de quintes (*la-mi-si-fa-do-sol-ré dièze*) m'a semblé une invention harmonique exquise. Les arabesques de flûte qui brillent çà et là au-dessus du bruissant fouillis orchestral sont dessinées d'un trait ferme et élégant. La danse religieues à quatre temps est d'une noblesse et d'une splendeur rares. Le divertissement à sept temps des jeunes filles qui entourent Daphnis est d'une légèreté et d'une justesse d'accent que l'on rencontre très souvent dans

ces mesures exeptionnelles où les auteurs sont ordinairement conduits par une recherche trop systématique de l'originalité rythmique à tout prix. Un délicieux rappel de *Ma Mère l'Oye* sourit au milieu du pas prometteur de Lyceion qui perd ses voiles entre les mains de Nijinsky. Celui-ci, d'ailleurs guéri pour jamais de ces « prises de voile », se hâte de rendre à cette aïeule de Madame Putiphar son manteau qu'il n'ose plus toucher, par crainte des excommunications de M. Calmette.

Une jolie déformation à six-huit du thème des Pirates passe dans l'accompagnement et annonce leur arrivée dans l'orchestre avant qu'on puisse deviner le danger que représente cet innocent dessin! La pantomime des nymphes sacrées se déroule avec une grâce et une distinction inimitables (c'est là que la fameuse machine-à-faire-le-vent (Eoliphone) décrit le froissement des robes d'or sur le feuillage de la clairière). Les pas guerriers des pirates accusent un dynamisme forcené et la farandole finale une furie qu'on ne s'attendait guère à rencontrer chez le petit maître musqué de la « Pavane pour une infante défunte ».

Les chœurs, extrêmement chromatiques, frottent l'une contre l'autre toutes les notes qu'on leur a confiées, et cela avec tant d'insistante persévérance qu'on s'attend toujours à en voir jaillir des étincelles. Peut-être souhaiterais-je un peu plus de philosophie détachée à l'égard de certaines sonorités dites « amusantes » et qui n'amusent vraiment plus personne. De ce nombre sont les trais grinçants de la petite clarinette en *mi bémol*, rauque et agressive sans justification convenable. Par contre l'emploi de la flûte en *sol* est savoureux. Toute la couleur orchestrale, d'une qualité extrêmement fine, chatoye adorablement. Les costumes vert et bleu de Bakst sont d'une harmonie très sûre, comme ses décors toujours traités en tapisseries de haute-lisse, tramés de belles laines moelleuses aux tons trop riches mais supérieurement décoratifs. Une bande de terres labourées et de prairies installées en plein ciel nuageux surprend, sans trop scandaliser, dans cette nature approximative. Monteux dirige avec autant de conviction que Colonne en apportait à l'interprétation du *Carnaval romain* et il est infiniment mélancolique de penser que tous ces efforts et tout cet art dépensé n'aboutirent qu'à deux représentations. Mais la sensation poignante de cette injustice du sort contribua peut-être à rendre notre plaisir plus vif : les mélomanes ont de ces sadismes !...

HENRY GAUTHIER-VILLARS.

"LE CARNAVAL" *Dessin d'André E. Marty.*

L'ADIEU AUX BALLETS RUSSES

De ces *Ballets* notre mémoire demeurera longtemps hantée, parce qu'ils ébranlèrent violemment nos sens. C'était une émotion à chaque instant renouvelée ; l'intelligence et la sensibilité complices admiraient à la fois tant de puissance et de raffinement, s'étonnaient que la science s'appuyât partout et toujours sur l'instinct qu'il s'agisse d'un décor de Bakst, d'un thème de Stravinsky, ou d'une danse réglée par Fokine. L'accord même entre des éléments si multiples n'est pas une des moindres raisons du plaisir : rien d'hétérogène, comme il advint pour la tragédie de Verhaeren. Librettiste, musicien, décorateur, acteur, maître de ballet, obéissant à une même inspiration, sont unis par le tempérament et par la race : voilà pourquoi les plus parfaites de ces œuvres semblent celles où se vérifie le plus complètement cet accord : *L'Oiseau de Feu, Pétrouchka* et *Sheherazade*. Bakst, Stravinsky, Fokine, représentent chacun un état avancé de leur art ; ils en connaissent les lois, ce qui leur permet de sauvegarder toujours la liberté de l'invention. Convient-il de célébrer à nouveau par de riches épithètes les audaces et les coloris de Bakst, la fertilité de son imagination ? Par deux fois les musiciens ont vu grandir le nom de Stravinsky dont l'orchestre éblouissant emprunte à l'Orient ses ors, ses ardeurs, ses langueurs. Fokine, tel *l'Oiseau de Feu*, communique aux groupes un délire bondissant et poétique et fait vivre le rêve. Enfin Nijinsky.

Tout d'abord on lui a prêté du talent ; il faut dire aujourd'hui du génie, tant il trouva pour s'exprimer de formes

Mlle Reiren

Mlle Klementovitch

Mlle Zachklina

multiples, en restant fidèle à lui-même ; on le compara à Loïe Fuller et à Isadora Duncan, parce qu'il joignait à la science de l'une la puissance instinctive de l'autre. Il est vrai : quel que soit le rôle, Nijinsky extériorise un élan intérieur, violent, mais aussi volontaire et médité. La fin suprême de la danse c'est de délier nos membres au point qu'ils soient dociles à tous les rythmes de l'âme et les traduisent dans l'espace. La plupart jouent ou dansent avec leurs corps : Nijinsky danse aussi avec son âme ; elle déborde par tous ses gestes, joyeuse d'être à la fois si libre et si disciplinée ; sa danse est de l'amour. Voilà bien un grand mot lorsqu'il s'agit de sauts et de pointes. C'est que si Nijinsky semble, comme on l'a dit, se dérober aux lois de la pesanteur, on l'amoindrirait singulièrement en n'admirant que sa légèreté. Il ne faut pas le louer avant tout d'abandonner prodigieusement la terre, mais d'évoquer avec un corps humain et des lignes en mouvement une sorte de rêve aérien, de quitter l'apparence terrestre pour n'être plus qu'une visitation divine et presque immatérielle. Dans *le Spectre de la Rose* il est tout

Mlle Marguerite Frohman

Mlle Bonietska

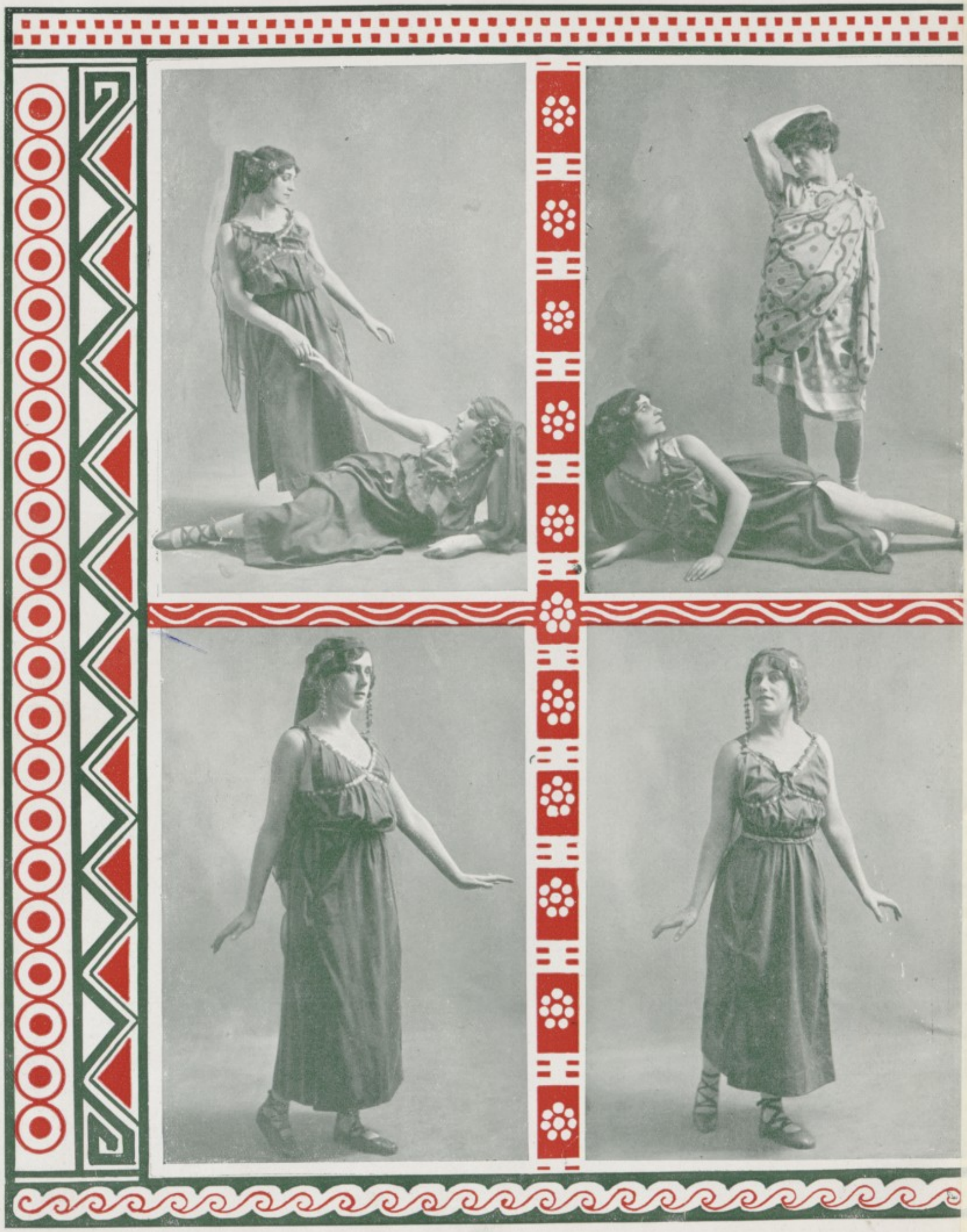
M. Zeilih

Photos Walérv

Mlle Kovaleswska — Mlle Dobroliouva — Mlle Klementovitch

consentement; il est l'infini, il est l'impossible, il est le reflet de qui l'évoque, et virginal parce qu'un soir de griserie c'est une vierge qui l'appelle. Au contraire dans *Scheherazade* il est celui qu'ont longtemps réclamé les heures de lourde et sensuelle solitude; ses bras qui tressaient dans le ciel des guirlandes invisibles, s'ouvrent, serpentins, pour étreindre; au baiser juvénile et naïf succède la morsure des spasmes sombres; le désir royal se déchaîne, auprès de quoi la mort est pâle. — Bien différente, encore que du même ordre, *l'Après-midi d'un Faune*. Il fallut d'abord vaincre le souvenir subtil de Mallarmé et l'ivresse debussyste. Mais une fois admis le principe de cette cinématographie de bas-reliefs, avec quelle ingéniosité l'interprète parvint à la justifier! Lui, si libre, il se fige en attitudes sculpturales; peu à peu, successivement, il se découvre, exprimant ainsi, au lieu de la continuité des pensées conscientes, les réactions soudaines de l'animal, les chocs de la sensation, la brusquerie de l'attirance et les saccades du désir. — Dans *le Dieu bleu* nous n'avons plus que la force sacrée; sereine et dominatrice, la

M. Adolf Bolm — Mlle Choclova — M. Ceccheti



Mlles Bonietska et Dombrovska
Mlle Kovalewska

Mlles Bonietska et M. Zeilih
Mlle Choklova

Photo Waléry

COSTUMES DE "DAPHNIS ET CHLOÉ"

Mlle Choclova
Mlle Dombrovska

M. Adolf Bolm
Mlle Frohman

Mlle Konatsinska

emprisonnées dans les gaines noires, des pauvres mains jointes qui s'étirent vers le ciel et balayent l'espace ! Invocations, supplications stériles ! Grands appels dans le vide auquel rien ne répond ! Et tous ces bonds vers l'infini qui n'aboutissent qu'à déchirer des murailles de papier peint ! Cœur dolent, corps cassé, qu'il désigne en fuyant, au milieu des hoquets ridicules, jusqu'à ce qu'il expire, se soulevant de terre une dernière fois, prenant à témoin de sa déplorable et divine épopée les hommes indifférents ! C'est toute la détresse humaine : c'est Banville, c'est Verlaine et c'est Laforgue !

Mlles Konatsinska

pensée organise, triomphe, apaise ; solitaire et se suffisant à elle-même, descendant des sphères célestes, elle évolue dans la joie des insignes et des emblèmes. Après s'être montré dans *le Carnaval* sous le costume d'Arlequin, léger et insouciant, Nijinsky — et c'est là peut-être son meilleur rôle — incarne en *Pétrouchka* la plus douloureuse poésie. Voyez comme il généralise : ce n'est plus une simple marionnette, esclave d'un vieux charlatan, mais une âme qui souffre dans le corps qui l'enserre, qui s'élance, aspire et retombe, et gémit d'être toujours méprisée. Petites palpitations des mains

Mlle Piltz

LES TROIS

Mais des gerbes de fleurs qui mêlaient leur gloire au triomphe de Nijinsky, il convient, comme il fit, qu'on détache des roses pour tous ceux qui l'entourèrent. Et d'abord Mme Tamar Karsavina dont la beauté nerveuse et frémissante allie la force à la souplesse ; elle a, dans les moindres attitudes, une douceur autoritaire, une noblesse charmante : grâce vibrante de l'oiseau ; grâce pudique, neigeuse ou suppliante de la vierge (*Spectre de la Rose, le Dieu bleu*) ; grâce avide et fatale des sultanes (*Scheherazade, Tamar*). Jamais conventionnelle, toujours expressive, c'est en même temps qu'une danseuse une grande

MM. Kremnew et Woronzow — M. Goudin — M. Oumanski — M. Kremnew

DAPHNIS ET CHLOÉ

et Tchernicheva

Semonov, Kotchetovsky, ces noms évoquent pêle-mêle des gestes, des sons et des couleurs, une ivresse, une splendeur bondissante. De l'Inde à l'Orient, de l'Orient à la Grèce, de la Grèce au Caucase ; des contrées légendaires aux campagnes païennes, des chambres virginales aux palais sensuels, aux foires populeuses, ils nous mènent avec une joie héroïque. Ils créent en récréant, ils sont à la fois un repos et une exaltation. D'où le secret de leur triomphe. Impudiques ? Soit, puisque ce mot, détourné de sa signification, semble un éloge sitôt qu'il s'applique à l'art.

Oui, tous, se livrent avec passion, leur génie vient de l'ardeur qu'ils exaltent,

Mlle Konatsinska

Mlle Pilty

NYMPHES

tragédienne. Robuste et fougueux M. Bolm bondit superbement à la tête des guerriers polovtsiens; d'un pas bruyant et dur, il frappe le sol; chacun de ses rôles (*l'Oiseau de Feu, Tamar, Scheherazade Daphnis et Chloé*) révèle un tempérament. Qu'on ne passe pas sous silence le mime Cecchetty, le démon de *l'Oiseau de Feu*, l'invraisemblable charlatan de *Pétrouchka*, et d'autres, tant d'autres... Quand le prince poursuit les treize jeunes filles, soudain foncent sur lui les cohortes des dieux sauvages : ainsi palpitent autour de nous les souvenirs. Nélidoff, Nijinska, Astafieva, Féodorawa, Kremniev,

de cette flamme et sans laquelle il n'y a rien que gentillesses de métier.

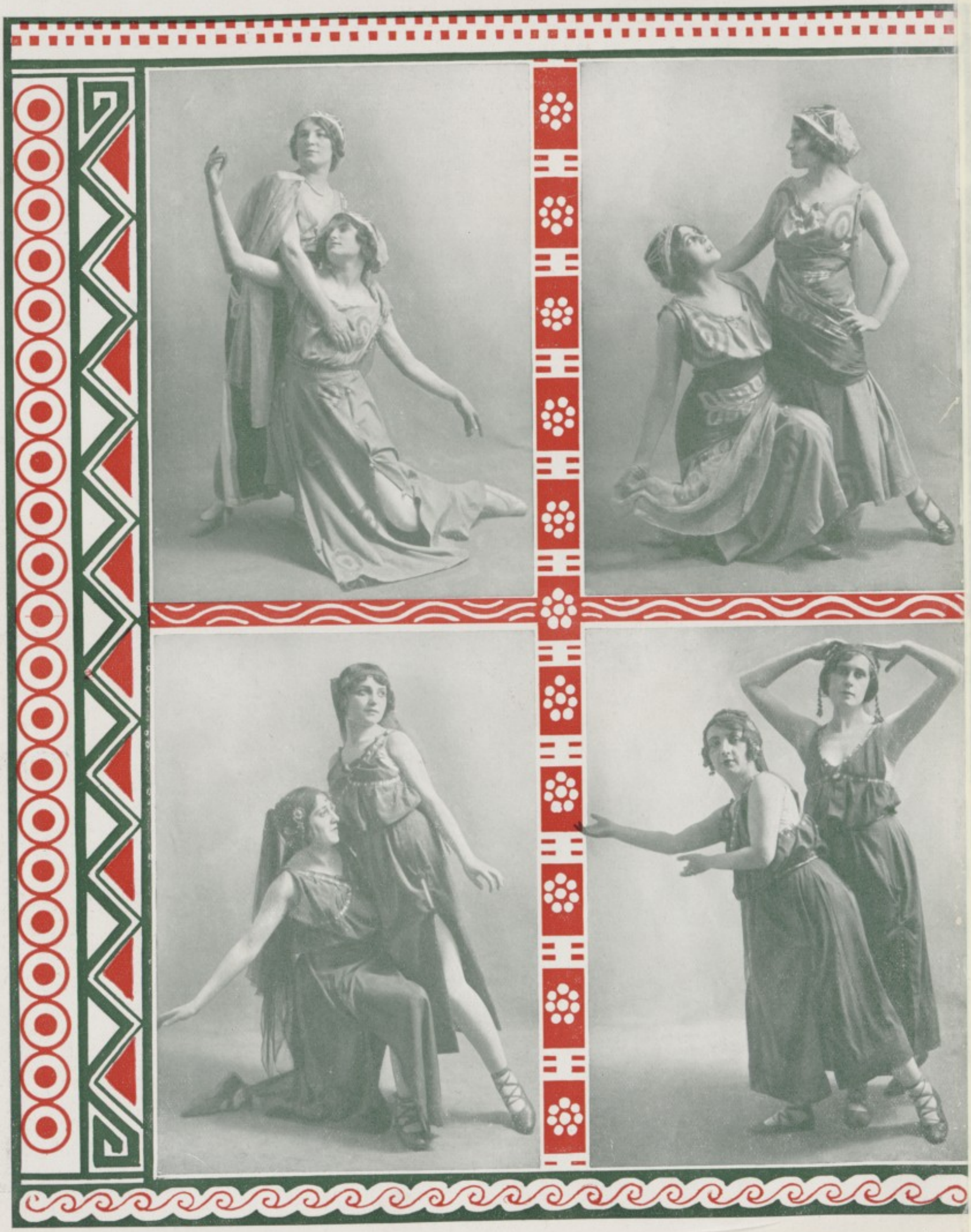
Les *Ballets russes* ont enrichi notre sensibilité, notre imagination et notre goût. Pour plus d'un ils furent même la révélation d'un art qu'ils ignoraient jusque-là.

Par un dernier hommage, il convient, faisant violence à sa modestie, de remercier leur organisateur M. Serge de Diaghilew.

Charles Méryel.

M. Kremnew — M. Oumansky — M. Zelinsky — MM. Kremnew et Woronzow

DAPHNIS ET CHLOÉ



Mlles Stachko et Klémentovitch
Mlles Dombrovska et Banetska

Mlles Reizen et Zachtilina
Mlles Kovalevska et Ezerska

Photos Waléry.

COSTUMES DE "DAPHNIS ET CHLOÉ"

Mlles Reizen et Zachtilina
Mlle Klémentovitch

Mlles Stachko et Bonetska
Mlle Dombrovzka

LES BALLETS RUSSES AU CHATELET

M. Ravel, l'auteur de "DAPHNIS ET CHLOÉ".
M. Stravinski, l'auteur de "L'OISEAU DE FEU" et de "PETROUCHKA".

M. Michel Fokine, maitre de ballet.
M. Léon Bakst, peintre des costumes et des décors.
Dessins de J. Dulac

Mme IDA RUBINSTEIN
dans le rôle d'Hélène

Aquarelle de
Léon BAKST

IDA RUBINSTEIN dans *Hélène de Sparte.*

DESSIN DE LÉON BAKST.

Hélène de Sparte

Tragédie en 4 Actes de M. E. VERHAEREN
Musique de M. DÉODAT DE SÉVERAC

Décors et Costumes de **M. Léon BAKST**

Mise en Scène de **M. Alex. SANINE**

Mmes

IDA RUBINSTEIN	*Hélène.*
VERA SERGINE	*Electre.*
JANE BARELLA	*Une Jeune Fille.*
FOLKIS	*Une Bacchante.*
LOUISE MARION	*Une Naïade.*
VINCENT	*Une Femme du peuple.*
GREYVAL	*Une Dryade.*
PALLY	*Une Naïade.*
ECHO	*Une Naïade.*
DALBRET	*Une Femme du peuple.*
MORSANNE	*Une Naïade.*
RAIMON	*Une Dryade.*
GONZALÈS	*Une Esclave.*
DALCY	*Une Esclave.*
MONTLAUR	*Une Esclave.*
GRAVENO	*Une Dryade.*
PIESSE	*Une Dryade.*
CHAUVEAU	*Une Naïade.*

MM.

FENONJOIS	*Un Satyre.*
SAINT-OBER	*Un Satyre.*
DANGLARS	*Un Vigneron.*
SERIS	*Un Bouvier.*
CORNET	*Un Notable.*
CHAUVEAU	*Un Satyre.*

MM.

DESJARDINS	*Ménélas.*
ROGER KARL	*Castor.*
DORIVAL	*La Voix de Zeus.*
J.-L. TESTE	*Euphoras.*
GEORGES COLIN	*Premier Berger.*
CAM	*Simonide.*
DALT	*Un Bouvier.*
REYVAL	*Un Berger.*
MORINO	*Un Berger.*
BALLET	*Un Notable.*
SIX	*Un Notable.*
LEGOUX	*Un Vigneron.*
REYNOLD	*Un Satyre.*
SAMSON	*Un Vigneron.*
PALLY	*Un Vigneron.*
VAN DAELE	*Un Berger.*
C. MARS	*Un Notable.*
DENISON	*Un Satyre.*
GRANGE	*Un Bouvier.*
PAULAIS	*Le Messager.*
GAUTHARD	*Un Laboureur.*
DORCIER	*Un Esclave.*
LECOMTE	*Un Notable.*
DESCLOS	*Un Bouvier.*
DEDIÉ	*Un Esclave.*

Et M. DE MAX, dans le rôle de *Pollux*

Bergers, Bouviers, Notables, Guerriers Spartiates, Satyres, Centaures, Guerriers Égyptiens, Esclaves, Jeunes Filles, Naïades, Dryades, Esclaves Égyptiennes, etc.

Orchestre et Chœurs sous la direction de M. HASSELMANS

Régisseur général : M. Gaston LETEURTRE

Musique de scène sous la direction de M. Michel-Maurice LÉVY

Piano GAVEAU

Costumes de la Maison MUELLE :: Perruques de la Maison PONTET

Chaussures de la Maison CRAIT :: Accessoires de la Maison CAILLEUX

Machinerie de M. COLOMBIER

ÉMILE VERHAEREN

Ce nom barbare, aux sonorités rudes, évoque tout ce qu'il y a de grand, de farouche, de noble et d'admirable dans l'humanité moderne. Nul artiste d'aucune époque ne s'est mieux adapté à son temps, ne l'a senti avec autant de ferveur, ne l'a vu avec autant d'amour, ni chanté avec autant de force. Une longue période, du dernier tiers du XIXe siècle à nos jours, est à jamais magnifiée dans son œuvre qui dans l'histoire du génie humain parallèlement à l'évolution sociale, se place à côté du Parthénon des Grecs, des symphonies de Beethoven, des marbres de Rodin.

Pourtant, la renommée n'a pas, dans maints triomphes, hurlé le nom de Verhaeren aux foules. Aimé — avec quel enthousiasme ! — par une élite restreinte en chaque pays du monde, ce poète reste, pour ainsi dire, peu connu. Combien, se targuant de quelque culture littéraire, férus de titres et diplômes ignorent cependant le peintre réaliste des Flamandes, le tragique évocateur des Moines, le visionnaire prodigieux des *Campagnes hallucinées*, des *Villes Tentaculaires*, des *Visages de la Vie*, le magicien des *Forces tumultueuses*, le chantre passionné de la *Multiple Splendeur ?* Verhaeren trouva sa joie dans son but chaque jour ardemment poursuivi. A toute heure ému du spectacle des hommes, des choses, des éléments, lourd parfois de révoltes et de larmes ou bien ivre de toutes les joies, ballotté au hasard des remous de la vie, il alla... Et il ne songea pas à devenir célèbre. Il négligea les hochets de la gloire. Inattentif aux hommages, dédaigneux de l'argent, loin des mensonges, des rivalités et des compétitions, il fut le géant tenace, inlassable, dont l'effort acharné construisit en silence le plus solide édifice de la poésie française.

Depuis cinquante ans, le visage du monde s'est transformé dans des proportions jusqu'alors inconnues. Les progrès de la science industrialisés ont dressé çà et là des peuples d'usines, cerclé la terre d'innombrables rails, semé les mers de villes flottantes, uni les contrées les plus distantes. L'homme lui-même a changé d'âme et de structure. Des sentiments nouveaux, d'autres facultés lui sont venus, plusieurs de ses moyens ont grandi, d'autres ont diminué. L'œuvre de Verhaeren est l'histoire esthétique et sublimisée de ces phénomènes sociaux. D'autres que lui peuvent avoir pareille sensibilité, même envergure. Ils n'occuperont pas l'avenir car leurs chants sont les échos d'autres chants entendus au cours des siècles. Les confidences du cœur, les joies ou le calvaire d'un seul n'intéressent plus quelles que soient la richesse, l'harmonie ou la force de l'expression. Il faut que le poète s'élargisse à l'humanité s'il veut vivre. Il faut qu'il la dompte, qu'il la porte en soi ; il faut qu'il crée. Seul d'une pléiade qui compta tant de remarquables talents, Verhaeren a franchi l'étape et brandi la conquête.

Comment choisir les citations ? En ces poèmes, les beaux vers ne marquent pas tels des éclairs dans les nuées. Tous frémissent de la même émotion et brillent de la même lumière.

« Aux Flandres », ce sont les paysans, hommes de labour rudes, noirs, grossiers, bestiaux.

Les Moines,
Chandeliers d'or, flambeau de foi, porteurs de feu,
Astres versant le jour aux siècles catholiques,
Constructeurs éblouis de la maison de Dieu.

Puis, dans les « Campagnes Hallucinées », vont les fous, les mendiants,

... les éternels stigmatisés
Par la pitié et les miséricordes,
Les épuisés et les usés
D'âme et de corps
Jusqu'à la corde.

Aux « Villes Tentaculaires »,

Le Rêve ancien est mort et le nouveau se forge,
Il est fumant dans la pensée et dans la sueur,
Des bras fiers de travail, des fronts fiers de lueurs.
Et la ville l'entend monter du fond des gorges
De ceux qui le portent en eux
Et le veulent crier et sangloter aux cieux.

Et les « Usines »,

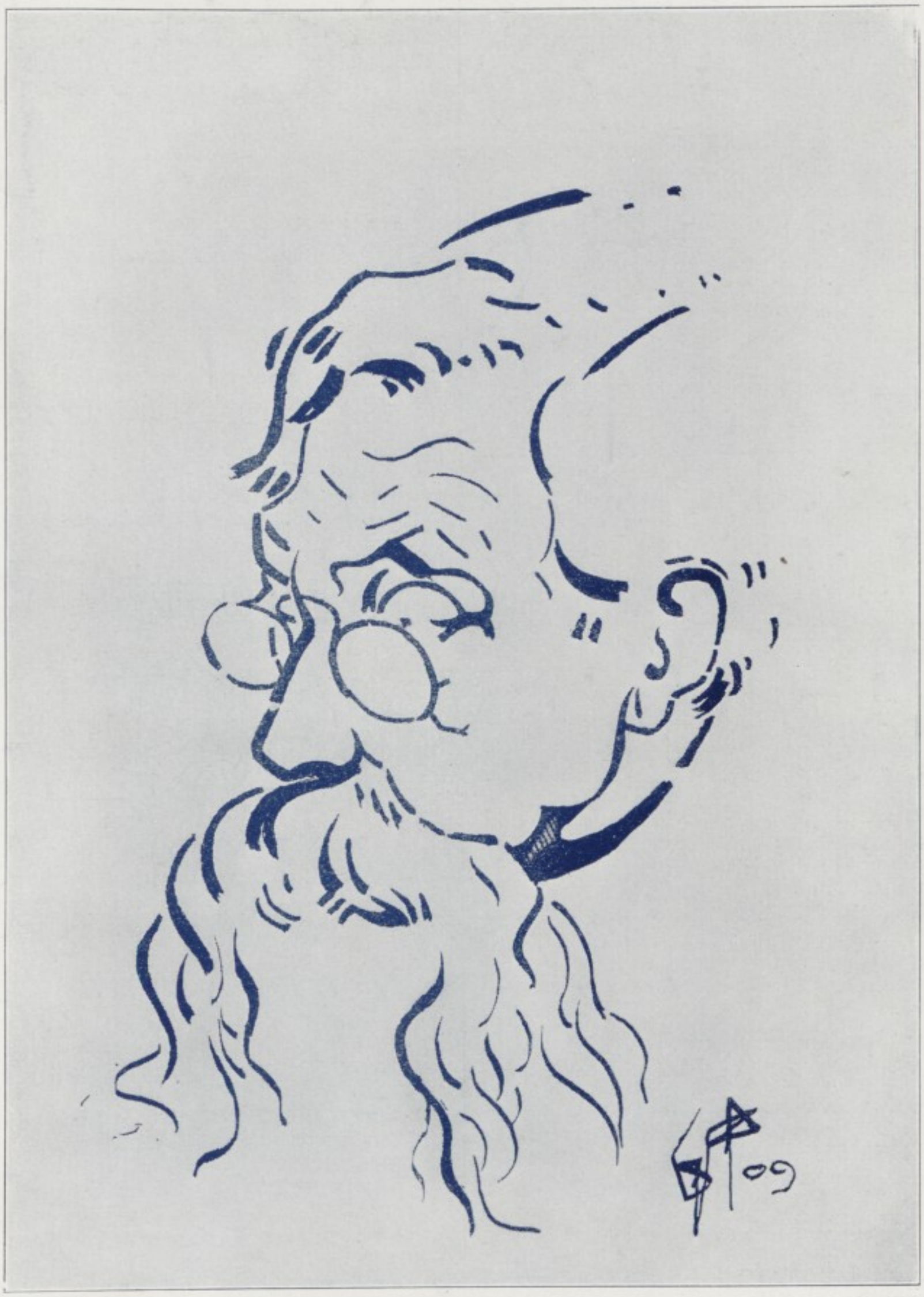
Se regardant de leurs yeux noirs et symétriques,
Par la banlieue, à l'infini,
Ronflent le jour, la nuit,
Les usines et les fabriques.

Dans les « Visages de la Vie », que de joie puissante, que de force en l'espoir !

Oh ! dis, sens-tu qu'elle est belle et profonde,
Mon cœur,
Cette heure
Qui chante et crie au cœur du monde !

Les « Forces Tumultueuses » que sont le capitaine, le tribun, le banquier à l'or magique.

Son or ailé qui s'enivre d'espace,
Son or planant, son or rapace,
Son or vivant,
Son or dont s'éclairent et rayonnent les vents.
Son or que boit la terre
Par les pores de sa misère,
Son or ardent, son or retors,
Morceau d'espoir et de soleil, son or !



EMILE VERHAEREN

Eau-Forte de Tribout

La Multiple Splendeur est un long poème à la gloire de tout

Ce qui vibre, travaille et bout
Dans la tendresse humaine et sur la terre auguste.

Le brin d'herbe
Est pris avec respect entre mes doigts qui l'aiment.

La louange du corps humain :

Femmes dont les corps nus brillent en ces jardins
Vous êtes des fragments magnifiques du monde !

Tandis que dans la « Conquête, »

Et le labeur des bras et l'effort des cerveaux
Et le travail des mains et le vol des pensées
S'enchevêtrent autour des merveilleux réseaux
Que dessine l'élan des trains et des vaisseaux
A travers l'étendue immense et angoissée.

L'œuvre de Verhaeren comprend en outre les drames suivants : *Philippe II, le Cloître, les Aubes, Hélène de Sparte.* Les deux premiers furent seuls représentés à Bruxelles ; le troisième est un poème d'une telle ampleur qu'il semble difficilement accessible aux proportions des décors. *Hélène de Sparte,* enfin, sera représentée au Châtelet du 4 au 10 mai par les merveilleux artistes que sut grouper Gabriel Astruc, directeur habile et lettré érudit.

Ainsi, par l'affiche, le programme et l'interprétation théâtrale, trois points du puissant levier qu'est la publicité littéraire moderne, le nom de Verhaeren va parcourir la foule. Un tel événement nous réjouit et nous attriste à la fois. Le drame chez un pareil poète est un incident, un repos dans l'effort, peut-être une distraction. De toutes façons, ce n'est pas le cœur même de son œuvre ni l'élément principal de sa beauté, mais un prolongement de lyrisme. Il nous semblait injuste que Verhaeren ait répandu toute sa vie laborieuse en purs chefs-d'œuvre, dressant les mille aspects du monde en statues éternelles, sans parvenir à l'apothéose qui couronne les vainqueurs. Il nous semble injuste encore que tant de gens l'apprennent par le théâtre, genre poétique que sa sincérité négligea.

N'importe, il faut saluer ceux qui ont obtenu du poète l'autorisation de représenter *Hélène de Sparte.* Les générations actuelles leur devront d'avoir admiré un chef-d'œuvre moderne dans la tragédie. Elles iront ensuite aux livres, sources où jaillissent tant de clairs poèmes. Pareils à la lumière, la Beauté et le Génie peuvent luire sous différents aspects. Demain la Poésie française aura grandi d'une victoire nouvelle puisqu'elle aura révélé à tous cette fois, l'œuvre et le nom de notre cher et grand Verhaeren.

CH. BATILLIOT.

IDA RUBINSTEIN

Elle fut Cléopâtre, elle fut Salomé, elle fut Sultane dans *Shéherazade,* elle fut l'archer Sébastien.

Rubinstein ! Mime, danseuse, comédienne et chasseresse ! Vous l'avez rencontrée, peut-être, marchant à pas menus dans une robe tigrée, soucieuse avant tout d'entretenir son mystère. Féline, on vous la montra revenant du désert et caressant ses léopards. Ecoutez-la, superbe et volontaire dans les moindres attitudes. Voici que son torse se redresse ; très lentement elle soulève une tête apesantie ; la renverse à peine, extraordinairement pâle, les yeux chargés d'une lassitude voilée ; maintenant ses lèvres charmantes laissent filtrer un sourire presque naïf. Admirable artiste, même dans la vie n'improvisant jamais, par mépris de l'inharmonieux et du vulgaire ! Aimons jusqu'à cette voix étrangère, étrange, mélodieuse et monotone, qui fait la légende plus lointaine comme il advint pour notre première Mélisande.

Ida Rubinstein doit à ses origines le mélange du mysticisme et de la sensualité ; en chacun de ses personnages, elle s'incarne avec passion ; à force d'intelligence et d'art, elle atteint où d'autres pénètrent par l'intuition pure. Quand elle fut saint Sébastien, ayant contemplé leurs images parmi l'odeur des fleurs élues, elle réfléta tour à tour Memling, le Pérugin, Mantegna et Carpaccio. Le souvenir de sa grande et grêle beauté nous obsède : immobile sous l'armure d'or et d'émeraude, le rêve divin la visitait, éphèbe pâle ; elle dansait sur les charbons ardents ou bien mimait la Passion avec des gestes dolents et cassés. Avez-vous souvenir de Cléopâtre comme une momie parfumée surgissant des bandelettes, accordant les baisers après quoi l'on meurt — ou de la Sultane dont la gloire impérieuse cherche les spasmes sombres, et les bras serpentins entre lesquels elle s'anéantit ?

Voici qu'un des plus grands parmi nos poètes lui demande de s'enivrer des rhapsodies d'Homère et d'évoquer l'épopée somptueuse qui veut qu'une simple mortelle succombe sous le poids trop lourd de sa beauté.

CLAUDE-ROGER MARX.

Aquarelle de Léon Bakst pour le costume de M. de Max (rôle de Pollux)

Décor du premier et du troisième acte d'"Hélène de Sparte"

D'après l'aquarelle originale de Léon Bakst.

Décor du deuxième acte
d' "Hélène de Sparte"

D'après l'aquarelle originale
de Léon Bakst.

Photo Otto

Mme IDA RUBINSTEIN

DEODAT DE SEVERAC

Musicien rare et pittoresque, il devait évoquer un jour les fastes d'un poème oriental. Car avoir chanté la lumière du sol languedocien avec une telle couleur, c'est avoir chanté le soleil, le dieu Soleil. Par le choix de ses rythmes, la ligne délicate et spirituelle de sa mélodie et surtout par les tons séduisants de son orchestration, Déodat de Séverac a toujours traduit avec une vérité singulière la richesse et l'éclat des ciels méridionaux. L'azur gascon et l'azur ionien possèdent une égale intensité, si forte et si tendre à la fois que le rêveur au milieu de cette transparence prodigieuse s'étonne à tout moment de l'harmonie des choses. Cette légèreté de l'atmosphère, je ne l'ai jamais vue mieux exprimée que par ce compositeur, à l'inspiration fluide. On n'a pas oublié cette heureuse suite symphonique : *En Languedoc,* dont la sincérite sonore chante encore en nous ; on n'a pas oublié *le Cœur du Moulin,* deux actes brillamment représentés à l'Opéra-Comique. On connaît suffisamment la virtuosité pensive du Languedocien convaincu, mais on ignore, ou presque, le degré d'ampleur que peut atteindre sa verve lyrique.

Photo Ramon (Castelnaudary).

Ceux qui ont eu la bonne fortune d'entendre, à Béziers d'abord, puis à la salle Gaveau, la partition qu'il écrivit pour l'*Héliogabale* d'Emile Sicard, ont connu l'enchantement du plus généreux enthousiasme musical.

La diversité peu commune d'un compositeur qui traitait avec la même foi un extraordinaire ballet carnavalesque et l'ardeur mystique de chrétiens persécutés, s'affirmait par un constant relief d'imagination.

Celui-là peut s'attacher à l'interprétation des poètes helléniques: il a cette clarté inespérée, qui, faite probablement de jeunesse, de lumière et de foi, sourit des méthodes emphatiques ; sa musique rayonne de franchise sonore ; elle ne demande qu'une phrase, qu'un mot, pour vivre, pour s'élever, pour charmer. Elle ne demande même rien. Elle charme, et voilà tout.

LOUIS DELLUC.

LE PEINTRE LÉON BAKST

Auteur des décors et costumes " d'**Hélène de Sparte** " et de " **Salomé** " et des décors et costumes des nouveaux ballets russes : " **L'après-midi d'un faune** ", " **Daphnis et Chloé** ", " **Le Dieu Bleu** " et " **Thamar** "

Photo Bert.

M. ALEXANDRE SANINE

Directeur de la Scène

Metteur en Scène de **"Hélène de Sparte"** et de **"Salomé"**

Dessin
de
LÉON
BAKST

Mme IDA
RUBINSTEIN
dans "Le Martyre de
Saint-Sébastien"

Argument d'Hélène de Sparte

Lassée d'amours, d'honneurs et de triomphes, Hélène, vieillie mais belle encore, revient de Troie et rentre à Sparte. Elle a erré de mer en mer, Ménélas lui a pardonné. Elle espère vivre, calme, en gardant un foyer. Son pays la reconquerra. Oh! n'être plus qu'une épouse attentive et fidèle !

Mais la fatalité d'être aimée qu'elle porte en elle entrave tous ces desseins. A peine est-elle en son pays que deux amours, les plus étranges et les plus épouvantables, fondent sur elle, tout à coup. Castor son frère et Electre l'aiment.

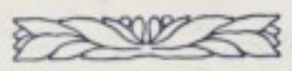
Hélène avec des gestes et des cris d'horreur les repousse. Or, c'est cette lutte contre ce double amour qui est l'angoisse du drame et c'est la détresse d'Hélène qui en est la douleur. Bien plus, comme si de tels désastres ne suffisaient point à pousser jusqu'à l'extrême son désespoir, voici que la nature, avec ses bois, ses eaux, ses monts, avec ses satyres, ses naïades et ses bacchantes, joint sa fièvre et sa rage à la fièvre et à la rage des hommes.

Hélène ne peut plus ni marcher, ni voir, ni entendre, ni respirer, sans que souffre sa chair à cause de cette formidable et totale ardeur de l'univers.

Pour la défendre contre Electre et Castor, elle avait eu recours à Pollux, son frère aîné, qui régnait à Sparte pendant l'absence de Ménélas. Pour se défendre contre la nature, elle a recours à Zeus, son frère. Elle lui demande non pas la mort — la terre pourrait l'aimer et l'étreindre encore dans le tombeau — mais le néant.

Zeus, invoqué, lui apparaît. Il lui reproche de n'avoir pu dominer la vie par sa beauté, de n'avoir pu dompter le sort par son orgueil et par sa volonté.

« Ton front n'imposa point l'orgueil de sa splendeur! » A ce moment un coup de tonnerre retentit. Hélène est enlevée par la foudre. Mais son destin implacable la poursuit encore. Zeus la soustrait à la terre pour l'aimer dans le ciel.



La Musique d'Hélène de Sparte

Le premier Prélude veut évoquer la joie de la Grèce attendant l'arrivée d'Hélène. Les éléments, la terre, la lumière, les divinités des eaux chantent son retour; le peuple tout entier, enfin, dit un hymne frénétique de joie à sa beauté.

Deuxième Prélude. — Hélène et les bergers au sein de la nature.

Troisième Prélude. — Pollux, triomphant contre la fatalité qui accable les siens.

Quatrième Prélude. — La tristesse d'Hélène (thème de la fatalité, thème des larmes).

Décor du quatrième acte d'"Hélène de Sparte". D'après l'aquarelle originale de Léon Bakst.

Deux esclaves.

Un Notable.

Electre. (Mlle Véra Sergine.)

Berger et Femmes du peuple.

Photo Comœdia Illustré

"HÉLÈNE

Suite égyptienne. Trois porteurs de cadeaux.

Un Notable.

Esclaves.

Pollux. (M. Roger Karl.)

Costumes exécutés d'après les aquarelles de Léon Bakst.

Bergers et Notables.

Photos Comœdia Illustré

Hélène de Sparte

Tragédie en quatre actes de Emile Verhaeren. — Musique de Déodat de Séverac, représentée pour la première fois au Châtelet (Saison de Paris), le 4 Mai.

M. Gabriel Astruc, qui s'entend, comme on sait, à combiner des affaires extraordinaires s'affirme également comme un artiste de race. Ils sont peu aujourd'hui qui sachent jouer les Mécènes avec une semblable autorité, et vous connaissez comme moi par quelle merveilleuse et diverse série de programmes il a imposé depuis quelques années son goût à notre attention. La saison de Paris qu'il organisa pour ce mois-ci est parmi ses meilleures inspirations puisque la musique, la couleur, la poésie et le théâtre s'y manifestent en ce qu'ils ont de plus éloquent et que nous aurons accueilli en si peu de semaines le style profond du kappellmeister Weingartner, le lyrisme de Verhaeren et le raffinement de Wilde, et la magie fabuleuse de ces ballets russes toujours renouvelés, toujours égaux, toujours irréels.

Le succès fait par le public à *Hélène de Sparte* témoigne que l'ignorance des foules à l'égard des œuvres élevées est une désuète légende. Les salles qui applaudissent l'œuvre de Verhaeren sont, il est vrai, quelque peu prévenues ; cependant leur opinion ne dépend point d'un snobisme exclusif. Elles ont subi la communication d'un élan lyrique prodigieux, qui est irrésistible. Et voici que Verhaeren s'est fait connaître à tant et tant qui l'ignoraient. Ce flot incomparable par quoi se traduit sa pensée s'est révélé dans la sonorité pure et forte d'un poème. Car c'est un poème plutôt qu'une œuvre de théâtre cette épopée de mélancolie fataliste qui chante la joie et la cruauté de la beauté. Là est toute l'idée de la pièce.

Hélène, ramenée à Sparte par Ménélas, ne souhaite que l'oubli de ses aventures. Mais le monde entier a tellement célébré ses triomphes et sa puissance que sa venue provoque le délire des foules. En elle on salue la beauté, la fugitive beauté, lumière où tous veulent se baigner et s'anéantir. Des passions insensées l'environnent aussitôt. Son frère Castor l'aime; Electre, fille de sa sœur Clytemnestre, l'implore avec des caresses troublantes ; des crimes suivent ces désirs un peu particuliers. Accablée d'horreur, Hélène demande asile à la nature, mais les satyres, les dryades, les bacchantes — qui sont comme les âmes des bois, des montagnes, des rivières — gémissent de volupté sur son passage. La mort ne la délivrerait pas, puisqu'elle aurait

Soldats, Notable, Bouvier et femme du peuple.

l'étreinte éternelle de la terre. Elle invoque le néant et supplie Zeus de la délivrer. Mais Zeus plus que tout autre a droit à la beauté et l'enlève pour l'aimer à son tour.

Ce thème qui évoque par sa nudité et sa persistance l'angoisse eschylienne de *Prométhée*, par exemple — s'exprime en une forme pure et lumineuse, presque classique, dont la ligne élégante mais naturelle séduit l'oreille à la fois et l'esprit.

M. Léon Bakst avait dessiné les décors et les costumes avec ce génie de la couleur qui lui est particulier. Les costumes d'Hélène sont d'une légèreté de ton séduisante. On a moins aimé ceux d'Electre et de Pollux, mais la variété prodigieuse de la foule, où de sombres guerriers à la sombre armure aident au relief des couleurs, a ravi les artistes et les gens de goût. Aux décors surtout est allé le succès.

Le palais de Ménélas jucne sur la colline de Sparte est d'une intensité vive et fauve, malgré un éclairage dont je n'approuve pas la médiocrité. La campagne pleine de rêve et de silence montre plus de délicatesse ; enfin la forêt est d'un grand intérêt décoratif, que complète l'atmosphère passionnée et musicale de la nature.

La partition de M. Déodat de Séverac est d'une pureté merveilleuse. Les quatre préludes commentent les actes avec une spontanéité inespérée. Aussi attachants les uns que les autres, ils vivent de cette vertu en quelque sorte ensoleillée qui est la plus heureuse caractéristique du compositeur. Nous y avons même retrouvé les hautbois catalans dont le succès fut tel dans *Héliogabale*. M. Hasselmans a conduit la partition avec une compréhension raffiéne et légère de la symphonie.

Les interprètes ont, quelques-uns du moins, réalisé le lyrisme du poète. Parmi les petits rôles, on a souri à certaines gaucheries impétueuses ou effrayées mais la mesure de M. Desjardins, la fougue de M. Karl, la voix de M. Dorival sont louables.

Mme Ida Rubinstein rencontre chaque soir pour son interprétation d'Hélène de vives sympathies. Elle a des attitudes qui émeuvent. Elle a un sens profond de la poésie. Pourtant la presse lui a témoigné peu de courtoisie. A cause d'un accent exotique dont elle ne s'est point défaite et d'une voix trop constamment monocorde. Il ne faut cependant point oublier qu'elle est une grande mime, que son passé artistique est exceptionnel et qu'elle a entrepris ces représentations de l'œuvre d'un noble poète.

Un triomphe assez maladroit et puéril a salué Mlle Vera Sergine, la remarquable comédienne, dont Electre n'est pas la meilleure création.

M. de Max, qui était Pollux, a don-

Notable, Bergers et femme du peuple.

Photo Comœdia Illustré

Costumes exécutés d'après les aquarelles de Léon Bakst.

Bergers, femme du peuple et enfants.

Mme Ida Rubinstein

né de son personnage une juste traduction. Les nuances de ruse, de malice, d'orgueil et d'autorité, il a les détaillées en acteur, en homme, en poète. Son discours au peuple restera parmi les plus vivantes inspirations d'ironie et de lyrisme qu'il ait connues.

Tous ont trouvé un collaborateur exceptionnel en M. Alexandre Sanine, metteur en scène. Il suffit de rappeler qu'il régla *Boris Godounow* et *la Pskovitaine* pour n'être point surpris de l'invention qu'il apporte à régler les foules d'*Hélène de Sparte*.

M. de Max

Mme Ida Rubinstein
et Mlle Vera Sergine

La venue d'Hélène présente une allure décorative de tout premier ordre et enfin, il y a dans le triomphe de Pollux une frénésie tellement saisissante qu'on égale au poète et au musicien l'artiste qui leur a prêté le secours de son imagination.

Louis Delluc.

" HÉLÈNE DE SPARTE "
au Châtelet.
Croquis de Jean Dulac.

M. Hasselmans

M. Alexandre Sanine

SALOMÉ

Le Théâtre d'Oscar Wilde

Photo Walery — Copyright Comœdia Illustré

M. de Max, dans le rôle d'Hérode.

L'étrange poème en prose que Wilde composa sous le titre *Salomé*, est connu du public français depuis qu'il fut écrit. En 1893, le singulier écrivain, dont raffolaient la haute société londonienne et la jeune littérature française du temps, se plut à esquisser en français une petit symphonie parlée consacrée à la fille d'Hérodiade, princesse de Judée. C'était l'époque littéraire inquiète, trouble mais belle, où les poètes s'efforçaient à des recherches verbales, à des attitudes de pensée, à des orientations nouvelles du sentiment dépourvu de tout pathétique facile. Ils voulaient dresser contre le tonnerre du romantisme de l'avant-dernière génétion, contre le vent matinal, léger et froid, du néo-classicisme parnassien, contre l'orage aveugle et aveuglant du naturalisme contemporain, la finesse pensive d'une poésie toute de préoccupations verbales et sentimentales suraiguës. Les peintres pré-raphalélites anglais avaient indiqué la voie aux générations littéraires et musicales suivantes. Dans l'histoire de la sensibilité artistique moderne, Stéphane Mallarmé, Arthur Rimbaud, Paul Verlaine, les Symbolistes et le musicien Claude Debussy, appartiennent à cette petite phalange des précurseurs de notre esthétique renouvelée. Oscar Wilde passa à travers les cénacles anglais et français, s'enrichissant d'une double culture, affinant prodigieusement, en France, où il vécut longtemps, et où il devait mourir pauvre et solitaire, son génie d'analyse et de construction, et créant tout autour de lui cette atmosphère particulière d'« esthétisme » artistique et moral, qui fut très féconde.

Oscar Wilde était un révolté, avant tout et surtout. Il l'était volontairement, avec une opiniâtreté anglaise que renforçaient et facilitaient ses relations continues avec nos écrivains les plus nouveaux et les plus intéressants. Il était un révolté d'une singulière envergure, et on ne le fut jamais avec plus d'aisance et d'esprit. Toutes ses attitudes, qui apparurent et se nommèrent paradoxales, n'étaient en réalité que des cris de révolte contre toute la société, prise en bloc dans son esthétique et dans sa morale.

Toutes les pages du roman de Dorian Gray, cet hymne en prose à la beauté mâle physique et cérébrale, inquiète et raffinée, qui renouvelle le culte de l'Adonis antique le transposant en perfection dans les temps présents, sont parcourues par un souffle véhément de révolte. Et tout le théâtre d'Oscar Wilde n'est qu'une accusation individuelle et collective, amusée et féroce, souriante et implacable.

Oscar Wilde semble avoir développé dans ses œuvres dramatiques ce principe posé par lui-même dans son étude *La Vérité du Masque* : « Une grande œuvre dramatique ne doit pas se borner à exprimer la passion moderne au moyen seulement de l'acteur ; elle doit nous être présentée dans la forme qui convient le mieux à l'esprit moderne. » Les comédies et les drames de Wilde répondent généreusement à cette préoccupation. L'esprit y est moderne, totalement moderne, dans le sens le plus complexe du mot, alors même que la conception théâtrale de l'auteur y apparaît quelque peu surannée. C'est que la sensibilité extraordinaire de Wilde le rendait attentif à toutes les voix, celles du passé comme celles du présent. Il ne devina rien. Il ne fut point un prophète, il se défendit d'être un apôtre. Mais il subit, et souvent il pâtit, toutes les influences, classiques, romantiques et contemporaines. Il les reniait, tout en les canalisant selon la norme que son esthétisme intransigeant lui imposait, et imposait à ceux qu'il charmait irrésistiblement. Sa nouveauté était dans l'expression. L'outil était, entre ses mains, d'une perfection neuve étonnante. C'est ainsi que dans les deux drames *Véra ou les Nihilistes* et *la Duchesse de Padoue*, qui datent de 1891, la « construction » romantique est évidente, quoique à chaque moment atténuée et ennoblie par l'expression verbale, par l'enchaînement musical du dialogue qui n'est pas sans rappeler celui du *Politien* d'Edgar Poë.

Photos Waléry

Esclaves
Esclaves d'Hérodias

Le page d'Hérodias (M. DALT)
Juifs

LES COSTUMES DE "SALOMÉ"

Hérodias (Mme Odette de FEHL)
Esclaves

Ambassadeurs de César
Soldats

Lady Windemere's fan et *A Woman of no importance* datent de l'année suivante. Ce ne sont pas des comédies, et ce ne sont pas des drames. Ce sont de purs essais psychologiques d'une acuité très douloureuse. Le dédain de tout pathétique n'empêche pas l'émotion de se répandre dans l'atmosphère dramatique créée par l'auteur; il ne fait que la rendre plus intense, parce que plus contenue. Nous la ressentons avec une violence profonde au milieu de la société britannique qui évolue autour de lady Hunstanton, dans *Une femme sans importance*, et d'où s'élèvent vastes et terribles la silhouette cruelle de lord Illingworth, le séducteur sans crainte ni remords, et la silhouette tragique de mistress Arbuthnot, la « femme sans importance » qui est d'une beauté orgueilleuse digne des plus fières héroïnes antiques. Mistress Arbuthnot rappelle de près la Lalagé de Poë, l'inoubliable courtisane délaissée, si exquise de douleur résignée. On dit d'elle ce que Lalagé pouvait dire d'elle-même : « Elle souffrira toujours. Pour elle, plus de joie, plus de paix, plus de pardon. C'est une femme qui traîne une chaîne comme une créature coupable. C'est une femme qui porte un masque comme une créature frappée par la lèpre. » Une héroïne volontaire et hautaine, est encore cette admirable Mme Erlynne, qui ramasse l'éventail de lady Windemere, sa fille — qui ne la connaît pas et la dédaigne — comme la seule chose précieuse qu'elle soit digne de prendre à son enfant.

Lorsque l'*Eventail de lady Windemere* fut joué pour la première fois à Londres, le 20 février 1892, sur la scène du Saint-James Theatre, Oscar Wilde n'était pas encore l'amoraliste irréductible qui dominait d'un grand rire la société londonienne fouettée par lui sans rémission. « Jamais, écrivit-on, une première représentation n'eut un public moins élégamment habillé. » Mais une élite de la bohème des arts fit un triomphe à la pièce. Et depuis lors, le dramaturge, arbitre de toutes les élégances, depuis celle de la causerie savante jusqu'à celle de l'habillement, connut à tel point l'ivresse du succès, qu'il s'en fatigua, il porta dès lors en lui la nostalgie des empereurs « puissants et solitaires » comme le Moïse de Vigny, de Tibère, qui exaspéra son esthétisme sensuel jusqu'aux fêtes cruelles de Capri, ou de Néron qui exaspéra son esthétisme sanguinaire jusqu'à l'incendie de Rome... Ce ne fut pas un simple amour du paradoxe et de l'attitude paradoxale, ainsi qu'on s'est plu à le répéter, qui poussa Oscar Wilde à désirer, à chérir le scandale de sa fin, à le provoquer même avec le procès par lui intenté au marquis de Queensburg, et qui devait aboutir à sa mort civile, en 1895, cinq ans avant sa mort navrante dans un hôtel indigne de la rue des Beaux-Arts. C'était la lassitude du succès, le besoin éperdu des renouvellements. On connaît son arrogance souriante devant les juges qui s'efforçaient de le sauver, et qu'il s'efforçait d'agacer et d'indisposer souverainement. Et ce ne fut point, certes, pour affirmer que dans une société idéale le « style » de l'expression humaine est au-dessus de toute la « morale » des rapports entre les hommes, qu'il répondit à la question du juge par laquelle on lui demandait, s'il reconnaissait comme immorale une œuvre qu'on lui attribuait à faux : « Elle est pire ; elle est mal écrite ! »

Même dans ses plus faibles pièces, *An ideal Husband*, et *The importance of Being Earnest*, représentées en janvier et février 1895, les admirateurs de l'écrivain sentirent l'inquiétude irrémédiable qui rongeait son esprit perpétuellement insatisfait. La catastrophe de toute sa vie, sa condamnation, fut saluée comme une libération par le poète-esthète que la bonne société d'Outre-Manche n'osait plus désigner par son nom, mais par un pronom : *He* (lui).

***

L'apport théâtral d'Oscar Wilde consiste essentiellement dans la matière impérieusement psychologique qu'il donna à toutes ses œuvres. Poë lui en avait donné l'exemple, Villiers de l'Isle-Adam ne fut peut-être pas étranger à son inspiration, et Maeterlinck et d'Annunzio, ce dernier surtout, l'ont suivi.

On a perfectionné sa manière de concevoir l'œuvre théâtrale qui fut influencée par le théâtre français de son temps; mais on n'a pu réaliser jusqu'ici, sur la scène, une œuvre psychologique aussi puissante et diverse que celle de ses pièces. « Hugo est le père du romantisme et Zola en est l'enfant terrible », écrivit-il. Wilde, de son côté, fut l'ami de la maison romantique, un ami indiscret, railleur, qui bouleversa tout, renouvela le mobilier, brûla les vieux tableaux pendus au mur, mais qui demeura quand même dans la maison.

Le jour où il en sortit tout à fait, en claquant les portes, il écrivit *Salomé*.

Oscar O' Flahertie Wills Wilde, l'étudiant turbulent et génial de Dublin et d'Oxford, couronné poète par le consentement de l'élite alors qu'il était encore adolescent et qu'il donnait, en 1881, le recueil *Poems*, résumait enfin dans un chef-d'œuvre toutes les tendances de son art volontaire. La seule école littéraire existant de par le monde, était l'école française Symboliste. Oscar Wilde lui fit le don de son génie, et *Salomé* fut écrite en français. Lord Alfred Douglas, l'ami fatal, la traduisit en anglais l'année suivante, en 1894, et la publia à Londres dans une magnifique édition que Aubrey Beardsley orna de dix illustrations

Ainsi que dans *l'Eventail de lady Windemere* le motif de l'éventail prend dans l'œuvre la place enchaînée d'un motif musical dans une partition; dans *Salomé* deux thèmes principaux, celui de la beauté de Salomé et celui de la bouche de Iokanaan, sont posés et développés avec des procédés littéraires sommairement empruntés à la musique. Le thème de *Salomé* est immédiatement annoncé par le jeune Syrien : « Comme la princesse Salomé est belle ce soir ! » Et toute la tragédie évolue symphoniquement à la suite de ce thème, sur lequel se greffent d'autres motifs angoissants et significatifs : celui de la lune et celui du sang, de la lune pâle qui effraie le jeune page aux débuts de la « partition » tragique, et épouvante ensuite, devenue écarlate, l'inquiet Tétrarque.

« Salomé, Salomé, dansez pour moi. Je vous supplie de danser pour moi. Ce soir je suis triste. Oui, je suis triste ce soir. Quand je suis entré ici, j'ai glissé dans le sang... »

Vers le milieu de la tragédie, apparaît le thème terrible et mortel de la bouche. Après la scène si neuve de la séduction féminine, de l'incantation charnelle qui glisse, sans même l'effleurer, autour du saint, et se perd au-delà de l'horizon nocturne chargé de sensualité et de cruauté, Salomé crie sa volonté inévitable : « Je baiserai ta bouche, Iokanaan ! » Elle avait supplié : « Ta bouche est comme une branche de corail que des pêcheurs ont trouvé dans le crépuscule de la mer et qu'ils réservent pour les rois ! » Elle répète, frénétique, jusqu'à l'instant où elle va assouvir enfin sa furieuse convoitise sur les lèvres du saint décapité : « Je baiserai ta bouche, Iokanaan ! » Puis elle s'écrie : « Ah ! j'ai baisé ta bouche, Iokanaan, j'ai baisé ta bouche. Il y avait une âcre saveur sur tes lèvres. Est-ce la saveur du sang ?... Mais peut-être est-ce la saveur de l'amour... »

La tragédie se complète et s'achève sur le double motif éternel de l'amour et de la mort, que Salomé avait annoncé ainsi : « Ah, pourquoi ne m'as-tu pas regardée, Iokanaan? Si tu m'avais regardée, tu m'aurais aimée. Je sais bien que tu m'aurais aimée, et le mystère de l'amour est plus grand que le mystère de la mort. Il ne faut regarder que l'amour. » Mais c'est la mort qu'elle serre entre ses mains tremblantes de désir, et qui la tue.

Le thème du début : « Comme la princesse Salomé est belle ce soir ! » s'était transformé dans la bouche du prophète : « Quelle est cette femme qui me regarde ?... » Il réapparaît, en concluant, dans le commandement du Tétrarque, dans le dernier accord de cette atroce Symphonie du Désir : « Tuez cette femme !

Et lorsque Oscar Wilde, renié par ses compatriotes, trouvait dans l'élite intellectuelle française des vengeurs nobles et décidés, qui se nommaient Paul Adam, Octave Mirbeau, Henri de Régnier etc. *Salomé* était représentée à Paris, pour la première fois, par les soins de M. Lugné-Poë. La gloire d'Oscar Wilde n'a fait que croître, depuis.

CANUDO.

N.-B. — Nous donnerons dans notre prochain numéro, un compte rendu important des représentations de " Salomé ", illustré de la façon la plus artistique et la plus complète.

LES BALLETS RUSSES DE SERGE DE DIAGHILEW

1913

PARIS

THÉÂTRE DES CHAMPS-ELYSÉES

OPÉRAS

BORIS GODOUNOFF
KHOVANCHINA
LA PSKOVITAINE

NOUVEAUX BALLETS

JEUX
LE SACRE DU PRINTEMPS
LA TRAGÉDIE DE SALOMÉ

Fokine n'eut donc que quatre années pour montrer au public parisien l'étendue de son talent créateur si puissant et si personnel. En effet, la saison 1913 n'est plus une "saison Fokine", mais bien la "saison Nijinsky".

A partir de ce moment, Nijinsky devient seul maître de ballet dans la troupe de Serge de Diaghilew. Mises à part ses qualités de danseur, qui en font un des plus prestigieux qui aient jamais vécu, l'*Après-midi d'un Faune,* avec quoi il avait débuté l'année précédente, le classa de façon éclatante comme grand chorégraphe. En 1913, il règle deux ballets : *Jeux*, sur la musique de C. Debussy, et *Le Sacre du Printemps* sur une partition extrêmement compliquée, sauvage et violente de M. Stravinsky. Si Fokine est un rénovateur de l'ancien ballet dit classique, qui était bien suranné à l'époque où il le transforma, Nijinsky, lui, apparaît comme un rénovateur du ballet fokinien, qui pourtant n'avait guère eu le temps de vieillir. Le ballet de Fokine plein de beautés plastiques, restait, en renouvelant la forme et les méthodes de l'ancien ballet, tantôt romantique *(Carnaval)*, tantôt poétique *(Les Sylphides)*, dramatique *(Schéhérazade)*, sentimental *(Spectre de la Rose)*, fantatisque *(Pétrouchka)*, voire même bucolique *(Daphnis et Chloé)*. Mais Fokine ne versait jamais dans la banalité dansante des ballets classiques d'autrefois, et son esprit profondément artiste, son goût exceptionnellement sûr, son élégance parfaite l'amenaient à réaliser de véritables chefs-d'œuvre.

Nijinsky, donc, renia résolument les conceptions de Fokine dont il avait été le plus merveilleux interprète. Le nouveau chorégraphe n'en appela pas au jugement du public par

le romantisme, le sentimentalisme, ou d'autres "défauts" et "qualités" qui étaient les éléments de fond de l'œuvre de son prédécesseur. Un souffle de grande virilité passa sur ses créations. Sa danse fut d'une sécheresse voulue, sobre, rigide, angulaire, débarrassée du "gentil" et du "beau conventionnel", pleine d'insistance et de répétitions dans ses mouvements séparés et dans leur enchaînement. L'action dramatique est pour ainsi dire absente; ses ballets ne visent pas à exprimer un "sujet". Ce sont des reconstructions savantes, méticuleusement étudiées et mises au point avec une conscience extraordinaire, presque avec pédantisme : *l'Après-midi* animait sous nos yeux une fresque antique; *Jeux* développe des mouvements sportifs ; enfin *Le Sacre du Printemps* n'est, lui aussi, qu'une reconstitution ou, mieux encore, une réalisation imaginaire de la danse primitive en Russie préhistorique. Adieu l'amour, la passion, le sentiment ! Chassés de l'œuvre de Nijinsky, il ne s'agit pas plus d'eux dans les deux nouveaux ballets de 1913 que dans celui de 1912, car le faune de *l'Après-midi* n'est pas amoureux de la nymphe qu'il pourchasse, mais plutôt une bête fauve en rut.

La nouveauté, l'originalité indiscutable de ces dernières conceptions, ce changement de point de vue dans l'art plastique, impressionna le public, que les précédentes saisons russes avaient habitué à la danse poétique et ondoyante de Fokine, au point de l'amener à d'énergiques protestations, presque à crier au scandale. Plus tard seulement il finit par comprendre et approuver.

Le Sacre du Printemps, cette formidable et chaotique évocation de coutumes des premiers âges, réalisée avec une force sans précédent au prix d'un travail acharné, imposa avec violence le talent impérieux de Nijinsky. Ce jeune révolutionnaire sut obtenir de ses premiers danseurs et de son corps de ballet un résultat d'ensemble et de précision dans les mouvements nouveaux qu'on n'aurait pas attendu d'une troupe à peine échappée du classicisme rigoureux. Mais le public hésitait encore à donner sa confiance au jeune maître de ballet qui reniait les chefs-d'œuvre plus perceptibles de Fokine à qui quatre années d'efforts avaient assuré l'estime des amateurs de ballets russes.

Je voulais par ces quelques lignes attirer l'attention des lecteurs sur ce nouveau tournant des conceptions artistiques du groupe de chercheurs que dirige M. de Diaghilew, toujours poursuivi par un souci de renouveau. Pour les détails et la critique approfondie du répertoire de la saison 1913, le lecteur trouvera ci-après un certain nombre d'articles, signés de noms connus et appréciés depuis longtemps.

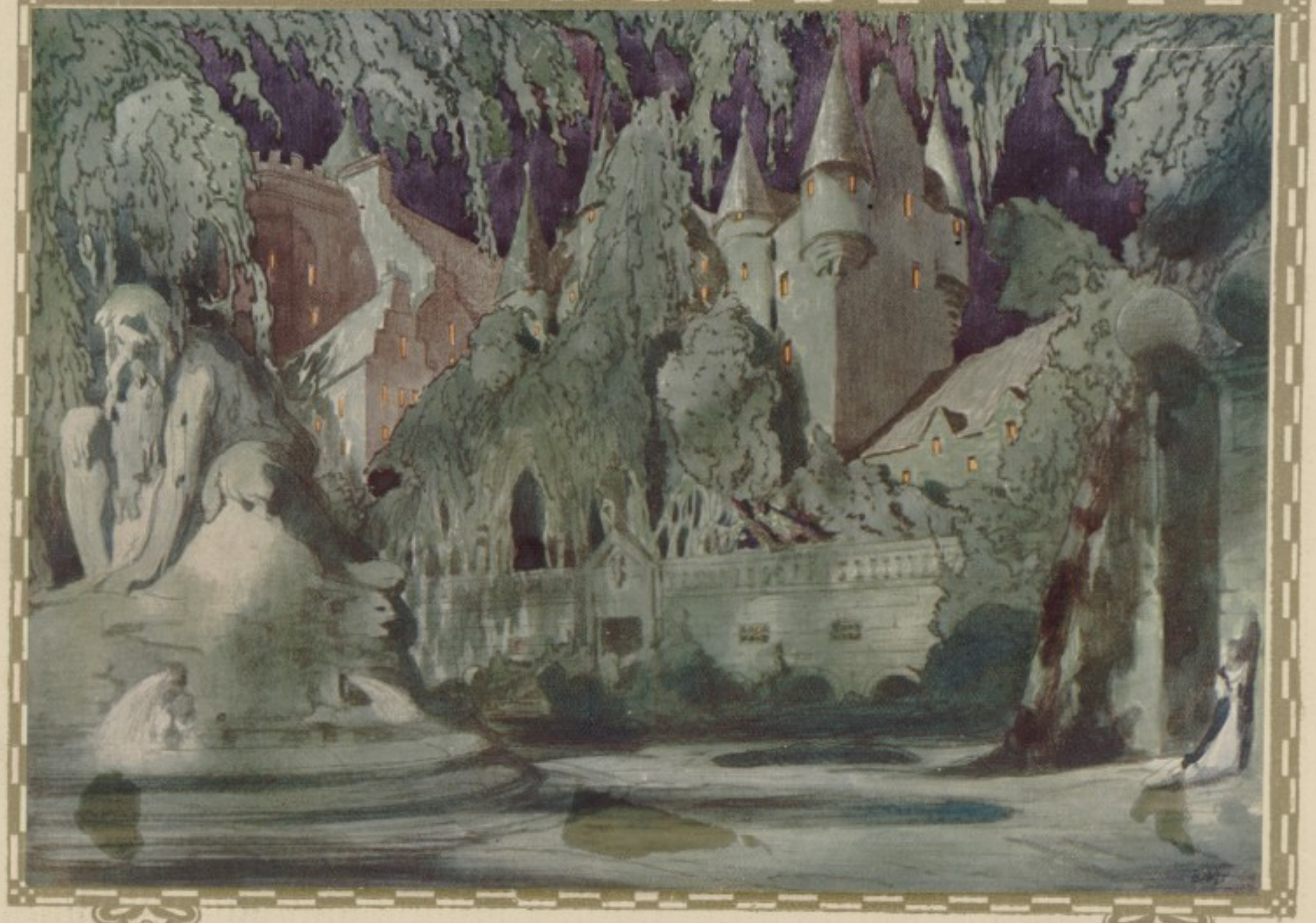
En dehors des deux œuvres de Nijinsky, Diaghilew présenta un nouveau ballet dont la chorégraphie était de l'un de ses danseurs M. Romanoff : *La Tragédie de Salomé* sur la partition de M. Florent Schmitt, très connue et souvent applaudie dans les concerts symphoniques. Un jeune peintre décorateur russe d'une grande originalité et d'une rare puissance d'imagination, Serge Soudéikine, composa le rideau, le décor et les costumes. Il se montra habile symphoniste de la couleur et traducteur pictural fidèle des beautés de la partition. Ce fut un spectacle incontestablement original et réussi.

Enfin, la saison 1913 vit renaître, à côté des ballets, les opéras russes qui avaient déjà fait quelques années auparavant l'enchantement des spectateurs parisiens. On remonta *Boris Godounoff*, cette œuvre géniale; on révéla un autre chef-d'œuvre — la célèbre *Khovanchina*, de Moussorgsky, et on reprit la *Pskovitaine*, de Rimsky-Korsakoff, qui clotura la partie "opéras" de cette brillante saison.

V. SVETLOFF.

HUITIÈME SAISON DES BALLETS RUSSES

Mlle SCHOLLAR, M. NIJINSKY et Mlle KARSAVINA dans une scène du ballet " JEUX "



DÉCOR DU DEUXIÈME ACTE DE "BORIS GODOUNOFF". (*Aquarelle de Léon Bakst*).

"Boris Godounoff"

CETTE brillante reprise de *Boris Godounoff* m'a fait revivre — seulement par le souvenir — les moments fiévreux, combattifs, de 1908. C'est par cette œuvre que l'entreprise des spectacles russes abordait le public parisien.

Moins de trois semaines avant, on redoutait une défaite; M. Serge de Diaghilew reculait devant le tableau de la neige. Grâce à l'insistance de l'organisateur, M. M.-D. Calvocoressi, cette scène fut conservée, et on s'enhardit jusqu'à demander à Rimsky-Korsakoff de bien vouloir rétablir certains passages supprimés par le grand musicien pour cause de « malpropretés musicales ». Un moment, l'arrivée des décors faillit tout perdre : l'éclat nouveau de ces toiles hardiment brossées stupéfia l'administration de l'Opéra, qui finit par s'y habituer. Peu à peu, la confiance, puis l'exaltation gagna jusqu'aux plus humbles partenaires.

Et ce fut un triomphe. Le public admira tout : malpropretés, décors, interprètes, choristes, figurants. Du même coup, il apparut aux dilettantes que Claude Debussy n'avait jamais rien inventé, et que Rimsky-Korsakoff n'était qu'un fou malfaisant... La semaine suivante, ces deux victimes d'un légitime enthousiasme, reprenaient leur place dans l'estime de leurs contemporains.

Nous voici loin de ces temps héroïques. L'ouvrage de Moussorgsky n'a rien perdu de sa splendeur. Mais il ne nous appartient plus : avant même que l'on en connaisse la version de l'auteur, il est classé parmi les chefs-d'œuvre. Une consécration flatteuse lui manquait : la férule du *Temps*. Il vient de l'obtenir.

Et voici même que la redoutable « tradition » s'en empare : M. Chaliapine est toujours le plus grand artiste lyrique de notre époque, et j'ai quelque raison d'admirer, entre autres qualités, sa façon d'interpréter le récitatif, de presque parler tout en suivant la contexture mélodique. Mais il commence à abuser de ce moyen. Dans *Boris Godounoff*, il est des passages purement lyriques où le chant serait indispensable, où les mouvements de l'auteur demanderaient à être respectés. Et il n'en est aucun qui nécessite l'addition de ces ricanements sinistres, de ces gémissements caverneux dont l'effet est si gros et si peu musical. Mme Nicolaeva, qui, dans le rôle de Marina, m'a paru supérieure à la créatrice, quant à l'aisance scénique, a aussi ses petits travers. Le quatrième tableau, dont l'action se passe en Pologne, tire principalement son caractère des rythmes nationaux sur lesquels sont établies les répliques de Marina. Or, c'est pré-

Dessins de Léon Bakst pour les costumes polonais de " Boris Godounoff "

MAQUETTE DU DÉCOR DE " JEUX ", (*Par Léon Bakst*).

cisément de ces rythmes que Mme Nicolaeva semble se soucier le moins. L'éclat de M. Damaew ne nous a pas fait oublier le charme plus frêle mais plus touchant de M. Smirnoff. Aux moines nobles, aux traîtres cauteleux de nos théâtres lyriques, je souhaiterais souvent le tact, l'intelligence et la simplicité dramatique de MM. Semenow, Strobinder et Nicolas Andreïew.

A l'exception du tableau polonais, où se décèle l'orientalisme somptueux de M. Bakst, c'est à un jeune peintre, M. Juon, que l'on doit les décors et les costumes. Ils sont d'une richesse éblouissante, et d'une belle harmonie. Cependant, je regrette la grandeur barbare et la sobriété audacieuse de la création.

Je regrette aussi cette admirable conviction des choristes et des figurants qui, en 1908, transporta le public, et dont la leçon n'a pas encore été comprise de leurs confrères français.

Ces réserves faites, il faut reconnaître que, jusqu'ici, aucune de nos grandes scènes ne nous a présenté un spectacle aussi artistique, aussi près de la perfection.

Sans doute encore, ce n'est pas l'œuvre véritable de Moussorgsky que l'on nous a donnée. Serait-ce se montrer trop exigeant que de désirer une restitution partielle du vrai *Boris Godounoff ?*

M. de Diaghilew va nous rendre la scène de l'auberge, qui n'a jamais été représentée en France. Pourquoi ne pas oser un peu plus ? Pourquoi ne pas rétablir, au cinquième tableau, l'épisode du perroquet échappé, et l'apparition terrifiante de l'automate, sans laquelle la musique exécutée à ce moment, et qui n'en est que le commentaire, devient incompréhensible ? Pourquoi supprimer le rôle très court, pourtant considérable, du jésuite Bangoni ? Pourquoi, enfin, continuer à détruire la signification théâtrale de l'œuvre — la foule, personnage principal — en intervertissant l'ordre des deux derniers tableaux ?

Je sais bien que, suivant la bonne ordonnance du théâtre, tel que le comprennent nos entrepreneurs de spectacles, il est bon de faire tomber le rideau sur les derniers mots du célèbre interprète. Mais la portée de l'entreprise artistique de M. Sergé de Diaghilew est plus haute, ainsi qu'il nous l'a maintes fois prouvé.

Quand verrons-nous enfin ce génial et malheureux ouvrage représenté dans une forme plus proche de sa version primitive ? Nous faudra-t-il attendre pour cela qu'il soit entré dans le domaine public ? Qu'un éditeur mercantile et maladroit soit enfin dépossédé de tous ces chefs-d'œuvres dont, par un tour de passe-passe macabre, il s'attribua la propriété exclusive ?

MAURICE RAVEL.

M. Nijinsky, Mlle Karsavina, Mlle Schollar,
dans le "Ballet nouveau"

"JEUX"

Mlle Schollar

Mlles Karsavina et Schollar

M. Nijinsky

JEUX

Impressions sur le Ballet "Jeux"

Je ne veux point refaire ici l'éloge de ces admirables spectacles de danse dont le nom seul, les Ballets Russes, évoque immédiatement des ruissellements féériques de couleurs éblouissantes, de formes souples, voluptueuses ou frénétiques, de sons harmonieux et hardiment colorés. Depuis huit années on couvre des fleurs les plus rares cet ensemble unique d'artistes musiciens, peintres et danseurs réunis en un seul effort pour atteindre un même idéal de beauté, par la volonté artistique de Serge de Diaghilew, dispensateur de toutes ces merveilles. Cette année l'éclat de leur triomphe est plus intense encore dans le cadre harmonieux du beau Théâtre des Champs-Elysées. Mais dans le ciel limpide de leur gloire, un tout petit nuage se glissa l'année dernière lors de la réalisation stylisée de *l'Après-midi d'un Faune ;* ce nuage grandit cette année dès l'apparition du modernisme aigu de *Jeux* et devint à la première représentation de l'extraordinaire, frénésie sauvage, de l'archaïsme mystérieux de *Sacres de Printemps*, un énorme et menaçant nimbus. Cependant ces recherches intelligentes si curieusement modernes d'un sentiment décoratif indiscutable, constituent un effort considérable qui aura malgré l'hostilité dont on l'entoure une influence inévitable sur l'orientation de l'art actuel de la Danse. La lutte sera pénible et longue, sans aucun doute.

On se souvient qu'il a fallu un an pour que l'admirable évocation éginétique de l'*Après-midi d'un Faune* obtienne un réel succès.

Mais on fut étrangement sévère et injuste à la première de l'œuvre délicieusement rare du Maître incomparable Claude Debussy, écrite d'après quelques idées de Nijinsky.

Ce ne fut point l'accueil bruyant et tumultueux fait l'an dernier à l'*Après-midi d'un Faune*, quelques applaudissements et quelques sifflets se perdirent dans l'indifférence polie d'une salle étonnée et vaguement indignée. Il faut joindre à cette froideur inexplicable quelques rires déchaînés par le rebondissement malheureux d'une balle de la scène dans l'orchestre. Elle est pourtant extrêmement intéressante cette tentative opiniâtre d'une rénovation de la Danse par la stylisation du geste.

Et j'admire sincèrement la foi de ce jeune artiste qui abandonne un moment les danses prodigieuses dans lesquelles il est unique au monde et qui lui assurent des triomphes certains pour la recherche consciencieuse et tenace du charme précis des lignes sculpturales et de la beauté des attitudes. Il me semble qu'un lien existe, très sensible, entre les efforts intelligents du génial danseur et ceux de la jeune école d'art moderne dont le but est non de reproduire servilement les aspects de la nature mais d'en chercher la traduction idéalisée et cependant personnelle. De plus on ne peut exiger que les premières esquisses d'un artiste soient des chefs-d'œuvre. Il est inévitable qu'un art à ses débuts ait des naïvetés et des sécheresses. Quant au rapport qui existe entre la partition musicale et la réalisation plastique de *Jeux*, il est parfait quant au détail, mais moins évident, quant à l'atmosphère générale, cette atmosphère calme, un peu trouble, fraîche et parfumée d'un beau jardin étrangement vert à l'heure si divinement bleue où le crépuscule absorbe lentement la lumière du jour et de laquelle le prélude nous enveloppe dès les premiers accords harmonieux et lents alternant avec des rythmes moqueurs ou gracieux et souples. Le jeune rénovateur de la danse a suivi admirablement ces rythmes légers et ironiques, ces accords mystérieusement passionnés, mais il les a suivis trop consciencieusement à mon avis — trop à la note. — Et il y a je crois autant de différence entre l'exécution de cette partition de gestes et l'audition orchestrale qu'il en existe entre l'audition à l'orchestre et l'audition au piano. Cela ne viendrait-il pas un peu de ce que le danseur prépare peut-être la chorégraphie de ces ballets secondé seulement par la partition réduite pour le piano, naturellement privée des courbes innombrables, souples et frémissantes des instruments à corde, s'unissant pour une même expression à la moqueuse et mélancolique sonorité des bois. Et ce sont ces courbes qu'il faudrait aussi à la réalisation plastique de Nijinski. Ce sont elles qui amèneraient harmonieusement les attitudes décoratives et qui feraient plus intime l'accord entre la musique et la danse. Ces légères réserves faites, je pense que les innovations chorégraphiques de Nijinsky sont les plus originales, les plus artistement modernes qui soient, et qu'il est temps enfin qu'un succès unanime accueille comme il le mérite cet effort admirable.

V. G.

BALLET DE NIJINSKY — MUSIQUE DE DEBUSSY.

Phases de "Jeux", par Valentine Gross

MAQUETTE POUR LE PREMIER TABLEAU DU " SACRE DU PRINTEMPS " *par Roerich*

Nijinsky et le Sacre du Printemps

Aquarelle de Roerich POUR LE COSTUME DU 1er TABLEAU DU "SACRE DU PRINTEMPS"

LA conception singulière du *Sacre du Printemps* sèmera l'étonnement dans les premières foules appelées à ce curieux spectacle de danse, plus encore qu'à l'audition de la partition du musicien littéralement appropriée ou plutôt d'une rigoureuse adaptation rythmique.

Essayons de pénétrer le travail qui a germé depuis plusieurs années déjà dans l'imagination active du jeune Slave, rompu à toutes les chorégraphies, lassé peut-être d'une école dont il a épuisé toutes les ressources.

Quelle distance parcourue depuis les grâces dansantes des *Sylphides* ou du délicieux *Carnaval*, en passant par les danses barbares, puissantes d'*Igor*, les raffinements orientaux de *Shéhérazade !*

Avec *L'Après-midi d'un Faune*, Nijinski nous conduisit près de la nature, avec l'aspect quasi bestial d'un faune à la poursuite de nymphes. Mélange archaïque et mythologique, inspiré de la Grèce antique. Mais il rêvait d'aller plus avant dans la nature ; l'époque primaire le tenta : et voici né *le Sacre du Printemps*. Nous aurons auparavant, ou en même temps, passé par *Jeux*, où la chorégraphie, stylisée en mouvements décomposés et en fresques vivantes, découle d'un même principe. Mais ici, le style revêt une forme absolument fantaisiste : jeux

MAQUETTE POUR LE DEUXIÈME TABLEAU DU " SACRE DU PRINTEMPS " *par Roerich*

L'ANCÊTRE DU " SACRE DU PRINTEMPS "
Photo Gerschel.

enfantins, bouderies, coquetteries, minauderies; simples amusements puérils plutôt que sportifs, dans un jardin.

Dans *le Sacre*, c'est vraiment l'éveil des premiers rites et des premiers rythmes instinctivement trouvés par les hommes des premiers âges.

Au premier tableau, dans un décor sommaire d'une puissante exécution, qui évoque une nature de l'âge primaire, les personnages dont quelques costumes primitifs révèlent l'époque, présentent un aspect bariolé où les chemises blanches et frustes de garçons aux tignasses bouclées, se mêlent aux tuniques rouge écarlate des jeunes femmes. Les groupes esquissent d'abord des mouvements simplistes, pieds joints, scandant le rythme musical, sur place, en foulant la terre productrice. Les masses exécutent en groupe des mouvements diversement réglés. Survient un centenaire qui s'avance soutenu par de jeunes hommes ; il s'éten face à la terre, les bras en croix pour la bénir. Soudain un tremblement général secoue les corps immobiles des masses. Les éléments se déchaînent, la polyphonie orchestrale éclate, et les femmes courent une à une en un large cercle, comme le vent, pendant que, tout en suivant le rythme déchaîné, les hommes entourent le vieillard. C'est une trépidation unanime où les clameurs de l'orchestre accompagnent cette furie générale de rythmes primitifs, dans la tempête.

Le second tableau est l'évocation du printemps.

Les jeunes filles en tuniques blanches, courtes, évoluent autour de la vierge, choisie pour l'offrande. Des vieillards singuliers, prêtres ou sorciers ancestraux, entrent, un à un, revêtus de peaux de bêtes, en forme de cagoules noires; ils mar-

MAQUETTE POUR LE DÉCOR DU DEUXIÈME ACTE DE " LA KOWANCHINA "
par Théodor Fédorowski

chent lourdement figurant un espèce de cortège circulaire et s'affaissent successivement, autour de la jeune fille immobile, figée depuis le départ de ses compagnes. Soudain, la danseuse pétrifiée renaît, son corps vibre sur place peu à peu, ses gestes s'amplifient, sa danse s'élargit, elle bondit, les mouvements de la tête et du buste s'accentuent. Le rythme s'exaspère à l'orchestre, la danseuse le suit avec une frénésie de mouvements sur place ou de bonds espacés; elle s'épuise enfin, soulevée par les prêtres, pour le sacrifice et l'apothéose.

La musique de Stravinsky est tout entière au service du rythme. et sa puissance instrumentale en fait éclater la beauté en dépit d'audacieuses juxtapositions de sonorités. Dans des gestes d'invocation à la lumière, et d'incantations à la terre, Nijinski a tendu à réaliser en fresques, et en mouvements, une danse évocatrice des cultes primordiaux. Ses groupes sont tantôt immobiles, tantôt tressaillent, vibrent du buste, infléchissent les cous, en scandant toujours opiniâtrement le rythme de vie, comme en un leitmotiv obsesseur du mouvement. Notre érudit et distingué collaborateur Calvocoressi vous dira les mérites de la partition de Stravinsky, inspirée par le poème du peintre-décorateur Roerich. On sent, d'ailleurs, une étroite collaboration entre le musicien, le décorateur et l'auteur des danses, tous trois artistes de même race.

Il y a dans cette œuvre, le *Sacre du Printemps*, une somme de travail patient, considérable, qui mérite de durer. La mise au point des masses, la précision des rythmes, l'art volontaire qui a accompli cela, est de haute valeur. Il faut applaudir à ce courage, à cet effort qui s'imposent.

La liberté d'opinion est d'usage, de nos jours. On pourra dire devant cette artistique réalisation : sa plastique est-elle aussi belle que celle de l'ancien ballet ?

Ce rapprochement de la nature ainsi compris est-il pour la danse, un progrès ou une erreur ?

Et peut-on considérer comme progrès des mouvements admirablement réglés, mais d'une gauche insistance, mais déroutants par leur aspect primitif ? Oui, si un art sincère a présidé à cette reconstitution d'un autre âge.

L'art a ses évolutions. Il a aussi ses réactions. Mais on peut tout admettre quand l'effort émane d'un véritable artiste. Nijinski ne peut nous décevoir, nous devons suivre la voie où il s'est engagé avec la tranquille assurance qu'il y a montré lui-même. Un grand artiste seul est capable « d'oser », et ne saurait s'arrêter aux contingences de la route à parcourir. Suivons-le, et remercions-le de l'intérêt puissant et nouveau qu'il vient d'apporter aux éléments si riches du ballet contemporain.

M. CASALONGA.

CRITIQUE MUSICALE DE "JEUX"

On a, vous le savez, dansé ces temps derniers sur diverses musiques de M. Debussy. Voici venue enfin une œuvre du maître destinée dès son origine à la chorégraphie. M. Nijinsky, auteur du thème pittoresque de la chorégraphie et titulaire du rôle principal, méritait amplement l'honneur que vient de lui faire l'auteur de *l'Après-midi d'un faune*. Car, quoique à mon sens fondée sur une erreur de principe (la stylisation de la chorégraphie rejoignant non point le modèle naturel du geste humain, mais l'autre stylisation, déjà complète en elle-même, des figures inscrites sur les vases grecs ou bien les bas-reliefs), la manière dont M. Nijinsky interpréta plastiquement *l'Après-midi d'un faune* m'avait parue riche de promesses, et digne de toute sympathie pour ce qu'elle représentait de savoir, de conscience artistique et d'ingéniosité.

Et puis, il faut tenir compte d'une raison plus générale : la danse, qui retrouve aujourd'hui une faveur qu'elle n'avait plus connue depuis bien longtemps, doit évoluer comme évolue la musique, son associée pour l'instant indispensable.

L'ordonnance, la structure rythmique de la danse d'autrefois ne peuvent point davantage servir à exprimer la sensibilité d'aujourd'hui que n'y peuvent servir, en musique, les harmonies, les rythmes et les périodes implacablement symétriques en usage naguère. Un art nouveau naît, dont le développement est subordonné à la collaboration des musiciens et des chorégraphes. Des œuvres telles que *Daphnis et Chloé* de M. Ravel, *Sacres de Printemps* de M. Igor Stravinsky, et *Jeux* de M. Debussy marquent les étapes rapides et presque subitement révélées, du progrès nécessaire. Et il convient de ne point méconnaître la valeur particulière, à ce point de vue-là comme au point de vue musical, de l'œuvre nouvelle du maître qui par *l'Après-midi d'un faune*, les *Nocturnes*, *Pelléas*, les mélodies et les autres compositions instrumentales, brille au premier rang des contemporains et des prophètes.

Oui, voici une nouvelle œuvre de M. Debussy. Et l'on sait qu'à chaque occasion offerte, certains agitent le problème de décider si la dernière production de M. Debussy marque un progrès nouveau ou bien l'asservissement à une « manière » de plus en plus limitée et spéciale.

« Spéciale », mon Dieu, je veux bien : en ce sens que la musique de M. Debussy ne ressemble à aucune autre et que nulle musique ne saurait y ressembler. Il y a là une subtilité de notation, un sens mystérieux non seulement de la « touche », mais des correspondances grâce à quoi — et *Jeux* en offre un exemple merveilleux — tout s'équilibre et se construit en une parfaite unité ; une sensibilité suraiguë, dont la qualité uniquement *musicale*, en dehors de tout souci d'effets directement pittoresques, n'est pas le trait le moins caractéristique.

Mais Mozart aussi est « spécial », et nul ne lui ressembla ni ne lui ressemblera — comme l'est Chopin, comme le sont, selon leur génie, tous les grands créateurs.

Quant au terme de « limité », je le trouve singulièrement impropre, pour ne pas dire plus. Comment peut-on, après avoir connu de près la série des œuvres de M. Debussy, ne pas voir son évolution constante, ne pas sentir combien sa pensée, son émotion, ses ressources expressives s'affinent et s'étendent sans jamais dévier ?

Tout ce qu'écrit M. Debussy n'est sans doute pas également significatif — dans le cas contraire, M. Debussy serait un singulier phénomène. Et tout ce qu'écrit M. Debussy peut ne pas nous émouvoir également ni de la même manière — sans quoi nos sensibilités seraient plus proches de la sensibilité propre de M. Debussy qu'il n'est dans l'ordre des choses.

Mais (pour quitter ces considérations abstraites) n'est-il point manifeste qu'une pièce telle que *Et la lune descend sur le temple qui fut* marque un changement par rapport aux précédentes, un changement qui s'accentue encore avec la partition de *Jeux*, cependant que celle du *Martyre de Saint Sébastien* est tout autre chose encore ?

Voici, dans *Jeux*, la même musique plus sublimée, plus subtile que ne le sauraient dire les mots. Elle ne gênera que ceux qui sont dévorés par la soif de la grandiloquence ; elle parlera aux autres de la manière la plus persuasive. Le rythme en est dissimulé (comme l'ossature et les muscles sous la surface des corps d'adolescents grecs interprétés par les sculpteurs du siècle de Périclès) jusqu'à être à peine sensible — ce qui rend, je pense, la découverte de l'équivalence chorégraphique particulièrement délicate. N'est-ce point là, pourtant, assez d'originalité, un témoignage assez probant de la force propre de M. Debussy ? J'estime au contraire, pour ma part, que *Jeux* est une partition digne d'être aimée autant que les *Nocturnes*, *l'Après-midi d'un faune* et la merveilleuse *Ibéria*.

M.-D. CALVOCORESSI.

DESSIN POUR LES COSTUMES DE DANSEUSES *(Par Th. Fédorowsky)*

LES PEINTRES DÉCORATEURS RUSSES

Comœdia illustré *désireux de donner à ses lecteurs quelques précisions sur la vie et le caractère des peintres-décorateurs russes, dont Paris admire les œuvres aux spectacles de cette saison, n'a pas cru pouvoir mieux s'adresser qu'à M. Valérien Svetlow, l'auteur d'un des plus beaux livres qui se soient jamais publiés sur* Le Ballet Contemporain.

M. Svetlow qui est certainement l'homme le plus qualifié pour parler de l'admirable effort de Serge de Diaghilew et des artistes dont il sut s'entourer, a bien voulu nous crayonner hâtivement ces quelques notes caractéristiques sur Bakst, Alexandre Benois, Rœrich, Juon, Fédorowski et Soudeïkine.

Ceux qui suivent avec sympathie ce mouvement russe, capital pour tout ce qui concerne l'art du théâtre contemporain, liront avec intérêt les lignes suivantes.

Il y a déjà une dizaine d'années qu'a commencé, si j'ose m'exprimer ainsi, l'exode des peintres russes vers la décoration théâtrale. Un vent nouveau soufflait alors, qui les dirigea de ce côté — et les feux de la rampe surent les séduire. Quoiqu'un décor soit une chose éphémère dont la vie glorieuse, parfois éblouissante, est presque limitée au nombre de représentations de la pièce qu'il situe. Quoiqu'il faille matériellement renoncer à jamais pouvoir exposer une telle œuvre dans un musée, les plus talentueux de nos peintres ont été attirés par cette expression de leur art. Cela provient sans doute de ce que l'approbation immédiate et spontanée du spectateur est déjà une grande satisfaction pour le peintre qui généralement doit attendre pendant de longues et pénibles années le couronnement public de son effort artistique.

Et puis le mode même du travail de théâtre est une tentation : on y est toujours nerveux, on y est toujours pressé et il y faut synthétiser ses idées et son travail. Le large cadre que permet le décor, l'échelle gigantesque que réclame la toile, les énormes pinceaux avec lesquels on étend la couleur : ces horizons immenses et lointains sont tout à fait convenables à la nature slave.

Je veux essayer de donner ici en peu de lignes, d'une manière malheureusement trop brève, quelques silhouettes de peintres décorateurs russes — que Paris d'ailleurs connaît déjà pour la plupart grâce à M. Serge de Diaghilew. Ce grand artiste qui est aussi un grand découvreur de talents, a le don de déceler dans la chorégraphie, dans la musique et la peinture, les éléments extraordinaires qu'il fond en un art unique : l'Art du théâtre moderne, où il est passé le maître.

BAKST

Je n'ai pas à vrai dire, à présenter Léon Bakst au public parisien. Ses décors de *Thamar*, du *Dieu bleu*, de *Narcisse*, de *Daphnis et Chloé*, et de l'inoubliable *Shéherazade* sont tous connus. *Comœdia illustré* a su donner à l'œuvre de ce grand artiste la place importante qu'il mérite, et nos lecteurs connaissent déjà de près son talent.

Chez Bakst, l'esprit est tourmenté par un rêve d'Orient. C'est une imagination exotique où l'hellénisme qu'a transformé son individualité artistique tient une place importante. Bakst est un amoureux de la Grèce antique, de cette Grèce disparue qui existe pourtant et vit encore d'une vie réelle dans les visions colorées qu'il sait évoquer. On peut les discuter au point de vue scientifique, archéologique, ethnographique — peut-être aura-t-on raison — mais on ne saurait contester le charme pénétrant de ses incursions dans un Orient qu'il pare d'un exotisme étrange. Il y a de l'extase — quelquefois hypertrophiée — dans les dessins des costumes qu'il drape sur des figurines en mouvement, aux membres contorsionnés, avec une hardiesse de crayon surprenante.

Et de ces simples croquis s'exhale parfois comme un parfum d'ambre antique conservé pendant des siècles en des amphores soudain débouchées.

Bakst est un coloriste extraordinaire. Il aime passionnément la couleur et joue avec elle en virtuose.

Ses combinaisons hardies de tons et de touches vous surprennent parfois, vous choquent même, mais, après un premier instant d'étonnement, non seulement vous arriverez à les admettre, mais encore vous serez émerveillés par la beauté inconnue d'une œuvre crue jusqu'alors irréalisable.

Bakst est aussi un poète lyrique.

Avez-vous vu cette nuit baignée des clartés de la lune dans « l'acte polonais » de *Boris Godounoff ?* Cette nuit verte pleine d'un charme mystique, d'ombres diaphanes, avec son vieux château, sa terrasse, sa fontaine consacrée à un gigantesque Neptune. C'est encore un côté nouveau et presque inattendu de l'œuvre de Léon Bakst.

ALEXANDRE BENOIS

Alexandre Benois est un peintre styliste en même temps qu'un éminent critique d'art. Il est profond connaisseur de styles français. Il affectionne plus spécialement le grand siècle de Louis XIV, le XVIIIe et le commencement du XIXe siècle.

Ses reconstitutions de styles seraient de véritables travaux scientifiques si son grand talent n'en faisait d'admirables œuvres d'art. C'est un fervent ami de la France.

Le public parisien ne connaît de lui que les décors attrayants du *Pavillon d'Armide*, où se déploie l'éclat et la pompe de l'époque du Roi-Soleil, ceux de *Pétrouchka* qui évoquent la Russie des temps passés, ceux de *Giselle* et ceux des *Sylphides* avec leurs romantisme idyllique. En Russie on apprécie hautement ses tableaux : quelques-uns sont devenus classiques. Je ne citerai que la fameuse aquarelle: *la Matinée d'un seigneur*, évocation des temps du servage en Russie, et les belles illustrations de la célèbre nouvelle de Pouchkine, *la Dame de pique*, éditée à Pétersbourg avec luxe et goût par MM. Golicke et Wilborg. Ecrivain d'art, ses feuilletons de critique d'art, sa critique des Salons et des théâtres, sont passionnément suivis.

Il a récemment entrepris une œuvre capitale, une *Histoire de la Peinture* dont les premiers fascicules ont déjà paru et ont fait une profonde sensation dans les milieux artistiques et littéraires.

Dessins de Costumes pour "La Kowanchina" *(Par Th. Fédorowsky)*

Dessins de Costumes pour "La Kowanchina" *(Par Th. Fédorowsky)*

MAQUETTE DU DÉCOR DE DAPHNIS ET CHLOÉ. (*Par Léon Bakst*).

Nous voilà donc assez loin du théâtre ! Nous avons craint un moment que Benois n'abandonne son art de décorateur où nous l'appréciions tant, quand tout à coup, sans crier gare, au milieu de ses travaux de critique et d'histoire, il y revint pour créer un pur chef-d'œuvre : les décors du *Malade imaginaire* et du *Mariage forcé* de Molière, que monta le célèbre Théâtre d'Art de Moscou. Ce fut une véritable fête pour les amis du théâtre.

RŒRICH

Paris connaît déja Rœrich qui, à Pétersbourg, est académicien et directeur d'une école supérieure de peinture très importante. Vous vous rappelez encore quelle sensation a produit son décor de l'acte polovtsien dans *le Prince Igor*. Vous n'avez pas oublié l'article où Jacques Blanche, qui considérait ce décor comme une innovation dans l'art de la peinture théâtrale, invitait ses confrères à étudier de près non seulement les procédés mais encore l'idée générale de l'œuvre de Rœrich. Je n'ai donc pas à revenir sur ce point.

Pour *le Sacre du Printemps*, les deux nouvelles toiles de Rœrich ne sont pas moins surprenantes que celles du *Prince Igor*. Nous y assistons à des scènes de la vie préhistorique russe que mieux que quiconque Rœrich a su peindre et qu'il évoque dans le cadre vert-pâle d'un printemps du Nord. Les mœurs, les rites, les traditions anciennes de la Russie païenne ont en Rœrich un interprète fidèle et prestigieux, savant et artiste à la fois, poète de cette période légendaire où l'histoire des premiers Russes se perd sous de lointains brouillards.

Cet ensemble de décors et de costumes d'une beauté sauvage, d'une crudité violente, crée une atmosphère artistique puissamment impressionnante.

JUON ET FEDOROVSKY

Ce sont deux peintres moscovites que Diaghilew a dirigés vers le théâtre.

Ils débutent cette année devant cette élite à la fois bienveillante et sévère dont se compose le public parisien.

Et pourtant leur tâche n'était pas facile. Dans *Boris Godounoff* Juon avait a représenter la sainte Moscou, antique capitale des tsars de toutes les Russies. Il lui fallait composer des intérieurs, des cellules, des églises, des places de ville, des paysages et des salles de palais d'un coloris éclatant, d'une architecture presque byzantine. Et Juon a su parfaitement sentir tout ce que l'art national russe doit à l'Orient pour les lignes comme pour les couleurs.

Dans l'acte de Kromy — paysage d'hiver, clairière désolée où se dressent quelques maigres bouleaux, forêt bleuâtre à l'horizon — la monotonie des tons dans cette plaine infiniment triste et calme créé un contraste saisissant avec l'agitation du peuple qui se soulève furieusement sous nos yeux. Après la révolte, abandonné dans la plaine déserte sous la neige qui tombe, un pauvre d'esprit, vieux et misérable, supplie son Dieu de sauver la patrie qu'il aime d'un amour si touchant et si profond.

Fédorowsky, dans *la Kovanchina*, doit nous montrer les débris de la vieille Russie que le Tsar réformateur Pierre le Grand appelle à une vie nouvelle. Les décors de la cathédrale Wassili-le-Bienheureux et du faubourg des Streltzi à Moscou sont d'une beauté imposante et pittoresque. Une poésie austère

et rude se dégage de l'Ermitage des Vieux-Croyants, couvent perdu dans les profondeurs d'une forêt presque vierge de toute profanation humaine. Dans la dernière scène, où les Vieux-Croyants préfèrent périr brûlés vifs sur un bûcher plutôt que de céder au modernisme de Pierre le Grand, ce décor de l'Ermitage éclairé par le grand feu du bûcher prend un aspect terrible.

SOUDEIKINE

Soudeïkine est aussi un jeune. Il a fait ses études à l'école de peinture, sculpture et architecture de Moscou. Elève du célèbre peintre décorateur Korovine (dont le public parisien a vu quelques décors aux premières saisons russes du Châtelet), il travailla pour le théâtre depuis l'âge de seize ans sous la direction des décorateurs officiels. Ses premiers décors furent, à Moscou (pour la Studia de M. Stanislawsky), ceux de *la Mort de Tintagile*, et plus tard, à Pétersbourg, ceux de *Sœur Béatrice* de Maeterlink. Après les décors de *la Tragédie de Salomé*, que nous verrons cette année, il composera ceux du nouveau ballet de Tchérepnine : *le Masque de la Mort rouge*.

Ce jeune homme a des idées très personnelles sur la peinture théâtrale. Si j'ai bien compris moi-même sa profession de foi assez compliquée, il veut donner une place à la peinture pure au théâtre ; le décor est pour lui une unité qui a sa propre valeur et qui participe à l'action théâtrale. Soudeïkine est un coloriste par excellence qui professe la synthèse de la couleur. Il aime d'autre

part à faire du fantastique une réalité, et après avoir choisi le style du sujet qu'il traite il donne à son décor une facture qui s'accorde avec ce style. Vous ferez de ces théories philosophiques, un peu vagues pour moi, ce que vous voudrez. En attendant, voyons ce que sont les décors qu'il a faits pour *la Tragédie de Salomé*, de Florent Schmitt. A ce sujet voici ce qu'il m'a raconté lui-même. Le rideau se lève sur une grande toile peinte qui doit traduire les idées musicales de l'introduction du ballet dans le langage de la peinture, c'est-à-dire que la forme du développement musical est rendue par le dessin et les sonorités par la gamme des couleurs. Ses décors ne sont pas seulement des peintures, mais aussi, et même plutôt, des symboles. Ainsi la draperie d'or symbolise Salomé en tant que reine. Le ciel étoilé et les séraphins ailés des panneaux figurent le séjour de Jochanaan dans le désert. L'apparition de Salomé dans le ciel est une allusion à la légende de Salomé errant dans l'au-delà, et transformée en comète avec l'éternelle tête de Jean-Baptiste.

La coloration des décors n'est qu'un entourage qui concentre l'action. Soudeïkine considère l'or, le noir, le blanc et le rouge solférino comme la définition de la gamme ultra-violette. Dans le costume on découvre aussi une innovation : le cubisme de la coupe, la simplification de l'ornementation qui n'enlève rien à la complexité du mouvement.

Et voilà. Est-ce bien compris? A vrai dire, pour moi, les décors de ce jeune peintre sont beaucoup plus séduisants et beaucoup plus significatifs que toutes ces théories de la philosophie cubiste. C'est le décor qui doit parler et non pas le peintre. Et je me prive volontiers de commentaires si la peinture me dit quelque chose. C'est précisément là le cas des décors de Soudeïkine.

VALÉRIEN SVETLOFF.

Danseurs et Danseuses du " Sacre du Printemps ".
(Photos Gerschel).

Du "Carnaval" au "Sacre du Printemps"

Nous disons, par ailleurs, le chemin parcouru par le danseur-auteur Nijinski, depuis les créations de ballets russes qui nous furent révélées en ces dernières années.

Les formules de chorégraphie nouvelle que nous apporta déjà l'an passé, dans *l'Après-Midi d'un Faune*, le célèbre danseur, trouvent une application plus importante encore cette année dans le ballet nouveau, *le Sacre du Printemps*, pour lequel Stravinsky écrivit une partition complètement adéquate à cette nouvelle forme de l'art chorégraphique.

NIJINSKY &

Où sont les ballets d'antan?... Où, les gracieuses évocations romantiques du spirituel et éblouissant *Carnaval* de Schumann et, plus près, ce *Spectre de la Rose*, que *l'Invitation à la Valse* de Weber nous rendit plus sensible, et dans lequel l'incomparable danseur fait preuve d'une virtuosité, d'une élasticité et d'une grâce qu'il semble vouloir oublier, pour se livrer tout entier aux poussées de son imagination avide de nouvelles formules plastiques, plus conformes à sa conception actuelle de la danse.

***

Il y a deux ans déjà, l'*Oiseau de Feu* nous fut révélé. A l'entrée de cette nouvelle saison russe, nous demeurons éblouis par la beauté de cette admirable féerie et de la géniale musique qui l'accompagne, la soulève, et la termine en superbe apothéose.

Là, Karsavina apparut dans une plastique idéale,

sous la forme d'un véritable oiseau humain avec les simulacres étonnants de l'envol de la fuite, de la joie du retour, de la séduction, — dans l'inoubliable *Berceuse* de Stravinsky. — cela est d'une beauté qui nous parut complète: musique, danses et poème.

La belle partition de Stravinsky nous plongea à cette troisième apparition, dans un véritable enthousiasme. Il faut reconnaître que la chorégraphie qui fut créée là est absolument d'accord avec le poème légendaire et avec la musique de Stravinsky. Ce spectacle est d'une beauté totale, plus que *Shéhérazade* qui ne fut qu'une adaptation d'une musique appropriée jadis à d'autres évocations.

Le public comprit-il, dès l'abord, toute la poétique et musicale beauté de *l'Oiseau de Feu*, à sa première audition ?

KARSAVINA

Il est permis d'en douter ; la consécration est venue, pourtant. Le succès de *Pétrouchka* fut aussi complet. Le public, peu préparé, comprit cependant toute la profondeur, toute la sensibilité de ces marionnettes humaines. Stravinsky avait mis, là encore, sa science musicale et instrumentale si personnelle.

Il ne pouvait manquer d'écrire la musique du *Sacre du Printemps* et de suivre son compatriote dans les voies nouvelles d'une chorégraphie insoupçonnée par nos temps modernes, et qui est d'une curieuse révélation.

Le ballet russe a ainsi parcouru un cycle chorégraphique considérable. Il faut en louer son chef infatigable Serge de Diaghilew, qui accomplit depuis de longues années un effort d'art tenace, sans cesse renouvelé, effort qui lui a valu un succès sans précédent dans l'histoire de la danse.

M. C.

Critique Musicale du "Sacre du Printemps"

M. Chaliapine
Boris Godounoff

Inutile de présenter en un préliminaire circonstancié M. Igor Stravinsky, le triomphateur de *l'Oiseau de Feu* et de *Pétrouchka*, le mieux apprécié en France des compositeurs russes d'aujourd'hui. Il y a fait, en 1910, un éclatant début, et l'intégralité — ou presque — de sa production, ballets, mélodies ou pièces d'orchestre, y a été entendue et applaudie.

Aussi était-ce avec une légitime impatience que nous attendions *Sacres de Printemps*, sa troisième œuvre de théâtre ; la voici venue, et notre attente n'a pas été trompée : l'harmonieux triade de ballets évoquant sous leurs aspects les plus saisissants, les plus caractéristiques, des périodes diverses de la vie légendaire ou réelle de la Russie est désormais complète... je dirai même parfaite.

L'Oiseau de Feu, c'était la vieille légende russe, le conte populaire, familier, qui berce et charme enfants et adultes, qui reflète fidèlement, en son charme puéril et fantasque l'imagination de la race. *Pétrouchka* nous montra dans tout son pittoresque la vie grouillante d'un jour de fête dans une cité de Russie. *Sacres de Printemps* évoque les temps préhistoriques mal connus, les rites primitifs d'un paganisme très lointain.

M. Chaliapine
Boris Godounoff.

Remarquons d'abord que c'est un ballet sans sujet, sans trame dramatique, du genre, si l'on veut, de ceux qui s'intercalent parfois dans les opéras, mais qu'on n'avait jamais imaginé de présenter comme œuvres complètes par eux-mêmes ; un ballet qui est au ballet à intrigue, que ce soit *Giselle* ou bien *Shéhérazade*, ce que la musique « pure » est à la musique « à programme ». C'est dans l'ordonnance plastique qu'il en faut chercher le « sujet » et la structure aussi bien que dans l'ordonnance musicale.

Narrer *Sacres de Printemps* serait donc une entreprise vaine. Qu'il suffise de dire qu'on y voit d'abord, par une nuit de printemps, des adolescents apprendre d'une vieille voyante les incantations nouvelles qu'il convient de faire chaque année ; puis avec des adolescentes qui reviennent de la rivière, se livrer à des danses et à des jeux symboliques.

M. Andréieff.

Les adultes, chefs de famille paraissent ensuite, escortant l'ancien de leur troupe, le plus sage, qui est leur grand prêtre, qui bénit la terre nourricière et recherche les présages.

La deuxième partie s'intitule « le Sacrifice ». Le hasard des figures d'une danse décide quelle sera, de toutes les jeunes filles, l'élue. Et celle-ci, après avoir été glorifiée par ses compagnes en une danse de caractère héroïque, guerrier, préside aux cérémonies de la purification du sol, de l'évocation des ancêtres. Puis elle danse, en l'honneur du printemps, une danse sans fin, éperdument, jusqu'à tomber morte d'épuisement.

Et c'est tout, mais cela suffit à donner prétexte aux plus beaux déploiements de chorégraphies. Car tout ce paganisme imaginaire est singulièrement émouvant et grandiose : nul n'en voudra contester, je présume,

Photos Gerschel.

M. CHALIAPINE *(BORIS GODOUNOFF)*

le caractère positivement épique. MM. Roerich, l'admirable peintre qu'illustrèrent déjà parmi nous le décor et les costumes du *Prince Igor*, et M. Stravinsky ont par leur collaboraion, par divination, dirai-je volontiers, restitué ou créé — peu importe lequel, l'un est aussi beau que l'autre — l'atmosphère d'une des périodes à coup sûr les moins connues de l'histoire de l'humanité primitive.

Je voudrais parler longuement de la musique, et j'ose à peine le faire en si peu d'espace, et rien que d'après l'impression d'un premier contact. Cette brève connaissance pourtant permet de reconnaître que la partition des *Sacres de Printemps* marque dans l'activité de M. Stravinsky le commencement d'une étape nouvelle, et permet de reconnaître très nettement en lui non seulement le petit-fils de Glinka et de Borodine (qu'on se rappelle dans la deuxième symphonie de ce dernier, dans certains passages de *Rousslan et Ludmila*, le même souffle d'épopée nationale païenne), mais l'homme de son temps et peut-être le prophète. La musique, aujourd'hui, évolue avec une déconcertante soudaineté ; et je comprends un peu qu'on admette, comme l'écrivait, au lendemain de la première exécution à Paris de pièces de M. Arnold Schönberg, mon éminent collègue M. Gaston Carraud, que « la tendance actuelle va non point à un simple progrès par extension des lois fondamentales de la musique, mais à un bouleversement essentiel de la musique elle-même ». Qu'il y a, aujourd'hui, « brisure avec le passé » : et pourtant je ne saurais admettre que rien arrive, en art, autrement que par évolution normale.

Précisément dans ce même numéro, j'ai l'occasion de mentionner la hardiesse, en matière de brisure rythmique et de dissonance, des jeunes Hongrois. Or, M. Stravinsky, je le répète, est bien le contemporain des Bartok, des Kodaly et aussi de M. Schönberg, en même temps que celui de M. Debussy et de M. Ravel (je ne parle pas de M. Richard Strauss, dont toute l'apparente originalité ne consiste qu'en des emplois pervertis de procédés usés jusqu'à la corde — si tant est qu'il soit loisible de mêler ainsi les métaphores). Il se montre, au point de vue des associations de notes, du choix des dessins, étrangement audacieux. Certes, cela pouvait s'observer déjà dans *Pétrouchka*, mais pas tout à fait au même degré. Et puis là, des préoccupations descriptives, des recherches d'effets de pittoresque extérieur en formaient parfois la justification parti-

Photo Gerschel.

Costume de Salomé (*Peinture de Soudeïkine*)

culière. Dans *Sacres de Printemps*, où n'existe pas de trame narrative, où la musique n'est subordonnée à rien cependant que la danse et la pantomime se subordonnent entièrement à la musique, le cas est tout autre : et c'est pour des raisons intérieures que sont choisies sonorités et rythmes. Evolution, révolution, je n'en sais rien : mais je sais que cette musique, pour choquer certaines habitudes, parle éloquemment à l'oreille et à la sensibilité; qu'elle vit, qu'elle s'impose comme nécessaire dans ses détails comme dans son ensemble ; qu'en un mot, la partition de *Sacres de Printemps*, comme ses aînées, est « une œuvre ».

Je sais aussi qu'il est dans l'ordre normal que des procédés exceptionnels, créés le plus souvent en vue d'un but descriptif ou dramatique spécial, passent dans l'idiome de la musique « pure », où ils peuvent déconcerter un temps, mais rien qu'un temps. Et, admirant comme il convient l'invention fertile et le prodigieux sentiment artistique de M. Stravinsky, je me sens libre de toute inquiétude quant à l'avenir de *Sacres de Printemps*.

M.-D. Calvocoressi.

KHOVANCHINA

Une destinée particulièrement cruelle — si persistante qu'on la dirait presque ordonnée par une volonté inflexible — a toujours poursuivi Moussorgsky. Méconnu de son vivant, le maître génial ne le fut guère moins après sa mort ; et ses œuvres, jusqu'à aujourd'hui, ont connu la plus étrange, la plus navrante fortune. On sait, par exemple le sort de la partition de *Boris Godounow*, impitoyablement remaniée, ramenée à l'ordonnance, dépouillée de sa « sauvagerie », de son « incorrection », disait-on en Russie, mais du même coup d'une bonne partie de sa richesse et de sa prophétique originalité. Des critiques d'ici — et notamment MM. Gaston Carraud et Jean Marnold — ont consacré à ce sujet des articles d'une véhémente éloquence; et pour l'histoire de *Boris Godounow* on pourra consulter aussi la biographie de Moussorgsky par M. Pierre d'Alheim, ainsi que celle dont le signataire du présent article est l'auteur.

Que Rimsky-Korsakow ait eu raison ou tort, on ne peut douter de sa bonne foi : convaincu qu'il était de l'impérieuse pérennité des règles, il crut bien servir la mémoire de son ami, non seulement au point de vue pratique, mais au point de vue artistique. Puis, faisait-il observer dans sa préface à l'édition « revue » : « l'édition originale existe, et on pourra toujours connaître *Boris* tel que Moussorgsky l'écrivit. »

Costume des bourreaux (*Peinture de Soudeïkine*)

Pour *Khovanchina*, partition laissée en manuscrit, le situation est autre : et seule la version achevée et « mise au point » par Rimsky-Korsakow a été publiée. « Moussorgsky, dit Rimsky-Korsakow dans la préface, avait laissé un brouillon informe, déparé ici par des suites de quartes et de quintes, là par le manque de modulations, etc..., ce qu'il était impossible de laisser subsister. »

Dès la lecture des paragraphes que je résume, il n'y a pas à se tromper : c'est dans le même esprit que *Boris* et *Khovanchina* ont été remaniés. Et cela eût dû suffire pour mettre en garde.

Au surplus, on pouvait remarquer, entre la musique de *Boris* et celle de *Khovanchina*, une sensible différence de qualité. Et je n'ai pu m'empêcher de faire ressortir dans le livre que je viens de mentionner, que « la matière en est moins somptueuse, moins neuve, plus traditionnellement ordonnée » (2e édition, pp. 221-222).

Pourtant la partition restait réputée exacte. Et M. Pierre d'Alheim, qui fut longtemps le seul à parler de Moussorgsky et qui l'a fait connaître en France, n'a point hésité à écrire : « Il faut ici louer M. Rimsky-Korsakow. Son grand talent et l'amitié qui le liait à Moussorgsky sont des garants de l'art consciencieux qu'il apporta dans son travail. »

Or, voici que le manuscrit original de *Khovanchina* a été repris, et qu'une nouvelle revision en fut confiée à MM. Stravinsky et Ravel ; qu'on a pu apprendre la surprenante vérité : l'œuvre n'a pas été moins profondément

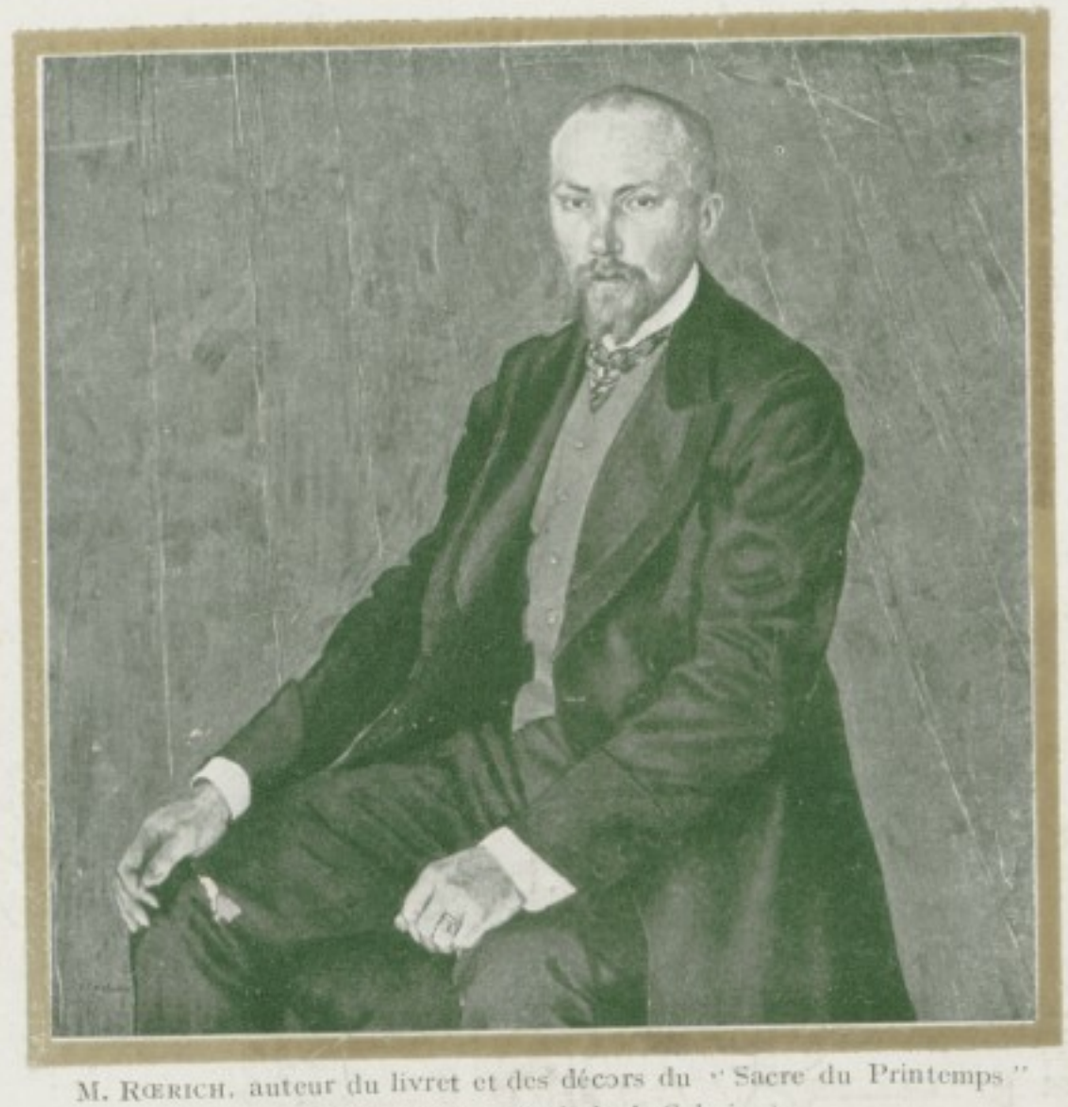
Costume de Salomé (*Peinture de Soudeïkine*)

Costume de nègre (*Peinture de Soudeïkine*)

altérée que *Boris* ; partout des harmonies furent corrigées, des périodes arrondies, des passages entiers ajoutés et supprimés. La révision de MM. Stravinsky et Ravel met à toutes ces malfaçons bon ordre.

Sitôt la nouvelle connue en Russie, M. André Rimsky-Korsakow — mû, dirons-nous volontiers, par une louable piété filiale — fit paraître une longue lettre de protestation, traitant d'acte de vandalisme la reconstitution du vrai texte, disant que *Khovanchina* devait être considérée comme le fruit intangible d'une collaboration entre Moussorgsky et son père.

La thèse est au moins bizarre, et il ne faut que se reporter au cas de *Boris* pour comprendre à quel point elle est inadmissible. Il y eut entre Rimsky-Korsakow et Moussorgsky de foncières incompatibilités : l'idiome qui était pour l'auteur de *Boris* le seul véhicule possible de sa pensée artistique paraissait à Rimsky-Korsakow choquant et barbare ; l'idiome moins hardi, plus châtié de Rimsky-Korsakow paraissait à Moussorgsky lourd de conventions inutiles et même funestes. La « collaboration », fatalement, allait à l'encontre du plus cher idéal de Moussorgsky, ami intime, d'ailleurs, de Rimsky-Korsakow, et parfaitement capable de la solliciter s'il l'avait voulue. « Notre *Khovanchina* est finie, sauf un petit fragment final », écrivait-il en 1880 à son ami et conseiller Stassow. Nous devons tenir, donc, que son manuscrit représentait exactement ce qu'il voulait. Quant au mot de « vandalisme », on pour-



M. Rœrich, auteur du livret et des décors du "Sacre du Printemps"
(D'après un portrait de A. Golovine.)
Extrait du volume "Le Ballet Contemporain" par V. Svétlow.

rait, pour peu qu'on aime les termes énergiques, faire observer qu'en l'espèce, il se prête à rebondir avec une précision cruelle. Et pour finir d'un mot le débat, je dirai que tous les admirateurs de Moussorgsky se féliciteront de pouvoir juger *Khovanchina* sur pièces authentiques.

Admirons Rimsky-Korsakow pour sa *Pskovitaine*, pour *Antar, Kitej, Shéhérazade, Sadko ;* pour le principe désintéressé de son zèle en faveur de Moussorgsky ; mais, véritablement soucieux de sa vraie gloire de noble artiste, oublions les effets de sa «collaboration» tardive. Sa grandeur ne sera pas diminuée du fait que nous comprendrons combien son esthétique différait de Moussorgsky. Berlioz, qui trouvait barbare et informe la musique de *Tristan*, n'eût pas hésité à corriger de même, si l'occasion s'en fut présentée, ce chef-d'œuvre. Et cela n'eût rien changé au mérite de Berlioz en tant qu'auteur de la *Fantastique* et de *l'Enfance du Christ*.

Même connaissant la vraie *Khovanchina*, il est possible que beaucoup continuent à préférer *Boris*, œuvre plus riche d'invention, de mouvement, d'éclat, de vigueur — c'est du vrai *Boris* que je parle, de celui qui n'est jamais joué ; du *Boris* tel que le fait connaître l'édition faite sous les yeux de Moussorgsky et (fait contre quoi ne prévaudra aucun sophisme) publiée de son vivant. Le point de vue est arbitraire sans doute ; mais c'est le mien, et il ne m'empêche point de rendre un juste hommage aux profondes beautés de *Khovanchina*, unité superbe dans le cycle des drames lyriques qui évoquent pour nous l'atmosphère de la vieille Russie, la vie et l'âme des Russes d'autrefois.

M.-D. Calvocoressi.

La Pskovitaine

Je me réjouis qu'une reprise de *la Pskovitaine* me donne l'occasion de parler aujourd'hui de Rimsky-Korsakow autrement que comme du correcteur des œuvres de Moussorgsky, et de dire combien sa musique mérite d'être admirée et aimée.

Aussi bien est-ce une tâche presque superflue, car il y a longtemps que les fervents de musique ont attribué à l'auteur de *la Pskovitaine* son juste rang.

Rimsky-Korsakow est un grand musicien de tendances classiques, chez qui se mêlent et s'harmonisent l'imagination pittoresque et le souci d'une méticuleuse discipline. Quoique son rôle dans l'école russe se subordonne à celui de Glinka, de Dargomyjski et de Balakirew qui furent les trois initiateurs ; quoique pour l'invention musicale

Le compositeur Stravinski,
Auteur de la musique du "Sacre du Printemps"

proprement dite, il n'ait point l'originalité saisissante de Borodine (mais quelle originalité suprême et quelle force d'invention orchestrale!), il y occupe une grande place, une des premières. Et *la Pskovitaine*, le premier d'entre ses drames lyriques, est précisément une des œuvres où sa force s'affirme le mieux. C'est une des plus riches en musique, et une des plus émouvantes au point de vue du drame. Qu'on se rappelle, par exemple, qu'on revoie la grande scène chorale de l'assemblée populaire; l'art infini, vigoureux autant que lucide, par où est préparée l'entrée silencieuse du féroce tsar Ivan; le pathétique profond de la scène dans la tente du tsar, ou meurt la douce Pskovitaine sa fille, où éclate la douleur déchirante du tyran. Ou plutôt, que l'on considère dans son ensemble cette œuvre prestigieuse, et l'on sentira bientôt combien il serait injuste de lui refuser une admiration sans réserve.

La Pskovitaine — la remarque n'est pas inutile puisqu'il est tant question, en ce numéro, de remaniements et de la morale qu'ils peuvent comporter — fut achevée par Rimsky-Korsakow en 1873, et, à une époque ultérieure, presque entièrement refaite. Entre temps l'auteur, jugeant son habileté technique insuffisante, s'était astreint à de laborieuses pratiques de contrepoint et de fugue. Eut-il tort, eut-il raison de vouloir être puriste? Je crois qu'il eut raison : car du moment qu'il le souhaita, c'est que cela répondait à sa nature; et à sa nature nul artiste ne doit mentir. Telle qu'elle subsiste aujourd'hui, la partition de *la Pskovitaine* forme un tout complet, harmonieux, sans la moindre disparate.

Et l'histoire nous montre encore que Rimsky-Korsakow sut être non moins sévère pour lui-même que pour les autres. Ici, ce fut sagesse; là, erreur et illusion : mais combien le prétexte est futile que certains y trouvèrent pour s'efforcer d'amoindrir la mémoire d'un grand et noble artiste!

M.-D. CALVOCORESSI.

LÉON BAKST — Photo Otto.

Le Rideau de la "TRAGÉDIE DE SALOMÉ", par SOUDEÏKINE

Décor de la tragédie de *Salomé*, exécuté d'après une maquette de SOUDEIKINE.

LA TRAGÉDIE DE SALOMÉ

Mlle KARSAVINA
(Salomé)

C'EST le troisième ballet nouveau, et le dernier aussi, que les Russes nous auront donné cette année.

Après la chorégraphie décorative de *Jeux* sur la musique délicate de Debussy, après le curieux effort de Nijinsky dans *le Sacre du Printemps* où Stravinsky déchaîna des rythmes puissants et des harmonies stridentes, les auteurs de *la Tragédie de Salomé* ont semblé avoir écarté ce parti pris d'innovation qui irritait les uns en enthousiasmant les autres, et se réclament plutôt de la conception des premiers ballets russes. Les plus attrayantes nouveautés de cette œuvre résident dans la décoration : les maquettes des costumes et du rideau ont déjà été publiées dans le numéro de *Comœdia illustré* du 5 juin consacré aux Ballets russes avec une notice sur le peintre Soudeïkine.

La musique de M. Florent Schmitt est déjà connue, et a été applaudie dans les grands concerts symphoniques.

Ce poème s'agrémente au début d'une mélopée orientale et chromatique que chante un soprano et que reprend ensuite un chœur de femmes tandis qu'apparaît le rideau évocateur de Soudeïkine, symphonie décorative, traduction picturale de la musique — symbole du caractère étrange de Salomé somptueuse et cruelle.

Photos Gerschell.

La chorégraphie est due à Romanof, un jeune danseur qui se signale comme maître de ballet de valeur.

Il faut féliciter M. de Diaghilew de donner à ses artistes le moyen de créer à leur tour (nous avons vu le beau ballet de M. Bolm dans *la Khovanchina*), et de leur permettre de mettre en valeur leurs capacités personnelles.

Les personnages comportent d'abord Salomé, figure éclatante qui domine l'ensemble, et une quinzaine de nègres, les uns à perruques blanches, décorés de plumes d'autruche, les autres agrémentés d'une haute chevelure d'or, un serpent en guise de ceinture, un large sabre d'or au poing. Cette tribu se divise en trois groupes qui se meuvent indépendamment : c'est une danse tantôt sauvage, tantôt grave, selon que l'exige la partition, et qui se perpètre autour de la tête gigantesque d'Iochanaan étendue sur le chapiteau d'une petite colonne pentagonale. Salomé apparaît alors tout au fond de la scène éblouissante comme une comète, fleur merveilleuse et lointaine. Elle est hiératiquement drapée d'un manteau admirable dont la lourde traîne se déploiera tandis qu'elle descend marche par marche l'escalier or et noir qui l'amène à nous.

Débarrassée de son manteau, elle exécute devant la tête de sa victime une danse frénétique, entourée de ses nègres esclaves qui rampent à ses pieds jusqu'à l'épuisement de leur reine.

La musique mélodieuse et rythmée de M. Florent Schmitt n'a servi M. Romanof qu'en tant qu'accompagnement pour des pas chorégraphiques variés, sans chercher plus loin — elle n'est qu'un prétexte à des danses et peut-être méritait-elle mieux. Le décor, le rideau et les costumes dévoilent au contraire une personnalité curieuse et sensible que nous apprécierons certainement à nouveau. Le cadre féerique où se meuvent les étranges personnages est coloré et mystérieux ; les costumes sont mis en valeur d'une façon saisissante.

Il faut enfin louer spécialement Mlle Karsavina qui dans l'ensemble, fut une Salomé majestueuse d'abord, puis nerveuse et souple; l'ensemble, fort bien réglé fit valoir une fois de plus ses extraordinaires qualités de grâce, de légèreté et de puissance.

JACQUES DEBEY.

Photo Gerschell.

Mlle KARSAVINA dans le manteau royal de *Salomé*.

SPECTACLES DE GALA

DE

IDA RUBINSTEIN

1913

LA PISANELLE

OU

LA MORT PARFUMÉE

COMÉDIE EN UN PROLOGUE ET TROIS ACTES

de

GABRIELE D'ANNUNZIO

Musique de scène de

ILDEBRANDO DA PARMA

Décors et Costumes de

LÉON BAKST

5e Année
N° 18
20 Juin 1913

PRIX :
2 francs
52 Pages

COMOEDIA ILLUSTRÉ

Mme IDA RUBINSTEIN
Créatrice de " La Pisanelle "
Habillée par Worth

Portrait par De La Gandara.

"La Pisanelle". Décor du 2e acte, d'après la maquette de Léon Bakst.

"La Pisanelle" ou "La Mort Parfumée"

Comédie en un Prologue et 3 actes de M. GABRIELE D'ANNUNZIO

Musique de scène, Prélude et Danses de M. ILDEBRANDO DA PARMA

Décors et Costumes de M. LÉON BAKST

Mise en scène de M. WSEVOLOD MEYERHOLD Metteur en scène des Théâtres Impériaux de Saint-Pétersbourg

Danses réglées par M. FOKINE, Maître de ballet des Théâtres Impériaux de Saint-Pétersbourg

Orchestre et chœurs dirigés par M. D.-E. INGHELBRECHT

Orgie de beautés, tempête de lyrismes, lac de subtilités, mais fait d'une eau si claire que l'œil pur d'un enfant y voit jusqu'au tréfonds, l'œuvre nouvelle de Gabriele d'Annunzio est aux lettres françaises une offrande rare, merveilleuse, immortelle.

Dans cette comédie de *la Pisanelle ou la Mort parfumée*, il n'est point un vers qui n'évoque une fable à la fois lointaine et colorée comme l'image nostalgique d'une tapisserie ; il n'est pas un mot qui ne fasse surgir, tel un oiseau de feu dans l'azur, tel un bijou sur une armure, l'éclat du verbe dans l'orchestre des rythmes. Des entrailles du passé le poète a arraché les légendes et les a dressées comme des étendards sur le ciel du présent. Fanfares et mélodies, danses et traquenards, religions et jeux fous se mêlent en chatoyant avec leurs cruautés, leurs langueurs, leurs éclats autour de cette figure lumineuse, énigmatique, multiple : la Pisanelle, pécheresse prisonnière de forbans, qui devient sainte pour les mystiques, courtisane pour les paillards, Vénus elle-même pour les païens.

Car nous sommes en cette île de Cypris où Vénus revêt toutes les formes, en Cypris ravagée alors par la famine et qui doit être sauvée par la sainte venue d'Occident, disent les Latins, par la déesse grecque, disent les mécréants.

Et c'est quand apparaît sur le port la Pisanelle ligotée et mise aux enchères publiques qu'est annoncé au loin le vaisseau plein de blé qui sauvera le peuple. Et il n'en faut pas moins pour que le peuple crie : « Sainte Aletis !...

Sainte Aletis !... », pour que les cloches sonnent, pour que les courtisanes se courbent en murmurant : « Déesse de l'amour », pour que le prince de Tyr, fastueux débauché, la dispute aux forbans, pour que le roi, finalement, le petit roi mystique et chevaleresque, l'emporte, ayant cru reconnaître en la prisonnière cette mendiante qui, au prologue, synthétise pour lui la Sœur de Pauvreté à qui rêvait son âme chrétienne.

Ce roi Huguet la gardera, l'épousera, la défendra farouchement. Il la confie à un monastère de l'île.

Si le prologue expose les rivalités entre les puissances spirituelles de Chypre et les caractères des hommes et des races, et définit les réincarnations diverses et divines de l'esprit qui domine l'île ; si le premier acte est, sous le ciel rouge du port de Famagouste, d'une violence à laquelle nous ne sommes point habitués, ce deuxième acte est d'une sérénité à laquelle n'a jamais atteint même un drame de Maeterlinck.

Dans le jardin du monastère, les petites sœurs clarisses passent et parlent. Les vers qu'elles prononcent font le bruit d'un jet d'eau dans un parc silencieux : les mots s'égrènent goutte à goutte, comme d'un chapelet de cristal. Chaque geste de la Pisanelle est interprété divinement par les religieuses : le doigt trempé dans l'huile pour lisser les cheveux, la larme prise au cierge pour polir les ongles, les fleurs cueillies sur l'autel et avec lesquelles la singulière créature se frotte les lèvres et les dents...

(Photo Walery)

M. DE MAX — LE PRINCE DE TYR

Tout à coup, tumulte. Le prince de Tyr, ses hommes, ses courtisanes ont forcé la porte du couvent. Et le Luxurieux enlèverait la Pisanelle si le roi, encore fort à propos, n'arrivait... Et le roi tue le prince. Et le prince maudit le roi. Il lui rappelle l'ancienne légende de la Vénus de pierre qui envoûtait tous ses amants, tandis qu'autour du monastère la foule crie toujours : « Sainte Aletis... Sainte Aletis. »

Partout où elle passe la Pisanelle fait naître l'amour, et chacun l'aime avec sa foi, sa vertu ou ses erreurs.

Seule la reine est jalouse. Elle sait que son fils épousera la pécheresse... Elle fait appeler la complexe mais naïve Pisanelle, lui offre son amitié et la fait suffoquer sous les roses. Mais avant cette mort parfumée, la Pisanelle s'enivrera, la Pisanelle dansera, et le poète a ménagé les plus subtils effets qui retardent ce meurtre où sont complices les fleurs. Et tandis qu'accourt le petit roi, sous l'odeur des roses, rouges comme des lèvres sanglantes, meurt la Pisanelle, s'évanouit Cypris, monte vers Dieu sainte Aletis.

Le rythme extraordinaire des vers alternés de dix et six pieds martèle l'oreille comme d'une danse frénétique et serrée. Quel jeu de force et de fantaisie accomplit là le poète pour nous révéler, en le plus brillant cadre d'émail, d'or et de sang, la plus spirituelle des héroïnes éternelles...

⁂

C'est à un autre de dire le charme angoissant, presque morbide de la musique de M. Ildebrando da Parma, écrite dans la tradition de Monteverde, et d'apprécier l'art délicat et énergique de M. Ingelbercht.

Les décors de M. Bakst révèlent une évolution de ce magicien hardi. Ses architectures sont bien personnelles, mais quelles sonorités, quels flamboiements, quelles audaces heureuses, bien que périlleuses, dans ses oppositions de complémentaires derrières les lambrequins noir et or ! L'atmosphère du second acte est d'un calme presque spirituel. Imaginez d'un Le Sidaner lumineux sur quoi Henri Martin aurait peint de ses ciels, où Breughel le Vieux aurait placé de ses nonnes...

La mise en scène a surpris. Presque toute la comédie en larges fresques colérées, se joue au dernier plan. Seules, les scènes principales, par un habile retour vers la tradition, se déroulent près du public. Du tumulte, de l'intelligence, du bon goût ; mais un manque de spontanéité qui cependant rend plus décoratif le jeu des artistes.

Ceux-ci ont été pénétrés de la beauté et du mystère de l'œuvre. Ils furent tous ce qu'ils devaient être : Mme Suzanne Munte, farouche reine de légende ; M. de Max,

prince languide et violent, d'une autorité, d'une noblesse naturelles et fébriles; M. Hervé, sensible, chaleureux, intelligent; M. Joubé, frénétique; M. Puylagarde, ardent et juvénile; M. Gorde bestial et souple M. Desfontaines, cabalistique.

Quant à Mme Ida Rubinstein, elle fut la Pisanelle, telle que la conçut le poète, Vénus et Aletis, sainte et

pécheresse: elle fut l'Égypte, la Grèce, le Sortilège et l'Amour. Quand elle dansa, entre celles de qui M. Fokine régla les pas avec invention, ce fut l'envoûtement d'un public déjà conquis par la puissance et l'étrange précision de sa voix ultra-terrestre.

MICHEL GEORGES-MICHEL.

Photos Waléry

De gauche à droite : M. MENDAILLE (le bailli de Venise) ; Jane THOMSON (Dame Eschine) ; Mlle SCHMITT (Penthésilée) ; M. FARAN (un esclave) ; M. Romuald JOUBÉ (Ober Embriac) ; M. PUYLAGARDE (Poillud-le-Crétois) ; Mlle Marion ODIART (la Charmeuse) ; Mlle GISKA (Candebour) ; M. GORDE (le Léopardier).

Mme SUZANNE MUNTÉ (LA REINE)

M. HERVÉ (LE ROI)

M. DESFONTAINES (MAITRE ANCEL)

M. PUYLAGARDE (POILLUD-LE-CRÉTOIS)

Photos Waléry

LE BAILLI DE LA SECRÈTE (M. TALDY)

BLANCEFLOR (Mlle BERENDT)

L'ÉVÊQUE DE LEMISSE (M. DUROZAT)

L'ÉVÊQUE D'AMATHONTE (M. MORINO)

Photos Waléry

M. Gabriele d'ANNUNZIO, auteur de "La Pisanelle"
Crayon d'ARGNANI

Décor du 1er Acte. — Le Port de Famagouste, maquette originale de M. Léon BAKST

MAQUETTE DU DECOR DU PROLOGUE — AQUARELLE ORIGINALE DE M. LÉON BAKST

Photo Boissonnas et Taponier.

M. de MAX, Créateur du "Prince de Tyr" dans "LA PISANELLE"

" LA PISANELLE " Acte Ier. — L'arrivée du Roi.

Photo Walery.

ACTE II. — DANS LE COUVENT DES SŒURS CLARISSES

DES DÉCORS, DE LA MUSIQUE DE LA MISE EN SCÈNE de la "Pisanelle"

C'est une débauche fantastique de couleurs, une somptuosité dans les décors et les costumes qui surpassent tout ce qui s'est vu jusqu'à ce jour. Le magicien qui a jeté là toutes les richesses, toute la fougue de sa palette, est notre incomparable Léon Bakst.

Si le tableau du prologue est d'une composition curieuse et riche, si le port de Famagouste avec son vaisseau chimérique et ses costumes d'une variété et d'un pittoresque inouïs ont soulevé les cris d'admiration de la salle entière le soir de la générale, que dire des admirables rideaux peints par le grand décorateur russe pour chaque tableau dans des noirs, des blancs et des rouges rutilants, ruisselants, étourdissants ?

DEUX COURTISANES

Par contraste, l'acte du jardin monacal, avec son puits d'une si prenante poésie et d'une tonalité fondue dans un éclairage adéquat, obtint le plus vif succès, ainsi que celui du dernier acte où se déroule le ballet mortel des roses.

Les costumes d'Ida Rubinstein sont des compositions de Bakst, admirablement étudiées et appropriées ; leur splendeur au quatrième acte ne peut cependant parvenir à écraser la longue et svelte Pisanella.

On sent dans cette nouvelle œuvre décorative de Léon Bakst qu'il a pu donner libre cours à sa fécondité d'invention et que, sans compter, il a dépensé follement, fait chanter et éclater sa couleur dans l'évocation

Photos Waléry

ACTE III. — EN ATTENDANT LA PISANELLE

d'une époque et d'un milieu propices à sa fantaisie innombrable.

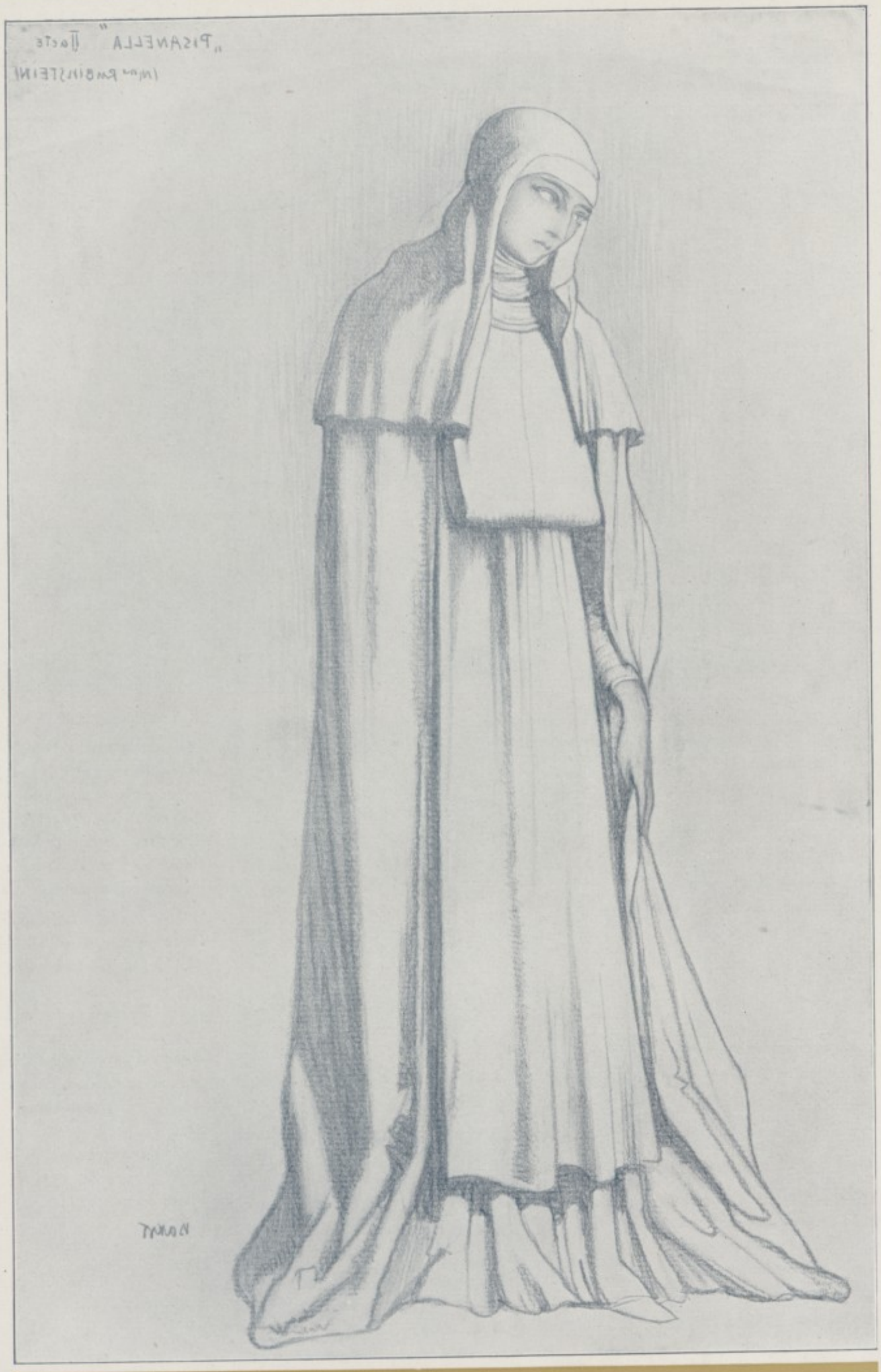
La musique de M. Hildebrando da Parma nous est apparue, dans la dernière partie surtout — (prélude du 4e acte et ballet) — de belle sonorité orchestrale et d'une écriture expressive chaudement colorée. Cet ouvrage s'inspire manifestement de l'école russe, notamment de Rimsky-Korsakow. Le motif qui souligne, dans la première partie, les apparitions de la Pisanelle-Aletis est d'un caractère naïf concordant bien avec le verbe du poète et la langue de l'époque. Il faut louer M. Ingelbrecht de l'exécution orchestrale qui a été menée avec une scrupuleuse autorité.

La mort dans les roses est une belle idée de poète et appartient bien à l'auteur de " L'Enfant de volupté ", à d'Annunzio, qui professa toujours le culte de la rose à l'instar de notre Ronsard. Le maître de ballet Fokine a bien réglé cette danse impressionnante où Mme Ida Rubinstein se fit acclamer, et à laquelle la musique de M. da Parma ajoute une émotion musicale très pathétique.

DEUX MUSICIENNES — Photos Waléry

Une réserve serait à faire dans le mode de mise en scène adopté par M. Meyerhold, qui consiste à porter aux seconds plans les artistes, à cause de l'audition défectueuse qui en résulte pour les spectateurs. Il n'y aurait nul inconvénient à ajouter à la profondeur du décor, en portant les acteurs plus souvent au premier plan. Toutefois, on ne peut nier que l'effet ainsi obtenu soit des plus décoratifs, et il convient de signaler les beaux " mouvements " obtenus par le fameux metteur en scène, dans cette œuvre tumultueuse.

M. Casalonga.



Mme Ida RUBINSTEIN dans "La Pisanelle" (2e acte)
Dessin original de M. Léon BAKST
Costume exécuté par WORTH

Mme Ida RUBINSTEIN dans "La Pisanelle" (Prologue)
Aquarelle originale de M. Léon BAKST
Costume exécuté par WORTH

ACTE II — LA MORT DU PRINCE DE TYR — Photo Waléry

" LA PISANELLE "

Comment ils ont joué

Rarement œuvre de poésie théâtrale connut à Paris si éclatante et si juste distribution. Plus de cent comédiens de carrière ont accepté de jouer des silhouettes, de figurer même, et leur collaboration presque anonyme grandit singulièrement l'exécution lyrique de cette pathétique symphonie verbale.

Si Mme Suzanne Munte peut manifester dans la reine son autorité et sa science dramatique, nous apercevons à peine Mlle Eugénie Nau, dont la composition est émouvante, et Mlle Thomsen, d'une séduction étrange. Dans un mouvement de voiles ou d'ailes nous reconnaissons la gravité de Mlle Neith Blanc, la grâce farouche de Mlle Marion, la sincérité et le style de Mlle Marcelle Schmitt, la gracilité de Mlle Delvé, le charme de toutes celles qu'il serait vain de vouloir nommer. Leurs camarades mâles sont plus brillants encore : d'un ensemble rare où je vois pêle-mêle les noms de MM. Durozat, Camille Mars, Mendaille, Yonnel, Comolet, Oettly, Robert, Walbel, etc., il faut détacher M. Camille Gorde dont l'allure et la vigueur sont remarquables. M. Desfontaines qui compose si prestigieusement et M. Puylagarde qui tâche de réaliser la tendresse audacieuse de son joli personnage.

M. Hervé couronne par son interprétation du roi, les efforts nouveaux qui depuis *Troïlus et Cressida* l'ont en quelques mois mué d'acteur superbement doué en artiste de premier plan ; il sera ce que l'argot traditionnel de la scène appelle un grand premier rôle. M. Romuald Joubé, m'ayant publiquement témoigné que mes appréciations gênaient son enthousiasme, je me bornerai à constater qu'il a été très applaudi dans une scène admirable.

M. de Max à chaque nouvelle création nous oblige à découvrir davantage sa personnalité ; la diversité profonde de son art s'affirme une fois de plus ici puisqu'il, exprime en un rôle, assez bref en somme, l'émotion l'ironie, la nonchalance dans l'amour, l'amour dans la douleur. Sa mort, brusque et poignante, restera parmi les plus belles minutes que cet artiste rare nous ait données.

Mme Ida Rubinstein est une héroïne. La part de sa vie et de son âme qu'elle consacre à édifier ces spectacles depuis plusieurs années méritait que Paris lui vouât un peu de sa faveur. *Le Martyre de Saint Sébastien, Salomé, Hélène de Sparte* n'avaient pas suffi à conquérir un public réservant à la mime les hommages qu'il refusait à la tragédienne. Mais il fallait que Paris s'incline et il s'est incliné. Mme Rubinstein, sous le poids formidable et fastueux de *la Pisanelle* semble avoir concentré toute l'énergie de sa volonté, et le triomphe a salué plus vivement que jadis cet incomparable exemple.

Nous n'avons pas retrouvé ce léger accent russe qui gâtait le rythme des poèmes. La diction est plus noble, plus large, plus libre, et les attitudes sont toujours des chefs-d'œuvre. Enfin dans la « mort parfumée » dont M. Michel Fokine régla la chorégraphie, nous revint la danseuse dans toute l'irréalité de sa rêverie ailée.

Par elle, par ses camarades, par le poète, par tous, ce spectacle représente un des plus beaux et des plus hardis efforts qu'ait connus le théâtre de ce temps.

LOUIS DELLUC.

LA PISANELLE MORTE (Dessin de Valentine GROSS)

LES BALLETS RUSSES DE SERGE DE DIAGHILEW

1914

PARIS

THÉÂTRE DE L'OPÉRA

NOUVEAUX BALLETS

PAPILLONS
LA LÉGENDE DE JOSEPH
MIDAS

OPÉRAS

LE COQ D'OR
LE ROSSIGNOL

En 1914, comme s'il prévoyait déjà la longue pause involontaire que lui imposerait la grande guerre, Serge de Diaghilew déploya toutes ses ressources et sa formidable activité pour mettre sur pied une série de spectacles d'une splendeur et d'une richesse encore plus grandes que les précédentes. Il suffit de dire qu'il monta trois ballets entièrement inédits : *La Légende de Joseph, Papillons* et *Midas,* et deux opéras *Le Coq d'Or* et *Le Rossignol.* En plus *Schéhérazade* fut transformé par de nouveaux décors et de nouveaux costumes ; ce dernier ballet subit aussi un renouvellement chorégraphique : on y réintégra la troisième partie de la partition de Rimsky-Korsakoff qui avait été supprimée jusque là ; la sévère critique musicale estima que c'était là un acte de sans-gêne inqualifiable vis-à-vis du grand compositeur russe. Ce remaniement et cette adjonction demandèrent forcément une augmentation de l'élément chorégraphique et une soudure logique entre les parties précédentes et la partie finale. Ce travail fut exécuté par Fokine, rappelé à la direction du Ballet, et, grâce à cette nouvelle rédaction, *Schéhérazade* apparut au public parisien dans son entité plastique et son intégralité musicale.

Un autre ballet, conçu depuis longtemps par Fokine, ne fut réalisé que cette année-là : *Papillons,* sur une musique orchestrée de Schumann, fut en quelque sorte une suite au *Carnaval.* Dans un court tableau romantique quelques jolies jeunes filles s'amusent, après le carnaval, à mystifier un malheureux Pierrot amoureux ; et dans les joyeux ébats de cet essaim de danseuses on sent s'insinuer une petite note de tristesse et de désenchantement qui donne au ballet son caractère nettement romantique, élégiaque même. On a accusé Fokine

à tort de se souvenir trop de son précédent ballet ; on est allé même jusqu'à dire que *Papillons* ne fut qu'une faible redite du *Carnaval*. Et pourtant cette petite œuvre a conservé jusqu'à présent sa place dans le répertoire des Ballets Russes, tandis que beaucoup d'autres depuis longtemps en ont disparu.

La Légende de Joseph créée sur un livret érigé en système philosophique par deux auteurs allemands et dotée d'une musique singulièrement vulgaire de Richard Strauss (dont on disait alors : " s'il est Strauss pourquoi n'est-il pas Johann, et s'il est Richard pourquoi n'est-il pas Wagner ? "), quoique encadrée de décors somptueux de J.-M. Sert, de costumes éblouissants de Bakst, et fort bien interprêté par Mme Kouznetzoff et M. Massine, n'a jamais eu à vrai dire, auprès du public comme de la critique, le grand succès attendu, malgré tout le faste de sa mise en scène.

Une autre nouveauté de la saison, *Midas*, d'un jeune compositeur russe, Maximilien Steinberg, avec de beaux décors et costumes de Doboujinsky et des danses réglées par Fokine, ne fit pas grande sensation, malgré les louables efforts des auteurs ; cela sans doute à cause de la précipitation avec laquelle il avait été monté.

Ce sont les opéras qui l'emportèrent dans cette saison. Le centre de gravité se déplaça avec raison vers les œuvres lyriques. *Le Coq d'Or*, et *Le Rossignol* furent deux admirables spectacles d'une valeur artistique tout à fait exceptionnelle. L'originalité même de la mise en scène du *Coq d'Or*, d'une hardiesse inattendue et d'une exécution tout à fait hors de pair, fut une véritable révélation. Naturellement, comme c'était presque l'usage à cette époque, on cria d'abord au sacrilège ; mais les grincheux se turent devant l'immense succès, et l'on s'aperçut bientôt que là où rayonne l'art pur, devant la réalisation parfaite d'une conception heureuse et nouvelle quoique extravagante au premier abord, on ne saurait parler de sacrilège, et qu'il serait déplacé de médire d'un effort artistique dont les résultats prouvaient la valeur incomparable.

Tous les personnages de cette importante œuvre lyrique avaient en effet été dédoublés, chaque rôle était dansé par un danseur tandis qu'un chanteur immobile donnait la voix correspondante avec une simultanéité si parfaite que le spectateur émerveillé avait l'illusion que le danseur chantait.

Ce spectacle était égayé par un chatoiement de couleurs éclatantes que pour, les décors et costumes, Mme Nathalie Gontcharowa avait voulu rapprocher de celui des enluminures populaires. Elle avait réussi avec un rare bonheur.

Le Rossignol n'eût pas moins de succès que le *Coq d'Or*. Stravinsky, que le grand public parisien ne connaissait que comme symphoniste et compositeur de trois ballets, dont d'ailleurs chacun est un chef-d'œuvre : *L'Oiseau de Feu, Petrouchka* et *Le Sacre du Printemps*, se révéla compositeur d'opéra non moins puissamment doué. Le maître Alexandre Benois avait réalisé une inoubliable reconstitution chinoise pour les décors et les costumes.

La splendeur de la mise en scène de ces deux opéras surpasse tout ce qu'on pouvait imaginer. Le public des Ballets Russes, quoique bien habitué et même blasé, fut pourtant ébloui.

Le lecteur pourra s'en rendre compte par les reproductions que nous publions plus loin et il trouvera également l'appréciation de nos musiciens et de nos critiques sur l'ensemble de ces belles manifestations d'art russe en 1914, veille de la grande guerre.

V. SVETLOFF.

Dessin de Léon BAKST pour le costume de Mme KOUSNETZOFF (Rôle de la femme de Putiphar)

LES BALLETS RUSSES EN 1914

Maquette du décor de "LA LÉGENDE DE JOSEPH" par M. J.-M. SERT

OISEAUX de passage, oiseaux de feu prestigieux et enchanteurs, les Russes sont à Paris, conduits par le génial dispensateur de ces spectacles éblouissants, M. de Diaghilew.

En quelques jours, l'effort artistique puissant pour lequel il a su réunir les musiciens, les peintres, les littérateurs, les danseurs les plus fameux qui soient, aura été tenté parmi nous, triomphera ici et s'exercera déjà ailleurs avant qu'il soit possible d'analyser l'irrésistible attrait de ce tourbillon où tout semble avoir été mis d'accord chaque année pour nous ensorceler.

Nous n'avons que dix soirées pour les applaudir. Et pourtant, pour ces dix soirées, quatre nouveaux ballets : *la Légende de Joseph*, *Papillons*, *Midas*, *Schéhérazade* (nouvelle version), et deux nouveaux opéras : *le Rossignol* et *le Coq d'or*, ont été montés pour notre plaisir !

Qui ne se réjouira de revoir, d'autre part, *Cléopâtre*, *Petrouchka* et les *Danses polovtsiennes du Prince Igor*, trois œuvres si nettement différentes, où peut s'admirer l'extraordinaire souplesse d'interprétation de cette troupe d'élite que manie au gré de sa volonté Michel Fokine, maître incomparable de la chorégraphie moderne.

Faut-il souligner encore l'étonnement qu'on éprouve à voir, lors de chaque première représentation, la cohésion parfaite de tant d'éléments divers ? Les librettistes, les compositeurs qui, pour chacune de ces œuvres ont travaillé des quatre coins du monde, souvent sans avoir pu approcher leurs interprètes avant les ultimes répétitions, voient au dernier moment leur pensée réalisée avec précision et sûreté et le but commun atteint, ainsi qu'en un mécanisme parfait les pièces bien calculées s'assemblent comme il faut.

C'est qu'un cerveau unique et nombreux a su former et entraîner le merveilleux organisme. C'est au goût infaillible et à la maîtrise prodigieuse que chacun s'accorde à reconnaître à M. Serge de Diaghilew que nous devons de connaître ces joies.

JACQUES DEBEY.

M. Léonide MIASSINE, dans le rôle de Joseph

Photo Dwrkoop.

Mme Vera FOKINA

Photo Bransburg

M. Michel FOKINE

Photo Jaeger

Directeur chorégraphique des Ballets Russes, dans le rôle du Nègre de "SCHÉHÉRAZADE"

CHAQUE printemps désormais, à l'annonce de leur retour, nous nous apercevons davantage quelle valeur et quelle influence les ballets russes auront eues dans l'histoire du théâtre, de la musique, de l'art. Ils apportent des traditions inédites et nous restituent des beautés traditionnelles. Pour défendre la puissance triple du décor, de l'orchestre et de la chorégraphie, ils ont révélé et parfois rappelé d'irrésistibles imaginations. Dès leur venue, ils nous donnaient cette piquante leçon de nous apprendre ce que le ballet avait été jadis en France ; on l'ignorait à peu près, on osait l'ignorer et depuis on n'ose pas encore se souvenir. Il y aura demain Jacques Rouché à l'Opéra qui fêtera Lulli et Rameau, mais il y avait hier la médiocre stylisation de *Psyché* à l'Odéon. Le siècle où l'on dansait, le siècle pompeux et délicat de la décoration plastique ne nous est réapparu qu'à travers l'érudition fantasque des ballets russes. Cela n'est point toute leur séduction pourtant. Ils ont inventé, ils ont porté du nouveau, le plus merveilleux nouveau, sous nos yeux étonnés. On est stupéfait quand on considère la somme d'art et d'originalité que le programme de quelques saisons a pu réaliser, propager surtout. Car, obéissant au rythme prestigieux de cette invasion, tous les

arts du théâtre semblent vivre soudain d'une vie nouvelle où s'épanouit et s'exaspère une haute révélation d'eux-mêmes.

Parmi les musiciens qu'ils ont amenés dans leur vol étrange de phalènes, est venue toute la grande cohorte des Glazounov, Moussorgski, Borodine, Rimsky-Korsakow et le dernier, le plus troublant, Igor Stravinsky, dont *l'Oiseau de feu*, *Petrouchka*, *le Sacre du Printemps* ont inauguré la gloire. Des peintres rares offraient à ces chefs-d'œuvre des cadres fastueux. Faut-il les nommer, faut-il redire la magie ardente de Léon Bakst, et tout l'enchantement, tout le lyrisme de couleurs qui émerveille notre souvenir depuis *Schéhérazade ?* Enfin, la troupe des danseurs russes a connu dès le premier soir la popularité subtile que peut, seul, donner Paris, Paris-courtisan, Paris-courtisane, mais Paris-Paris tout de même.

Elle revient, impérieuse et vernale, vers nos enthousiasmes. Jamais, en aucune saison, elle ne se présenta avec un pareil programme. Chaque soir verra se renouveler les étonnements semblables à ceux venus du *Prince Igor*, de *Cléopâtre*, de *l'Après-midi d'un faune*, de *Petrouchka*. L'importance musicale des œuvres nouvelles est quasi intimidante ; quel organisateur de concerts pourrait ambitionner une telle réunion d'œuvres neuves et rares ?

Voici, d'abord, attraction entre toutes les attractions, *la Légende de Joseph* dont Hugo de Hoffmannsthal et le comte Kessler écrivirent le livret pour Richard Strauss.

Dessins de Léon BAKST pour les

rare, exceptionnellement pure et large dans l'aigu, un sens de l'émotion lyrique et du mouvement théâtral nous l'ont fait aimer dès l'abord. Elle fit connaître qu'elle dansait, et *Thaïs* et *Salomé* vécurent du rythme de sa plastique. Elle mime un rôle entier cette fois et l'on s'étonne de l'expression profonde que cette princesse du chant prête à son silence. Ses attitudes sont harmonieuses ; elle est un spectacle et elle est la vie.

Richard Strauss est entouré sur l'affiche royalement. C'est d'abord Rimsky-Korsakov dont *le Coq d'or* ne nous est connu encore que par les concerts et qui va connaître une réalisation extraordinaire. La danse y est représentée par Mmes Karsavina, Koustnetzoff, Fokina, Schollar, Tchernicheva ; la partie vocale est confiée aux meilleurs chanteurs de Saint-Pétersbourg et de Moscou. Surtout, les décors et les costumes feront sensation : ils sont dus à Mlle Natali Gontcharova, qui est le peintre futuriste slave le plus hardi et le plus sincère. Elle était toute désignée pour illustrer dignement l'humour formidable et comme légendaire de cette fantasque partition.

Stravinsky, dont les recherches musicales ont, après quelques orages, gagné la sympathie difficile de l'auditeur français, revient avec son *Pétrouchka*, maintes fois acclamé déjà, et *le Rosssignol* qui est sa plus pure, sa plus personnelle création, ajoutant, aux dons peu communs avoués dans *l'Oiseau de feu* et

Le compositeur du *Rosenkavalier* et de *Salomé* va gagner une victoire en France où sa personnalité musicale n'est pas connue dans toute sa variété. Habile aux nuances les plus fugitives, abandonné à la force du rythme dont pourtant il est maître, Richard Strauss s'impose dans toute l'autorité de sa verve orchestrale. Nous allons le connaître plus parfaitement après l'audition de ce poème lyrique où se manifeste librement l'invention multiple de son talent. Il aura d'ailleurs des collaborateurs dignes de lui. *Salomé* fut aimée en France par Emmy Destinn, Mary Garden, Maria Koustnetzoff. *La Légende de Joseph* va nous rendre, parmi la décoration élégante de Sert et les costumes de Bakst, l'inépuisable effort chorégraphique de Michel Fokine qui a réglé des danses, des ensembles, des attitudes, pour la joie de ses amis, qui sont tous les artistes. Quand on a vu Michel Fokine régler un ballet, on devine le danseur : comédien et mime aussi, il rayonne d'une vigueur et d'une finesse où se marquent toutes les sauvageries minutieuses de sa race. C'est un grand artiste. C'est un maître.

Joseph, ce sera Léonide Miassine. Nouveau venu à Paris, il plaira par la distinction et la souplesse de son corps ; il a un visage d'adolescent ; il semble rêver toujours ; il est tendre, léger, puéril ; son visage est d'un poète et sa danse est un poème.

Enfin, pour jouer la Putiphar, une mime de talent va se révéler. Mlle Maria Koustnetzoff est une des premières cantatrices de ce temps ; une voix d'un timbre

costumes de " LA LÉGENDE DE JOSEPH "

Photo Bransburg

Mme Thamar KARSAVINA

dans "PAPILLONS"

dans *le Sacre du Printemps*, un raffinement de charme et de fantaisie inégalable.

Et puis un nom nouveau sera célèbre dans quelques jours, celui de Maximilien Steinberg dont nous entendrons *Midas*, comédie mythologique en un tableau où éclate l'intensité lyrique d'une invention rare.

Les mots sont enfantins et prétentieux pour préciser la valeur de ces programmes. Jamais nulle part, même aux ballets russes, il ne nous fut permis d'assister à une telle orgie de créations. Ce n'est pas tout. Il faut ajouter *les Papillons* où Fokine continue sur la musique de Schumann les croquis spirituels imaginés pour *le Carnaval ; Schéhérazade*, la symphonie glorieuse de Rimsky-Korsakov, complétée de sa troisième partie, augmentée, décorée, vêtue de neuf ; *les Danses polovtsiennes du Prince Igor ; Cléopâtre ; Petrouchka*, répertoire unique comme les artistes qui le gardent : Michel Fokine, dont j'ai dit — très mal — le talent nerveux et fort ; Léon Bakst, qu'il faut renoncer à célébrer devant les lecteurs de ce journal, tous ses admirateurs, Léon Bakst qui a encore trouvé des centaines et des centaines de costumes, c'est-à-dire des centaines et des centaines de féeries.

Et comment dire encore tout ce que je n'ai pas dit ? Il n'y a rien à dire. J'ai jeté là pêle-mêle quelques-uns des noms prestigieux dont se pare l'affiche des ballets russes. On s'inquiète chaque fois qu'ils viennent. Ils ne sont pas là. On sourit. On hésite. On attend. Mais les voici, et l'on se laisse emmener dans la ronde insensée où l'intelligence, l'art, la beauté étourdissent d'un rythme inlassable nos imaginations.

LOUIS DELLUC.

" LA LÉGENDE DE JOSEPH "

LES plus vieilles légendes continuent à trouver dans chaque génération des interprètes qui les renouvellent. C'est ainsi que, dans l'histoire de Joseph, les auteurs de la *Légende* jouée à l'Opéra ont vu surtout se dérouler le combat de deux mondes : l'un, celui de Putiphar, de sa femme et de sa cour, représente la richesse, l'abondance, une satiété où l'imagination et les sens sont également blasés, un monde où de l'excès même naîtra l'idée et comme le vertige du néant ; le style luxuriant de la décoration, réalisée « dans le style de Véronèse » avec ses ors et ses brocarts, accentue ce caractère de pesante opulence,

Dessins de Léon BAKST pour les costumes de " LA LÉGENDE DE JOSEPH

Mme Marie KOUSNETZOFF

Photo Bransburg

Créatrice de la Femme de Putiphar, dans " La Légende de Joseph "

Dessin de Léon BAKST

Le costume de Putiphar de la " LÉGENDE DE JOSEPH "

Photo Jaeger.

M. Michel FOKINE, directeur chorégraphique des Ballets Russes, et Mme Vera FOKINA

dans

" LE CARNAVAL "

Mlle KARSAVINA, 1re danseuse des Ballets Russes

Photos Bransburg.

Mme TCHERNICHEVA — Mme Sophie PFLANZ

dans
"PAPILLONS"

Dessin de Léon BAKST pour un costume de "PAPILLONS"

Groupe de Ballerines dans le ballet "PAPILLONS"

Groupe de Ballerines dans le ballet "PAPILLONS"

Photos Brunsbury

Dessin de Léon BAKST pour un costume de "PAPILLONS"

Mr VLADIMIROFF

Maquette du décor de " PAPILLONS "

Photos Branzbury

par

DOBOUJINSKY

Une scène de "SCHÉHÉRAZADE"

Mlle SCHOLLAR

Photos Branaburg

dans

' SCHEHERAZADE '

Dessins de Léon BAKST pour le costume de deux convives de la "LEGENDE DE JOSEPH"

M. BOLM
dans "DAPHNIS et CHLOÉ"

Photo Bransburg

Dessins de Léon BAKST, pour les costumes
de "LA LÉGENDE DE JOSEPH"

L'autre monde, le monde de Joseph, est celui de la vie pastorale, de la simplicité, de la candeur des sentiments naïfs où le cœur humain communie avec la divinité.

Ces deux mondes s'opposent dans les personnes de Joseph et de la femme de Putiphar. Joseph est un enfant noble, pur et pieux ; mais sa piété ne prend les formes d'aucune religion positive ; elle est aussi sans rapport avec le mysticisme d'un Parsifal ; elle est naturelle et comme inconsciente. Lassée de tout, n'ayant plus rien à convoiter, ne croyant avoir plus rien à connaître, la femme de Putiphar est rongée d'un profond, d'un incurable, d'un mortel ennui. La vue du jeune pâtre, en qui l'aurore de l'adolescence laisse pressentir dans l'enfant le héros, lui révèle tout un monde de sentiments. De là son désir de Joseph.

L'enfant n'éprouve devant elle qu'une aversion instinctive, accrue peut-être par le trouble obscur qui s'y joint. Repoussée par lui, la femme de Putiphar ne sent d'abord que haine et colère : elle veut que l'on tue Joseph, pour que s'anéantisse ce symbole vivant d'un désir inassouvi mêlé d'un vague remords. Mais déjà l'impassibilité de Joseph devant les préparatifs de la torture lui paraît surnaturelle ; lorsqu'un archange descend du ciel, délivre le jeune pâtre et l'emmène, la femme de Putiphar voit s'ouvrir devant elle ce monde supérieur, où vont maintenant tous ses vœux, et qui doit lui rester à jamais fermé. Elle n'a plus elle-même qu'à mourir et elle s'étrangle donc avec ses cordons de perle.

(Extrait de la préface du comte Harry de Kessler pour le livret de la Légende de Joseph *— et publié avec l'autorisation d'Adolf Fursiner, éditeur-propriétaire pour tous pays.)*

"LE COQ D'OR"

DE NICOLAS RIMSKY-KORSAKOW

Cet opéra, le dernier qu'ait composé le regretté maître Rimsky-Korsakow (il venait à peine de l'achever lorsque la mort l'emporta), est tiré d'un des contes les plus célèbres de Pouchkine. Il offre

Le lieu où chante le rossignol.
Maquette d'Alexandre BENOIS pour le décor du premier acte du " ROSSIGNOL "

non seulement un caractère légendaire, mais tout un côté de satire aiguë et de malice qui ne contribue pas peu à lui donner sa remarquable originalité. Et parmi la variété des opéras russes où s'évoquent en saisissants raccourcis l'histoire, la féerie ou tout simplement la vie nationale, il mérite d'occuper une place à part et une place d'honneur. Je m'efforcerai d'en indiquer rapidement les principales qualités. Mais voici d'abord le résumé de l'action.

Nous sommes, sinon au pays, du moins au temps des belles histoires. Comme l'annonce, dans l'introduction, un des personnages de la pièce, l'astrologue :

Pour nous d'un conte les vieux masques
Revivront, joyeux, fantasques.

Le vieux roi Dodôn est un personnage emporté, obstiné, lâche et égoïste. S'il a un peu les dehors du roi Pausole, il a plutôt l'âme du roi Ubu, mais d'un Ubu ingénu comme les personnages des *Mille et une Nuits*. Les ennemis harcèlent continuellement son royaume, et il s'inquiète. Aussi a-t-il rassemblé en conseil ses généraux, ses fils, sa cour. Tandis que tous ces grotesques discutent, on voit paraître un vieil astrologue, qui apporte à Dodôn un talisman, un coq d'or qui veillera sur le royaume et donnera l'alarme sitôt qu'un danger poindra. Désormais, Dodôn pourra, sans préoccupation aucune, partager son temps entre les ripailles, les jeux, les contes que lui fait sa vieille intendante et surtout le sommeil, plaisir sans égal. Transporté de reconnaissance, il jure spontanément d'accomplir ce que l'astrologue lui demandera.

Mais le repos n'est qu'éphémère. A peine Dodôn, gorgé de sucreries, s'est-il assoupi, que le coq s'agite, annonce l'approche des ennemis. Après s'être fait précéder par ses fils, par ses généraux, par le gros de son armée, Dodôn se voit forcé de partir lui-même en guerre.

Le deuxième acte s'ouvre sur une scène de désolation. Aux clartés de l'aube incertaine, on voit, dans un défilé sauvage, des bandes de vautours se repaître de cadavres amoncelés. La première armée de Dodôn a été massacrée. Le roi et son état-major survenus, contemplent avec désespoir ce spectacle. Bientôt, les rayons du soleil levant dissipent la brume, et l'on aperçoit à quelque distance une tente somptueuse. C'est celle de l'ennemi, de la merveilleuse reine de

Dessins de Léon BAKST, pour les costumes de " LA LÉGENDE DE JOSEPH "

Chemâkha qui vient conquérir le royaume de Dodôn, non point par violence (car ceux qu'on a vus morts se sont entretués par panique), mais par sa beauté, par sa grâce. La reine de Chemâkha, c'est la fille de l'Orient, radieuse, vive, câline et capricieuse, une véritable évocation de poète magicien. Transporté d'amour, Dodôn lui offre son cœur et son empire. Elle accepte, et tout le monde se met en route pour retourner à la capitale.

Au troisième acte, on voit, dans toute sa pompe fantastique et barbare, le cortège triomphal du roi Dodôn et de la reine de Chemâkha défiler aux acclamations du peuple entier de Dodôn. Partout règnent la joie et le tumulte. Dodôn est ravi, la reine sourit d'un air énigmatique. Soudain reparaît l'astrologue. Dodôn le hèle familièrement, renouvelle ses protestations de sympathie et de bonne volonté : que l'astrologue fasse un vœu, il est prêt à l'exaucer : « Hé bien ! lui dit alors l'astrologue :

Pour accomplir ta promesse,
Fais-moi don de la princesse !

Dodôn tâche de lui faire entendre raison, mais en vain. Obstinément, l'astrologue déclare ne rien vouloir que la belle Orientale. Fou de stupeur et de rage, Dodôn ordonne de chasser l'astrologue ; puis comme celui-ci fait mine de résister, il l'assomme d'un coup de sceptre. Un coup de tonnerre retentit et le coq d'or s'envolant de son perchoir vient frapper le meurtrier d'un grand coup de bec. Dodôn tombe mort, la nuit se fait, on entend le rire aigu de la reine de Chemâkha. Lorsque les ténèbres se dissipent on ne voit plus que le cadavre de Dodôn autour duquel gémit le peuple.

La féerie est finie, l'astrologue surgit une dernière fois et rappelle aux spectateurs que ceux qu'ils viennent de voir

N'étaient que de vains fantômes,
Sachez que dans le royaume
De Dodôn, la reine et moi
Etions seuls humains : voilà !

***

Impossible de souligner dans une aussi brève analyse l'outrancière bouffonnerie, la verve, les traits de caractère pénétrants et fins que M. Bielsky, l'auteur de ce poème, y a répandus à profusion. L'œuvre est d'une haute tenue littéraire, d'une versification élégante, alerte et colorée qui devait faire le désespoir du traducteur. L'esprit et la disposition en sont quelque chose d'entièrement nouveau en matière de théâtre lyrique.

Ceux qui seront curieux d'en approfondir l'étude liront avec fruit l'intéressante préface où l'auteur en commente le caractère, le sens historique et — qu'on me pardonne cette lourde épithète — symbolique. Car cette fable pétillante de légèreté contient une morale et n'est point exempte de symboles, comme on a pu le sentir même d'après le résumé ci-dessus.

Quant à la partition, on peut sans hésitation la classer parmi les plus typiques qu'ait écrites l'auteur de *la Pskovitaine* et de *Snegourotchka*. Pleine de fraîcheur, de mouvement, de couleurs étincelantes, orchestrée avec cette maîtrise, ce sentiment suprême du pittoresque, de la ligne, de l'écriture, pour lesquels Rimsky-Korsakow était depuis longtemps renommé, elle est riche d'évocations pénétrantes et savoureuses. La trame en offre cette clarté, cette ordonnance musicale logique et harmonieuse à quoi le compositeur tenait essentiellement, car pour lui,—il le répéta à mainte occasion, — « un opéra est avant tout une œuvre musicale ».

Si le sourire du poète est souvent empreint de satire un peu âpre, la musique s'empare uniquement des aspects chatoyants, mouvementés, caractéristiques ou expressifs des événements, des propos et des paysages. Avec le texte de M. Bielsky, elle va de la bouffonnerie familière du premier acte à l'intense lyrisme des chants de la reine de Chemâkha au deuxième; elle évoquera tout aussi bien la pompe bariolée et grotesque du cortège nuptial, la paix de la ville qui s'endort au soleil de midi, l'atmosphère énigmatique où malgré tout s'enveloppent et la reine et l'astrologue.

Aisée, haute en couleur, traitée avec des raffinements infinis, cette musique semble venir à point pour témoigner que l'école russe n'a point oublié le charme ingénu des mélodies, des rythmes, des timbres orientaux dont elle avait appris à exploiter de si heureuse manière les ressources.

Tout au moins Rimsky-Korsakow a-t-il su la douer des si séduisantes qualités que nous admirons dans ses œuvres d'autrefois, dans *Sadko* et dans *Schéhérazade* par exemple (je mets à part le chef-d'œuvre qu'est *Antar*), et postérieurement dans cette autre merveille qu'est l'opéra légendaire *le Tsar Saltan*. Jamais la musique du maître n'a mieux su, tour à tour scintillante et alanguie, refléter la multiple poésie de l'atmosphère d'Orient.

Venant après *Kitèj* aux aspirations plus graves, *le Coq d'or* achève la série, prématurément close, hélas! des chefs-d'œuvre du noble et pur artiste que fut Nicolas Rimsky-Korsakow. Et ce m'est une amère douceur, à moi le plus modeste d'entre ceux qui eurent l'honneur de collaborer avec le maître, de rendre aujourd'hui cet hommage à la dernière partition où s'exprima son génie.

M.-D. CALVOCORESSI.

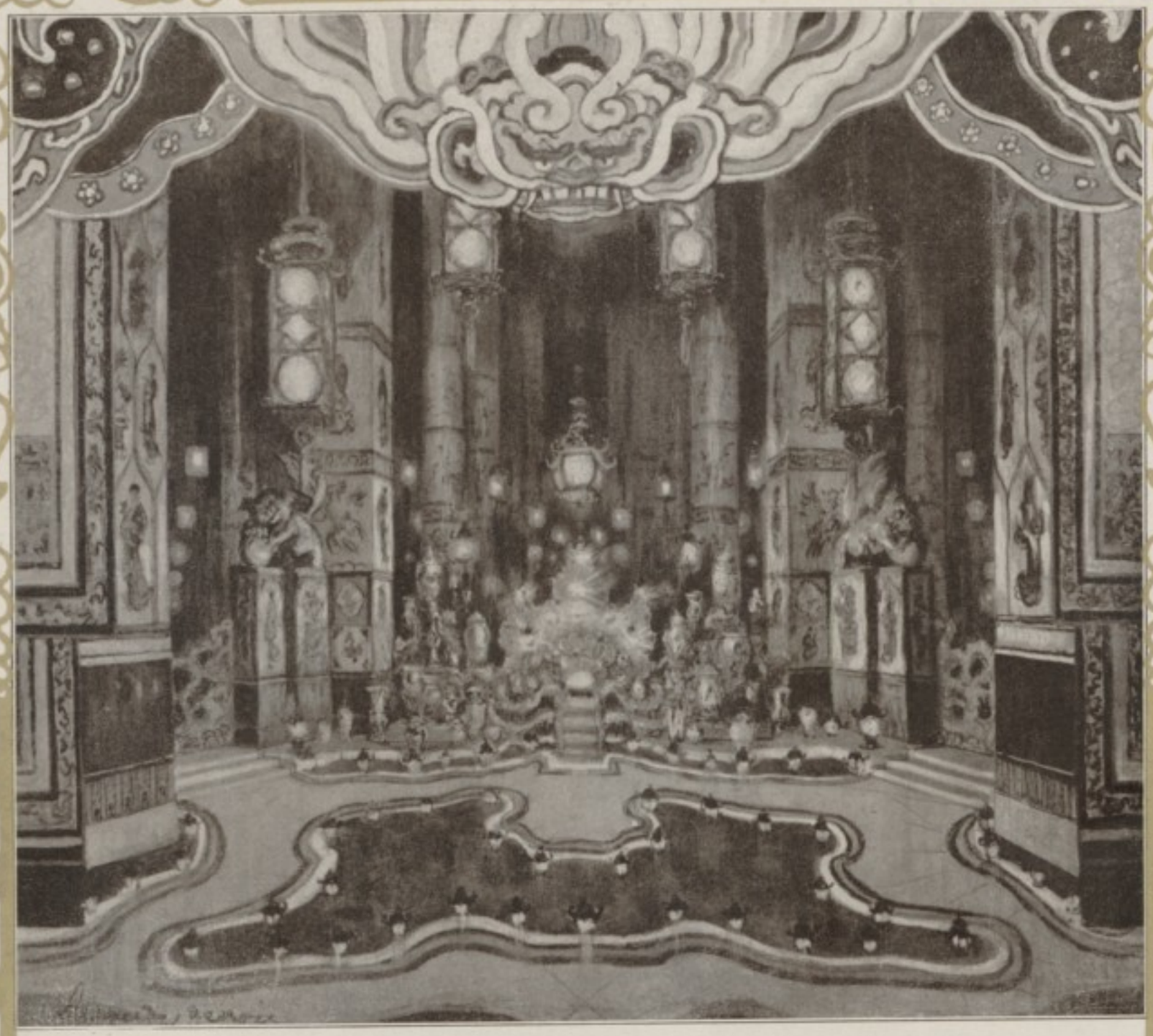
"LE ROSSIGNOL"

Outre les personnages de l'action, la distribution du *Rossignol* comprend une manière de récitant, un pêcheur qui apparaît au début et à la fin des actes

Dessins de Léon BAKST pour les costumes de "LA LÉGENDE DE JOSEPH"

Dessins d'Alexandre BENOIS

les costumes du "ROSSIGNOL"



Le jardin de l'empereur.
Maquette d'Alexandre BENOIS pour le décor du deuxième acte du "ROSSIGNOL".

pour prédire ou expliquer. Après que la toile s'est levée sur le premier chant du pêcheur, venu pour se délecter à entendre la douce voix du rossignol, voici que, guidés par une fille de cuisine, arrivent le chambellan, le bonze et d'autres dignitaires chargés d'annoncer au rossignol que l'empereur de Chine, ayant entendu louer son ramage, désire s'en délecter. Au cours de leur quête, ils ont pris pour la voix du rossignol le meuglement d'une génisse, puis les coassements de grenouilles. Mais ils sont détrompés par la fille de cuisine; et, ayant transmis l'invitation impériale, ils n'ont aucune peine à décider l'oiseau à venir au palais.

Le deuxième acte se passe dans les jardins de l'empereur. La foule des domestiques s'empresse aux derniers préparatifs de la fête. On discute les merveilles du chant du rossignol avec animation jusqu'au moment où, l'empereur venu, commence la fête. Le rossignol chante ; le monarque, ému, le félicite, cependant que les dames de la cour, saisies d'émulation, se remplissent la bouche d'eau et, rejetant la tête en arrière, s'efforcent d'imiter les trilles du merveilleux petit chanteur.

Mais à ce moment-là est annoncée une ambassade de l'empereur du Japon qui, sachant que son collègue de Chine s'intéresse aux rossignols, lui envoie le sien, un énorme oiseau mécanique en pierreries. On fait jouer le rossignol mécanique. Le vrai rossignol s'envole

La chambre à coucher de l'empereur.
Maquette d'Alexandre BENOIS pour le décor du troisième acte du " ROSSIGNOL".

furtivement. Indignation de l'e npereur, qui proclame le bannissement de l'insolent.

Le troisième acte s'ouvre par une scène d'un caractère tout autre. Sur son grand lit de parade, l'empereur est mourant. A son chevet est accroupie la Mort : elle s'est emparée de la couronne, de l'épée, de la bannière impériales. Autour du malade tournent les fantômes de ses actes passés. « De la musique ! s'écrie l'empereur torturé. Des tambours, des trompettes pour noyer ces voix ! » Et soudain monte le chant du rossignol. Les spectres disparaissent, le malade est réconforté. Lorsque l'oiseau se tait, la Mort, ravie, le supplie de chanter encore. « Soit, dit-il, mais alors rends la couronne, l'épée, la bannière. » La Mort obéit, et le rossignol se met à chanter les attraits paisibles des jardins silencieux où dorment les trépassés. Sa description est si poétique que la Mort n'y tient plus et s'en retourne dans ses domaines. « Reste avec moi toujours, dit l'empereur sauvé, et près de moi tu auras la première place. » L'oiseau promet de revenir chaque nuit faire entendre son chant. Puis il s'envole. Vers la chambre viennent, en procession silencieuse et grave, les courtisans qui pensent que leur maître n'est plus. Et lorsqu'ils voient au milieu de la chambre l'empereur debout, en grande tenue, ils tombent tout plats d'émerveillement et d'effroi.

M. MAXIMILIEN STEINBERG ET SON "MIDAS"

La saison russe de 1914 va pour la première fois révéler au public parisien une œuvre de M. Maximilien Steinberg, un des compositeurs les mieux doués et les plus intéressants de la jeune génération.

Né à Vilna le 22 juin/4 juillet 1883, M. Steinberg fut, au Conservatoire de Saint-Pétersbourg, élève de Rimsky-Korsakow et de M. Glazounow. Il se signala de bonne heure par ses mérites musicaux. En 1906, aux Concerts symphoniques de Pavlovsk fut exécutée sa première œuvre orchestrale, une suite de ballet. Bientôt suivirent des variations, également pour orchestre ; deux recueils de mélodies (dont une traduction française a été publiée récemment) ; deux symphonies, dont la seconde surtout offre maint point intéressant et curieux ; une cantate, *la Roussâlka* ; un *Prélude* pour orchestre, à la mémoire de Rimsky-Korsakow, et une *Fantaisie dramatique*. Il travaille actuellement à une importante œuvre de théâtre.

Le ballet *Midas* est extrait de la série *les Métamorphoses* qu'il acheva l'an dernier et dont l'apparition fut saluée par un vif enthousiasme ; enthousiasme légitime, puisque *les Métamorphoses* sont l'œuvre où la personnalité sympathique et vigoureuse de M. Steinberg, jusque-là sensiblement influencée par celle de M. Glazounow, se dégage le mieux et s'affirme enfin libre. Le sujet de *Midas*, conçu et réalisé par le grand artiste Léon Bakst, et traduit en savoureuses chorégraphies par l'incomparable Fokine, est, non point l'épisode célèbre du « toucher d'or », mais celui du défi de Phébus et de Pan, qu'immortalisa sous la forme lyrique Jean-Sébastien Bach. Midas, désireux de suivre l'exemple de Pan, s'est retiré dans les solitudes du mont Tmolus pour y mener une vie agreste. Et lorsqu'un jour Pan s'est avisé d'élever la musique de sa flûte au-dessus de celle de la lyre d'Apollon, Midas, en compagnie du vénérable dieu Tmolus choisi pour arbitre, assiste au tournoi. Il est ravi du jeu vif et barbare de Pan, danse de joie avec les nymphes et les satyres. Et lorsque les dieux, d'une voix unanime ont déclaré Apollon vainqueur, il proteste énergiquement et les accuse de partialité. Cette sottise suprême lui vaudra un châtiment terrible, car le dieu de Délos ne souffre point qu'un tel sot conserve apparence humaine. Et tous applaudissent à la punition de Midas.

Ajoutons, pour être complet, que *les Métamorphoses* comprennent en outre *Sémélé* et *Adonis*. Il faut espérer qu'un avenir prochain nous donnera l'occasion de les connaître en entier.

M.-D. Calvocoressi.

Dessin de Léon BAKST
pour un costume de
LA LÉGENDE DE JOSEPH

LES NOUVEAUX SPECTACLES DE LA SAISON 1914

"LE ROSSIGNOL"

CRITIQUE PAR MAURICE RAVEL

Il est pénible de constater qu'au moment où les compositeurs français ont libéré la musique d'un grand nombre de préjugés, dans ce pays où la logique, l'enthousiasme lucide pouvaient élever la critique au rang d'un art noblement utile, une foule d'amateurs incompétents, qui se sont improvisés musicographes, s'efforcent d'exalter des gloires consacrées, le plus souvent lorsqu'elles sont à leur déclin, et de lutter aveuglément contre toute espèce de tentative. Tout leur raffinement s'applique à trouver de nouveaux moyens d'attaque. Tant d'ingéniosité demeure stérile : à la grande joie de leurs lecteurs, ces vaillants soldats se transforment en acrobates pour exécuter tous ensemble une pirouette impressionnante.

C'est ce qui est arrivé pour *le Sacre du Printemps*. Cela se reproduira bientôt pour *le Rossignol*.

Pour affaiblir la portée de cette dernière œuvre, — oserai-je déclarer, avec M. Emile Vuillermoz, que c'est un chef-d'œuvre ! — les critiques ont abandonné la boxe, qui avait servi contre *le Sacre*, et dont l'expérience avait si mal réussi. Ils sont revenus à leur *jiu-jitsu* sournois, dont la malice commence à s'user, mais dans lequel ils semblent encore avoir confiance.

Tandis qu'au *Sacre* étaient décochées les plus violentes épithètes : barbarie, mystification, hystérie, anti-musicalité, — qu'en savent-ils ? — ce ne sont ici que menuailles, subtilités, amusettes. En effet *le Rossignol* ne fait pas beaucoup de bruit ; et l'on sait que pour une grande partie du public et pour la majorité des critiques, le bruit et quelques formules éprouvées, sont nécessaires à la grandeur. « Cela ne touche ni l'esprit ni le cœur ! » dit l'un. « Les effets de cette discordance voulue, en maint passage amusant, dit l'autre, ont paru beaucoup plus superficiels que dans *le Sacre*. »

Sans doute, on ne peut être touché par les accents d'une langue que l'on ne comprend pas, et ce qu'on ne ressent pas ne peut être que superficiel. Je citerais peu d'œuvres théâtrales qui offrent des passages plus émouvants que le tout dernier tableau du *Rossignol*.

Combien me loué-je de n'être pas semblable à celui-ci qui, déjà blasé d'un art qu'il n'a jamais goûté, nous apprend que « cet événement est resté au-dessous de son attente », que « rien ne s'use plus vite que des hardiesses qui se répètent sans se renouveler » et que, « après *le Sacre*, la poétique de M. Stravinsky, dans *le Rossignol*, parut, non pas encore réactionnaire, mais déjà stationnaire », constatation qui stupéfiera tous les musiciens.

En effet, ce qui a frappé ceux-ci, c'est précisément les nouvelles hardiesses de l'auteur du *Sacre*, cette conception musicale dont on ne découvre que l'embryon dans son œuvre précédente. Je veux parler de cette liberté contrapuntique absolue, cette indépendance audacieuse des thèmes, des rythmes, des harmonies, dont la combinaison, grâce à l'une des plus rares sensibilités musicales, nous offre un ensemble si séduisant. Cette nouvelle conception de Stravinsky se rattache surtout à la dernière manière d'Arnold Schönberg. Mais celle-ci est plus âpre, plus austère, disons le mot : plus cérébrale.

Cette évolution a frappé vivement un autre critique qui nous déclare, sans détours, que « *le Sacre du Printemps* paraît du Meyerbeer auprès des deux derniers tableaux du *Rossignol* ». Il faut dire que ce critique est aussi compositeur, ce qui semble devoir lui donner plus d'autorité pour apprécier ses confrères. Il faut dire aussi, hélas ! que sa confraternité se manifeste le plus souvent par de l'amertume. C'est ainsi que seul, jusqu'ici, il reproche à Stravinsky de n'avoir pas récrit le premier tableau qui date de 1909. Il ne craint pas davantage de se livrer au jeu favori des amateurs ; la découverte des réminiscences.

Certes, Stravinsky a dû s'apercevoir lui-même que l'un de ses thèmes ressemblait, non pas tant aux *Nuages* de Debussy qu'à certaine mélodie de Moussorgsky. Je pense qu'il a jugé inutile de changer une ou deux notes à

son thème pour dissimuler cette rencontre. On en trouve de plus graves et de plus fréquentes chez les maîtres classiques. Et s'il n'a pas refait la musique de ce premier tableau, c'est qu'il a vu la difficulté, l'impossibilité même, pour « un artiste qui est vraiment un artiste », de recomposer une musique entièrement nouvelle sur un même texte, et qu'il aurait été plus aisé, mais plus méprisable, de retoucher l'ancienne, de la rajeunir par des artifices de métier.

J'ai dit plus haut la pénétration, l'élévation touchante du dernier tableau. Moins sobre, plus brillant, le second n'est pas inférieur. On ne saurait rendre par des mots, par des images, l'agitation hurlante, grouillante, mais toujours musicale du début de ce tableau, la féerie orchestrale de cette marche étrange et puissante dont l'extrême-orientalisme nous fait éprouver un sentiment plus profond, vraiment, que celui de la simple curiosité, et le charme insolite de ces timbres mystérieux qui décrivent le rossignol à mécanique.

La disparate, qui semble avoir tant choqué certains auditeurs, les eût peut-être moins frappés si l'on avait omis de les prévenir que le premier tableau fut composé cinq ans avant les autres. J'avoue ne pas la trouver si énorme. Seule, la technique du musicien s'est transformée. L'inspiration et l'orchestration de ce premier tableau sont dignes de l'auteur de *l'Oiseau de Feu*, dont la personnalité est aussi étroitement apparentée à Moussorgsky qu'après son évolution.

Et s'il est vrai que *le Rossignol* n'a pas fait scandale, je crois néanmoins devoir rassurer notre confrère-critique qui paraît éprouver de si vives inquiétudes sur le sort de cette musique.

Il a fallu l'effort prodigieux de l'orchestre de l'Opéra et la valeur singulière de M. Monteux pour donner une exécution honorable de cette œuvre à laquelle on n'avait accordé que cinq répétitions. Pour *Josepb*, dont la difficulté était bien moindre, M. Strauss en avait obtenu le triple.

Je crois bien n'avoir jamais vu de décors et de costumes plus parfaitement harmonieux. A la splendeur asiatique de ses compatriotes, M. Alexandre Benois allie un goût délicat, une mesure qui tient peut-être à son origine française.

MAURICE RAVEL.

Thamar KARSAVINA, dans le rôle de la reine de Chemâkha
du *Coq d'or*, de RIMSKY-KORSAKOFF.

LE COQ D'OR

Le Général Polkân

Paysan

Persane

L'un des Fils du Roi Dodôn

Demoiselle d'Honneur

Paysanne

Paysan

Le Roi Dodôn

Ier Acte. — Le Roi Dodôn s'endort tranquille puisque le Coq d'Or veille.

3me Acte. — Le Roi Dodôn ramène en son Palais la Reine de Chemâkha.

Maquettes de Mlle Nathalie Gontcharova, pour les Décors et Costumes du "COQ D'OR".

La reine de Chemâkha (Mlle Thamar KARSAVINA) et le roi Dodôn (M. BOULGAKOW), dans *le Coq d'or*, de RIMSKY-KORSAKOFF.

LES BALLETS RUSSES DE SERGE DE DIAGHILEW

1915

PARIS

THÉÂTRE DE L'OPÉRA

NOUVEAUX BALLETS

SOLEIL DE MINUIT
LES CONTES RUSSES

La guerre...

Les théâtres ne donnaient alors que des reprises, ou encore des spectacles de circonstance ou de bienfaisance, et les Parisiens s'attendaient peu à revoir les Ballets Russes. Pourtant, quoique sa troupe fut fortement éprouvée par la guerre et bien diminuée, Serge de Diaghilew parvint à l'amener à Paris avec un répertoire restreint, composé en majeure partie de ballets depuis longtemps appréciés, mais aussi avec deux œuvres nouvelles et intéressantes : *Les Contes Russes*, sur la musique d'un compositeur russe connu, Liadoff, et *Soleil de Minuit*, sur la musique extraite de l'opéra de Rimsky-Korsakoff *Snégourotchka*. Pour ces deux ballets, M. Larionoff brossa des décors et dessina des costumes d'une richesse et d'une originalité étonnantes. La crudité des tons, le bariolage ingénieux des couleurs, l'étrangeté des lignes et des formes conçues dans l'esprit des images populaires russes étonnèrent d'abord le public qui pourtant bientôt s'accoutuma à ces nouvelles gammes, à ces nouvelles combinaisons plastiques, et les deux ballets eurent un beau succès. Naturellement à cette époque les journaux s'occupaient peu de théâtre ; la critique parisienne ne donnait que des comptes-rendus écourtés au possible, mais qui suffisent à montrer que les spectacles des Ballets Russes furent appréciés.

En dehors des *Contes Russes* et du *Soleil de Minuit*, ces spectacles furent composés des ballets du répertoire : *Danses Polovtziennes, Schéhérazade, Sylphides, Papillons* et de la nouvelle version de *Sadko*, montée avec un goût parfait par M. Adolphe Bolm.

A partir de 1915, M. Serge de Diaghilew se débat pour maintenir l'existence de la troupe qu'il a formée. Ni les obligations militaires du personnel masculin, ni les difficultés des transports pour tout ce qui n'est pas matériel de guerre, ni l'impossibilité d'avoir des relations avec les peintres et les compositeurs retenus dans différents pays, ni les complications inouïes pour l'obtention des passeports etc., ne le rebutent. Il fait tous les efforts possibles pour conserver ses cadres et l'armature de l'œuvre de toute sa vie et vient à bout de tous les obstacles. Nous ne le revoyons de nouveau à Paris qu'en 1917.

V. SVETLOFF.

LES BALLETS RUSSES DE SERGE DE DIAGHILEW

1917

PARIS

THÉÂTRE DU CHÂTELET

NOUVEAUX BALLETS

LES FEMMES DE BONNE HUMEUR
PARADE

Printemps 1917. La saison sera courte et consacrée à diverses œuvres de guerre.

Bien que les temps fussent durs pour les Ballets Russes, comme d'ailleurs pour toute entreprise artistique, Diaghilew offre aux Parisiens deux créations sensationnelles dues au nouveau maître de ballet Léonide Massine. La première, *Les Femmes de Bonne Humeur* sur la musique de Scarlatti, avec décors et costumes de Léon Bakst, eut un vif et légitime succès. M. Massine s'y révéla comme un chorégraphe d'une grande originalité et d'une non moins grande audace dans la conception de formes et de lignes absolument inédites. Avec ce ballet il s'engagea nettement dans la voie du comique, du grotesque même, qu'il ne quittera plus désormais. Sa nature véritablement artiste sut imposer au public une conception nouvelle et un peu spéciale de la chorégraphie. Le ravissement fit place à la surprise et valut à son créateur le renom d'un maître de ballet qui, succédant à Fokine et à Nijinsky, loin d'abaisser la qualité artistique des spectacles réglés par ses prédécesseurs (ce qui était à craindre), leur redonnait un nouvel éclat et une verve inattendue.

Mais l'esprit nouveau appliqué à sa seconde création, *Parade* (thème de Jean Cocteau, musique d'Erik Satie et décor de Picasso), a, ainsi que l'a dit le regretté Guillaume Apollinaire, " renversé les idées de pas mal de spectateurs. " *Parade* a provoqué à son début le même scandale que jadis *l'Après-Midi d'un Faune,* de Nijinsky. Il y eut grand tapage à la première : l'œuvre fut sifflée, tandis qu'aux bureaux de location on se bousculait pour louer des places. Ce fut une hardie tentative d'appliquer au ballet les conceptions cubistes ! Et l'on ne peut se défendre de trouver que cette recherche fut pleine d'intérêt et de vie. Le reste du répertoire de cette saison comprenait, avec une jolie pavane *Las Meninas,* dansée dans d'admirables robes paniers inspirées par Velasquez à J.-M. Sert, des reprises de 1915 : *Les Contes Russes, Soleil de Minuit* et les classiques *l'Oiseau de Feu, Danses Polovtziennes, Les Sylphides* et *Petrouchka.*

V. SVETLOFF.

LES BALLETS RUSSES DE SERGE DE DIAGHILEW

"LA LÉGENDE DE JOSEPH"

CRITIQUE PAR M.-D. CALVOCORESSI

Les trois nouveautés qui viennent de nous être offertes au cours de la saison russe sont très différentes de caractère, tant au point de vue scénique qu'au point de vue musical. Elles constituent toutes trois des spectacles attrayants et somptueux, de la plus rare et plus ingénieuse tenue artistique — et c'est le seul trait qui leur soit commun. Les lecteurs de *Comœdia Illustré* en connaissant déjà l'analyse, ont pu apprécier dans une large mesure les tendances respectives de *la Légende de Joseph*, de M. Richard Strauss, du *Coq d'Or*, de Rimsky-Korskow, et du *Rossignol*, de M. Stravinsky.

Je suis un peu embarrassé pour caractériser de manière plus serrée la première de ces œuvres, car rien ne me paraît plus surprenant que l'esprit dans lequel elle a été conçue et réalisée. L'idée fut ingénieuse, sans doute, de dégager du récit traditionnel de Joseph le conflit de deux mondes, celui de Putiphar, païen, lourd, sensuel, blasé, et celui de Joseph, pur, naïf, mystique, exalté. Mais combien d'intentions ambitieuses, combien de littérature et de symboles ne sont-ils point venus changer, dès le point de départ, la direction du thème ! Joseph n'est plus un simple adolescent, ni une créature humaine : « son secret est celui de la croissance et du devenir ; sa sainteté, celle de la création et de l'enfantement ; sa perfection, celle des choses qui n'ont pas été. Il est un dieu du printemps inaccessible, impalpable, impénétrable dans sa floraison. Etant un Dieu, il ne connaît ni pitié, ni désir ». Ainsi s'exprime la préface du comte Kessler, auteur, avec Hugo von Hoffmansthal, du scénario. De même, la femme de Putiphar sera la femme blasée jusqu'à l'excès, pour qui le divin seul a encore de la valeur. Mais ne pouvant conquérir le divin, elle se perd parce qu'elle cherche à le détruire. La première danse de Joseph exprimera « la recherche de Dieu, la lutte pour Dieu ; et par intervalles, quelques moments de désespoir » ; puis, « quelque chose de lourd, de terrestre, une défaillance aboutissant au triomphe : Joseph a trouvé Dieu ; ses mouvements, maintenant, sont une glorification de Dieu ; il fait de grands bonds ailés ; le rire divin semble incorporé en lui ».

Je pense que ces citations suffisent à montrer combien le thème de M. von Hoffmansthal et du comte Kessler était approprié à sa destination d'être mis en musique par l'auteur de *Zarathustra*, d'une *Vie de Héros* et de la *Symphonie domestique*. M. Richard Strauss, en effet, n'est jamais plus à l'aise que lorsqu'il cherche à traduire, en combinaisons sonores, de longues et abstruses séries de symboles. Sa musique est presque toujours « à clef », et ne peut être appréciée qu'en se référant aux intentions. Il a une habileté d'illustration incontestable, et lorsqu'il illustre les facéties de Till Eulenspiegel, les aventures de Don Quichotte ou même les très matériels désirs de Salomé, il arrive à des effets sûrs. A proportion que les données sur lesquelles sa muse s'exerce deviennent plus abstraites, les résultats qu'il obtient sont moins heureux, car s'il est un technicien extraordinaire, de qui le « faire » prestigieux, quoique un peu lourd, donne presque l'illusion du génie, il n'est pas, me semble-t-il, un grand créateur de musique. Pour mieux éclairer ma pensée, je demande la permission de citer quelques lignes écrites par moi, il y a dix ans : « Il manie fort librement les matériaux dont il se sert, mais l'origine de ces matériaux reste apparente : nul motif qui ne soit agencé selon des principes tout classiques de coupe et de tonalité ; nulle pensée dont on ne retrouve aisément la filiation. Il y a loin d'une telle nature à celle d'un Debussy qui a su se forger librement un fer neuf et hardi. M. Strauss, lui, jongle, irrespectueusement avec les morceaux brisés de la vieille lame ; il les ajuste les uns aux autres de la façon la plus fantaisiste du monde, mais c'est toujours l'antique glaive. » Ce manque d'originalité provient précisément, à mon sens, du fait que M. Strauss se préoccupe trop d'intentions, perdant de vue le reste. Et si l'on juge sa musique comme musique pure et simple, — perdant de vue, par exemple, toute la conception de Joseph ou celle de la femme de Putiphar telle que le comte Kessler nous en livre le secret, — il ne reste plus que quelque chose de brillant, mais de froid, et d'assez pauvre sous une apparence somptueuse. La partition de *Joseph* n'est d'ailleurs pas une des meilleures de M. Strauss.

Les principaux interprètes, Mme Koustnetzoff et M. Miassine, et l'excellente troupe stylée par l'incomparable Fokine ont donné des diverses scènes une traduction irréprochable, à laquelle servait de cadre un décor opulent et de grand style, de M. Sert. Les costumes de M. Bakst peuvent compter parmi les plus beaux que l'artiste ait offerts à notre admiration.

"LE COQ D'OR"

La mise en scène du *Coq d'Or* constitue une tentative originale entre toutes ; originale à l'extrême puisque cette œuvre, un opéra destiné à être représenté comme le sont tous les opéras, fut interprété par une double troupe : les chanteurs assis, immobiles, en robes de pourpre sombre, de chaque côtés de la scène, et les rôles mimés par les artistes de la danse, menés par Mme Karsavina qui se montra merveilleuse et par M. Boulgakow, grotesque à souhait.

Il y a mille réserves à faire sur le principe, comme sur les énormes coupures pratiquées dans la musique. Mais il faut bien reconnaître que le côté satirique et caricatural du *Coq d'Or* acquiert, de par la mobilité réalisée de la sorte des personnages en scène, un relief extraordinaire. Nulle autre que Mme Karsavina n'aurait pu nous montrer une reine de Chemâkha aussi merveilleusement frétillante et frémissante. Dodôn, s'il eût chanté sa partie, se fut moins drolatiquement trémoussé sans doute ; et le reste à l'avenant. Mais c'est au prix de sacrifices correspondants qu'ont été obtenus ces avantages. Comme spectacle, par exemple, *le Coq d'Or*, avec les ravissants décors et costumes de Mme Gontcharowa, avec la mise en scène exquisément fantaisiste et réussie de M. Fokine, mérite des éloges sans réserves. Et les chanteurs, à commencer par Mme Dobrowolska à la voix souple et pure, M. Petrow, remarquable d'aisance et d'autorité, M. Altchevsky, également parfait, et sans oublier les titulaires de moindres rôles, contribuèrent à l'excellence de la représentation.

La partition du *Coq d'Or* est une des meilleures de Rimsky-Korsakoff : admirablement orchestrée, vive, fine et spirituelle, elle montre pleinement toutes les qualités d'un maître dont l'éloge n'est plus à faire.

M.-D. CALVOCORESSI.

Programme des Ballets Russes

Costume de Chinois du ballet "PARADE"
Aquarelle de Picasso

Les Ballets Russes à Paris

SAISON - MAI 1917

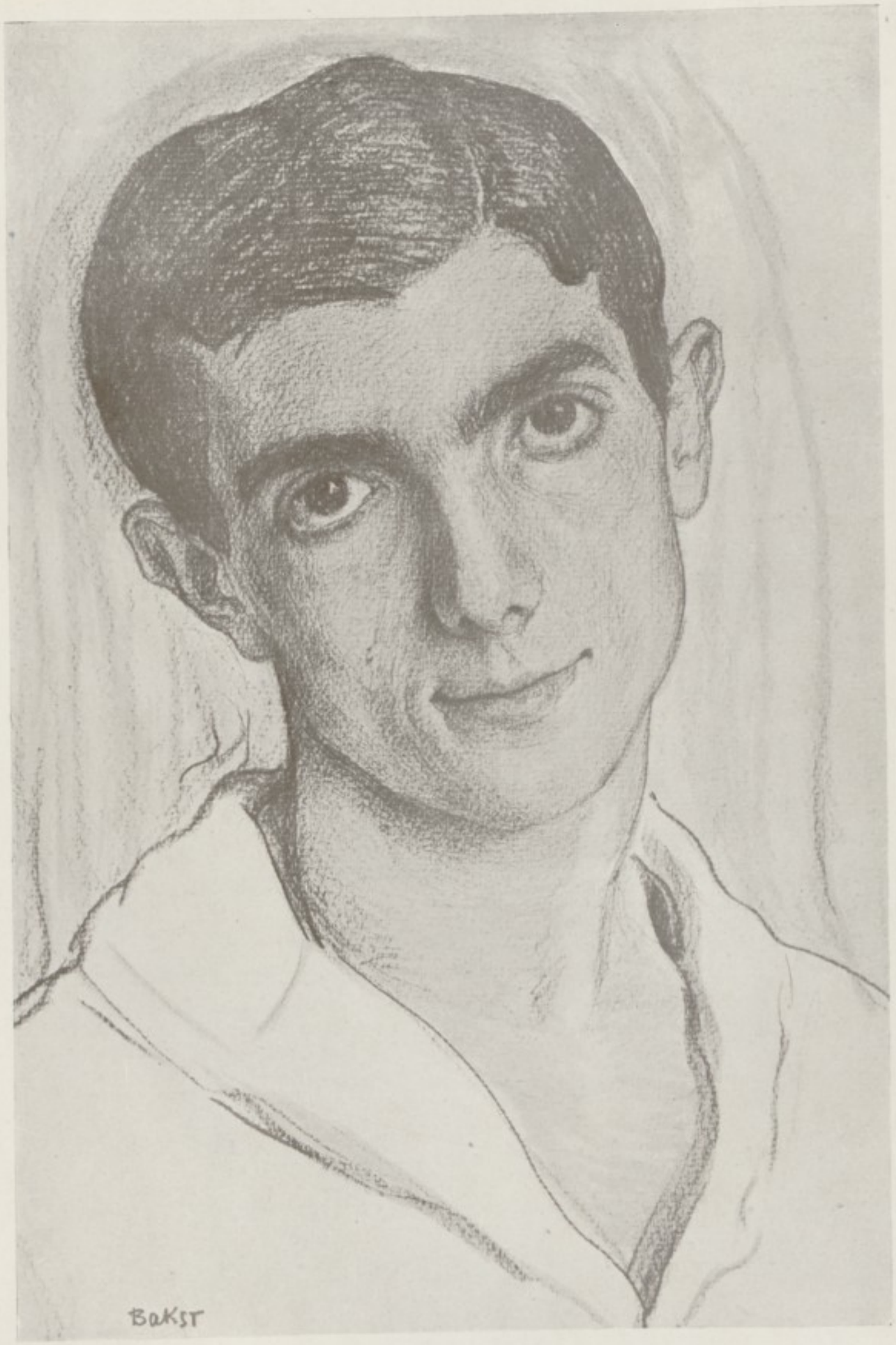
REPRÉSENTATIONS SUPPLÉMENTAIRES

(Hors Série)

LES VENDREDI 25 ET SAMEDI 26 MAI

Petrouchka
Las Meninas
Parade
Les Femmes de Bonne Humeur

AVIS : Les machines à écrire que l'on entend dans l'orchestre sont des machines "*Underwood*".



LEONIDE MASSINE
Compositeur de Chorégraphie des nouveaux Ballets Russes
(D'après un dessin original de BAKST)

LEONIDE MASSINE dans le ballet "Soleil de Nuit"

" Parade " et l'Esprit nouveau

▽ ▽ ▽ ▽ ▽

Les définitions de *Parade* fleurissent de toutes parts comme les branches de lilas en ce printemps tardif...

C'est un poème scénique que le musicien novateur Erik Satie a transposé en une musique étonnamment expressive, si nette et si simple que l'on y reconnaitra l'esprit merveilleusement lucide de la France même.

Le peintre cubiste Picasso et le plus audacieux des chorégraphes, Léonide Massine, l'ont réalisé en consommant pour la première fois, cette alliance de la peinture et de la danse, de la plastique et de la mimique qui est le signe évident de l'avènement d'un art plus complet.

Qu'on ne crie pas au paradoxe ! Les Anciens, dans la vie desquels la musique tenait une si grande place, ont absolument ignoré l'harmonie qui est presque toute la musique moderne.

De cette alliance nouvelle, car jusqu'ici les décors et les costumes d'une part, la chorégraphie d'autre part, n'avaient entre eux qu'un lien factice, il est résulté, dans *Parade*, une sorte de sur-réalisme où je vois le point de départ d'une série de manifestations de cet Esprit Nouveau qui, trouvant aujourd'hui l'occasion de se montrer, ne manquera pas de séduire l'élite et se promet de modifier de fond en comble les arts et les mœurs dans l'allégresse universelle car le bon sens veut qu'ils soient au moins à la hauteur des progrès scientifiques et industriels.

Rompant avec la tradition chère à ceux que, naguère en Russie, on appelait bizarrement les *balletomanes*, Massine s'est gardé de tomber dans la pantomime. Il a réalisé cette chose entièrement nouvelle, merveilleusement séduisante, d'une vérité si lyrique, si humaine, si joyeuse qu'elle serait bien capable d'illuminer, s'il en valait la peine, l'effroyable soleil noir de la *Melancholia* de Dürer et que Jean Cocteau appelle un ballet réaliste. Les décors et les costumes cubistes de Picasso témoignent du réalisme de son art.

Ce réalisme, ou ce cubisme, comme on voudra, est ce qui a le plus profondément agité les Arts durant les dix dernières années.

Les décors et les costumes de *Parade* montrent clairement sa préoccupation de tirer d'un

objet tout ce qu'il peut donner d'émotion esthétique. Bien souvent on a cherché à ramener la peinture à ses stricts éléments. Il n'y a guère que de la peinture chez la plupart des Hollandais, chez Chardin, chez les impressionnistes.

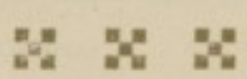
Picasso va bien plus loin qu'eux tous. On le verra dans *Parade*, avec un étonnement qui deviendra vite de l'admiration. Il s'agit avant tout de traduire la réalité. Toutefois le motif n'est plus reproduit mais seulement représenté et plutôt que représenté, il voudrait être suggéré par une sorte d'analyse-synthèse embrassant tous ses éléments visibles et quelque chose de plus, si possible, une schématisation intégrale qui chercherait à concilier les contradictions en renonçant parfois délibérément à rendre l'aspect immédiat de l'objet. Massine s'est plié d'une façon surprenante à la discipline picassienne. Il s'est identifié avec elle et l'art s'est enrichi d'inventions adorables comme le pas réaliste du cheval de *Parade* dont un danseur forme les pieds de devant et un autr danseur les pieds de derrière.

Les constructions fantastiques qui figurent ces personnages gigantesques et inattendus : les Managers, loin d'être un obstacle à la fantaisie de Massine lui ont donné, si on peut dire, plus de désinvolture.

En somme, *Parade* renversera les idées de pas mal de spectateurs. Ils seront surpris certes, mais de la plus agréable façon et, charmés, ils apprendront à connaître toute la grâce des mouvements modernes dont ils ne s'étaient jamais doutés.

Un magnifique Chinois de music-hall donnera l'essor à leur libre fantaisie, et tournant la manivelle d'une auto imaginaire, la Jeune Fille Américaine exprimera la magie de leur vie quotidienne, dont l'acrobate en maillot blanc et bleu célèbre les rites muets avec une agilité exquise et surprenante.

GUILLAUME APOLLINAIRE.



Chorégraphie et Décors des Nouveaux Ballets Russes

▽ ▽ ▽ ▽ ▽

Les ballets russes reviennent à Paris, heureux d'apporter leur concours à la bienfaisance de nos alliés français et aussi à la Pologne libérée, accomplissant ainsi le premier geste d'art de la nouvelle Russie, au profit d'œuvres de solidarité. L'étrange et ardente compagnie à laquelle j'ai l'honneur d'appartenir, cette tranche de Russie, affranchie longtemps avant le grand coup libérateur, cherchera à Paris — pierre de touche mondiale — une nouvelle approbation et un encouragement.

Tout ce que nous avons médité sur l'art éternellement évolutionnaire, parmi la détresse et les malheurs de l'humanité, vient maintenant embrasser une forme réelle et, forcément, combien différente de nos gestes d'hier !

Vous verrez. Il y aura des surprises. La même atmosphère d'art vrai et passionné reste, cependant, immuable. En plus, nous avons trouvé un axe nouveau pour notre chorégraphie rajeunie, un maître de ballet extraordinaire : Léonide Massine.

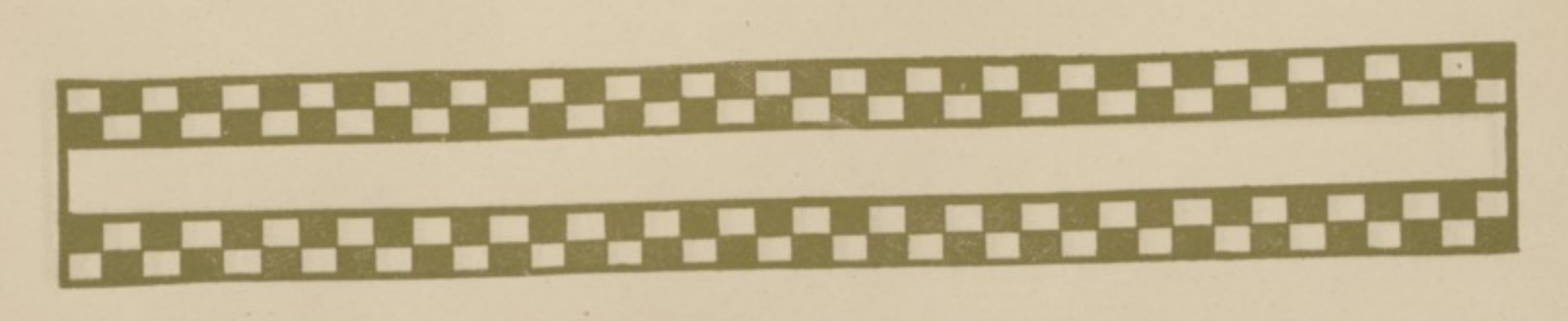
A Rome, assistant à ses créations de quatre ballets, — quatre créations spontanées et méditées en même temps que fougueuses et ordonnées, — j'ai eu quelque peine à concevoir, que cela venait d'un tout jeune homme qui, par un miracle de talent, d'un seul bond, a atteint, dans son art, les sommets que n'ont pas pu franchir l'imagination et le savoir de Fokine et de Nijinsky.

La chorégraphie de Massine, si personnelle et inattendue, arbore audacieusement les formes et les lignes inédites et, chose magique, par le chemin de la vérité qui le guide, fait accepter sur-le-champ les trouvailles les plus audacieuses !

Le Soleil de Nuit et *les Contes russes* appartiennent aux catégories des ballets purement nationaux. Il y a cinq tableaux où la vieille Russie apparaît à travers une vision populaire, flamboyante et comique, où la note byzantine se marie étrangement aux danses frénétiques d'ouvriers russes — ces instigateurs de notre nouveau régime !

Des décors lumineux et des costumes étincelants ont été dessinés par Larionow. Là, Massine est à la fois synthétique et réaliste. Du reste, c'est son fort. Aucune « littérature », et je lui en fais mes compliments.

Voici la *Parade*, ballet cubiste, paradoxal peut-être pour les myopes — vrai pour moi. Picasso nous donne une vision à lui d'un tréteau de foire, où les acrobates, chinois et managers se meuvent dans un kaléidoscope, à la fois réel et fantastique. Un grand rideau « passeïste » à dessein, tranche entre ces fleurs du vingtième siècle et le spectateur intrigué. Les personnages sont revêtus de deux aspects opposés ; les uns, constructions ambulantes, amas de trouvailles cubiques des plus spirituelles; les autres, acrobates typiques d'un cirque d'aujourd'hui. La



chorégraphie les assimile et rend « réalistes » ces deux espèces ; les unes, copies fidèles, les autres, nées dans le cerveau de Picasso.

Ce grand peintre a trouvé encore une branche de son art. C'est un décorateur - aussi. Le sentiment de la mesure le guide ici comme ailleurs. Combien ce que je viens d'écrire paraîtra paradoxal à plusieurs !

Quant à Massine, il a donné du plus inédit, du plus réaliste. Il réussit, par une suite ingénieuse et très réfléchie des mouvements saccadés et entrecoupés, un portrait-édifice de chaque personnage de *Parade*, comme un architecte probe, avant de construire, examine chaque brique de son monument. Que de gaieté dans cette inspiration nouvelle ! Que de tristesses en dessous. Chorégraphie bien appropriée à nous tous, êtres aux mille yeux ; âmes trépidantes, comme l'auto qui nous attend à la sortie.

Et j'y insiste : le pas des « managers » et du « Cheval » — est ce que la chorégraphie nouvelle a fait de plus saisissant.

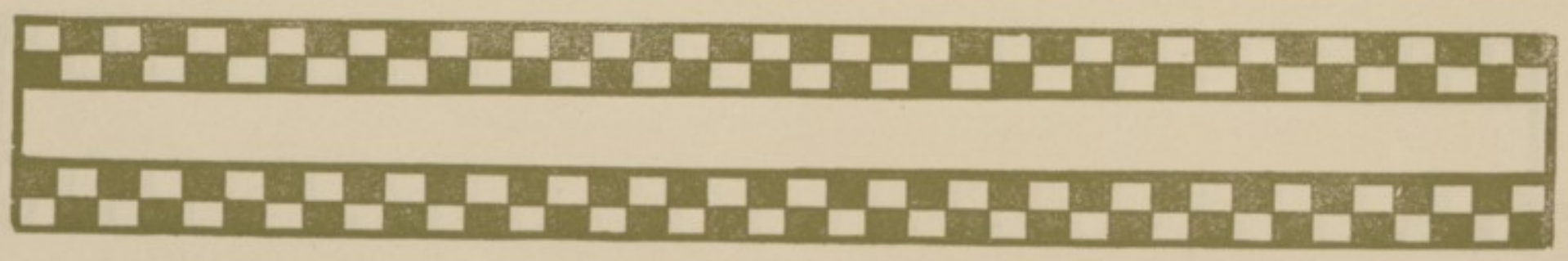
Quoique j'ai collaboré à la partie picturale des *Femmes de Bonne Humeur*, j'essayerai de donner au lecteur un avant-goût de ce spectacle goldoniesque.

La reconstitution d'une époque au théâtre est une fiction. Je ne crois pas qu'on puisse, sans être accusé de « pasticher », entreprendre cette tâche ingrate. C'est pourquoi j'ai voulu, sans imiter les mises en scènes du dix-huitième siècle italien, donner une version personnelle sur un milieu Goldoni.

Le côté Guignol, la gaîté italienne, abondante dans l'œuvre du maître vénitien (et très souvent dans la musique de Scarlatti) demandait à être fortement souligné. De plus, pour faire ressortir les personnages et leur donner une importance prépondérante, j'ai essayé de représenter le décor, — assez sombre, — comme étant vu à travers ces hémisphères en verre, si chères au XVIIIe siècle. L'effet d'optique, résultant de cela, m'a procuré le grand plaisir (est-ce le seul point respectable du départ de l'artiste ?) de déformer les lignes de perspectives, qui, ainsi, dans leurs courbes concentriques, faisaient ressortir les personnages en leurs axes verticaux. Massine, de son côté, a cherché à souligner dans sa chorégraphie la note burlesque et si singulièrement attirante. Il semble, qu'avec son interprétation, il ait mis fin aux pastiches sucrés, qui s'assimilaient dans nos cerveaux aux perruques blanches. La prodigieuse variété, l'entrain endiablé de ces danses et de ces mouvements qui restent, comme dans *Parade*, les mouvements « Massine » par excellence, une espèce d'étourdissement dionysiaque, font des *Femmes de Bonne Humeur* un capriccioso irrésistible; la gaieté confine souvent aux limites précoces du rire Hogarthesque...

Voici un effort considérable, surtout à cette époque ingrate aux Arts. Puisse notre saison ajouter sa part au courage et à la « bonne humeur », précieuse à ce moment du suprême effort qui est l'aurore de la Victoire.

LÉON BAKST.



LYDIA LOPOKOVA
Première ballerine des Ballets Russes

Mlle LOPOKOVA et M. IDIKOWSKI dans "Les Femmes de Bonne Humeur"

Les Ballets Russes depuis la Guerre

▽ ▽ ▽ ▽ ▽

Ceux qui savent quelle influence eurent, sur tous les arts, les Ballets Russes de Serge de Diaghilew, s'étaient demandés, les premières angoisses de cette guerre passées, si la tourmente n'avait pas dispersé pour longtemps les précieux éléments de cette énorme organisation. Mais après une dislocation momentanée, de tous les points de l'Europe en flammes, les peintres, les musiciens, les artistes qui n'eurent pas à sacrifier au devoir militaire, revinrent se grouper autour de celui qui les réunit naguère pour la première fois. Et Serge de Diaghilew non seulement reconstitua son répertoire, mais composa de nouveaux spectacles animés d'un esprit nouveau : Et nous courûmes par le monde...

L'impression fut aussi violente en Amérique qu'elle le fut à Paris. Ce mot d'un critique new-yorkais peut la définir : « L'art russe pénétra chez nous comme une charge de Cosaques, et mieux que la plus sanglante guerre, chassa l'art allemand qui alourdissait notre esthétique, des antichambres d'hôtels aux fauteuils de nos sénateurs. »

Les Ballets russes portèrent ainsi la gloire d'un art inconnu jusque dans les pays de mineurs et de cotonniers ; ils jouèrent dans la neige et sous le soleil, dans le charbon et sur les pépites d'or. Ils réalisèrent ce prodige d'étonner l'Amérique.

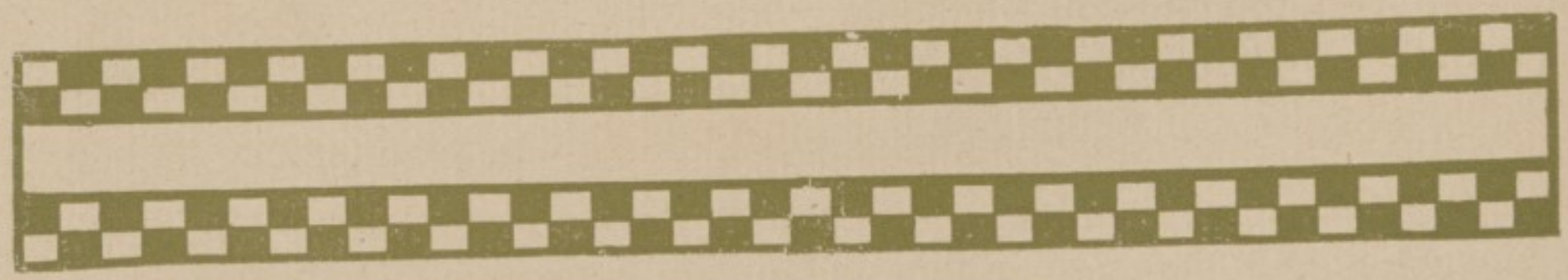
Revenus en Europe, ils créèrent en Espagne où le roi les patronna, le ballet des *Ménines* composé par M. Léonide Massine sur la musique de Gabriel Fauré, apportant ainsi la contribution d'un auteur français à leur propagande, commencée outre-Atlantique avec *l'Après-Midi d'un Faune*, *Daphnis et Chloé*, *le Dieu bleu*, *Jeux*, et les poèmes symphoniques de la plupart de nos compositeurs.

Mais c'est en Italie, surtout, que les Ballets Russes entreprirent de créer un mouvement plus large encore. Non seulement le nouveau compositeur de chorégraphie, Léonide Massine, apporta une nouvelle conception, plus vivace, plus nourrie, plus variée de la mise en scène et de la danse, mais le directeur entreprit d'étudier la réalisation plastique, colorée, mouvementée de tout ce que conçut la jeunesse la plus audacieuse, en peinture et en musique.

Au jugement de Paris, il offre ces réalisations violentes, nées dans la tempête, s'il admet que l'art : musique, danse ou peinture, risque aussi ses combats.

MICHEL GEORGES-MICHEL.

× × ×



L'OISEAU DE FEU

Conte russe, en deux tableaux

DISTRIBUTION :

L'Oiseau de Feu . . . . . Mlle LYDIA LOPOKOVA
Belle Princesse . . . . . Mme LUBOV TCHERNICHEVA
Ivan . . . . . M. LEONIDE MASSINE
Kostchéï l'Immortel . . . . . M. ENRICO CECCHETTI

Les Princesses enchantées : Mmes WASILEWSKA, SOKOLOWA, PFLANZ, KOKLOVA, ZALEVSKA, SLAVICKA, KACHOUBA, CHABELSKAJA I, KLEMENTOVITCH, RADINA, NEMTCHINOVA I, SUMOROKOWA II.
Adolescents : MM. KREMNIEFF, ZVEREFF, WOZIKOWSKI, GAVRILOFF, BOURMAN, IDIKOWSKY.
Kihimaras : MM. NOWAC, MASCAGNI, PAVLOFF, KEGLER.
Suite de Kostchéï : MM. IAZWINSKI, STATKIEWICZ.
Indiens : MM. WORONZOFF, OUMANSKY, PIANOWSKI, MURAVIOFF.
Indiennes : Mmes BONIECKA, CHABELSKAJA, KOSTROVSKAIA, ZAMOUHOWSKA.
Les Bolebachhi : MM. KOSTETSKY, KOSTROWSKOJ, KAWECKI, OKIMOWSKI.
Femmes de Kotches : Mmes NEMTCHINOVA II, SOUMAROKOWA I, ANTONOVA, EVINA, POTAPOVITCH, MASCAGNI
Suite de Kostchéï, Monstres, Pages, etc.

ARGUMENT

C'EST un conte bleu; c'est un conte de fées. Le rideau se lève dans la nuit. Un arbre, métallisé par les rayons lunaires, brille dans les ténèbres.

Soudain, dans l'espace, une vision flamboie dans un éblouissement multicolore. C'est l'Oiseau de feu qui apparaît, puis disparaît. A peine a-t-il disparu qu'un jeune seigneur survient et poursuit le mystérieux oiseau. C'est Ivan. L'Oiseau de feu volète autour du bel arbre argenté couvert de fruits d'or et cherche à les cueillir, Ivan parvient à le saisir et le retient prisonnier. L'Oiseau supplie, se débat, et, pour reconquérir sa liberté, arrache une de ses plumes qu'il remet au jeune prince. Ivan desserre son étreinte et l'Oiseau s'envole, radieux. L'ombre se dissipe peu à peu et le jeune homme, surpris, s'aperçoit qu'il est devant la grille d'un vieux château à l'aspect mystérieux.

Il pousse la grille et entre. A cet instant précis, treize jeunes filles vêtues de tuniques blanches, les cheveux épars, sortent en courant du château et apprennent au bel inconnu qu'il est devant le château de Kostchéï l'Immortel, l'immonde géant aux doigts verts qui pétrifie les voyageurs et les retient captifs dans ses implacables murailles.

L'une d'elles, la Belle Princesse, échange avec Ivan des regards tendres. Elle donne à ses compagnes le signal de la danse. Une ronde rapide et entraînante se forme et se termine par un baiser échangé entre le prince et la jeune fille. Mais le jour paraît; les treize princesses doivent rentrer dans le château et quittent avec regret Ivan qui, resté seul, décide d'entrer dans le jardin mystérieux, malgré les conseils donnés par la Princesse.

A peine a-t-il ouvert la grande porte grillée, que des cloches, des gongs et des carillons se font entendre. Aussitôt, dans une extraordinaire rutilance d'étoffes, d'armures, de casques, de lances, de robes éclatantes, de joyaux scintillants, une foule se rue hors du château sinistre : chevaliers, esclaves indiennes, danseurs, bouffons, tout un peuple bizarre et remuant s'agite et grouille dans un mouvement frénétique et, subitement, s'abat et se prosterne sur le sol lorsqu'apparaît Kostchéï l'Immortel qui, à la vue du Prince, bondit sur lui et, d'un geste terrifiant, va le changer en statue de pierre; mais un étourdissement fait chanceler Kostchéï qui ne peut achever son geste destructeur. Ivan, en effet, se protège avec la plume que lui a remise l'Oiseau de feu dont il implore le secours. L'Oiseau l'entend et apparaît. Il vole, se pose, bat des ailes, vole, vole toujours; un enchantement subtil émane de ses plumes constellées; il ranime les groupes, les soulève et leur inspire un délire vertigineux qui les entraîne dans une ronde effrénée. Epuisés enfin, ils s'écroulent à terre et l'Oiseau commence une berceuse afin d'endormir Kostchéï et sa suite. Il y parvient et bientôt tous sont plongés dans un profond sommeil, pendant qu'Ivan qui, instruit par l'Oiseau, connaissait la cachette où se trouvait l'œuf contenant l'âme du monstrueux géant et allait le dérober, revient, l'élève dans sa main et le laisse tomber. L'œuf se brise avec fracas et Kostchéï l'Immortel s'écroule, râlant, et expire aux pieds du jeune Prince.

Alors, les pierres s'animent, les prisonniers renaissent à la vie, la nature s'illumine et tous les bras s'élèvent dans un mouvement d'allégresse et de liberté.

Livret de M. Fokine. — *Musique de* I. Strawinsky. — *Chorégraphie de* M. Fokine
Décor d'après la maquette de Golovine, *peint par* MM. Sapounoff et Charbey
Costumes de M. Golovine — *Costumes de* l'Oiseau de Feu, d'Ivan et de la Princesse *dessinés par* Léon Bakst

LES FEMMES DE BONNE HUMEUR

Ballet en 1 acte

DISTRIBUTION :

Luca, vieux sourd	M. Checchetti
Silvestra, sa vieille sœur	Mme Checchetti
Costanza, jeune fille, nièce de Luca	Mme Lubow Tchernicheva
Felicita, jeune dame. Son amie	Mlle Koklova
Dorotea, Pasquina, jeunes dames amies de Costanza	Mlles Chabelska et Antonowa
Mariuccia, femme de chambre de Costanza	Mlle Lydia Lopokova
Leonardo, mari de Felicita	M. Leonide Massine
Battista, fiancé de Pasquina	M. Idikovsky
Conte Rinaldo, amoureux de Costanza	M. Novac
Niccolo, garçon de café dell'Aquila	M. Vozikovsky
Faloppa, capitaine de gendarmes	M. Jazvinsky
Le mendiant	M. Leonide Massine
Musicien de la rue	M. Mascagni
Musicien	M. Kostezki

ARGUMENT

Les Femmes de Bonne Humeur ne songent qu'à faire des farces. Elles envoient à l'amoureux Rinaldo un billet dans lequel une dame, portant le ruban rose, lui donne rendez-vous. Cinq dames ainsi attifées se présentent et finalement Rinaldo reste seul avec la vieille Silvestra.

La soubrette Mariouccia, amoureuse de Léonardo, prépare avec le petit noceur Battista un souper au cours duquel ils font maintes farces au vieux marquis Luca, qui finit par courtiser les deux jeunes gens qui se sont travestis en galantes.

Enfin, à la vieille Silvestra elle-même, les Femmes de Bonne Humeur donnent pour fiancé l'aubergiste Nicolo qu'elles ont habillé en seigneur.

Au milieu de ces farces passe la mélancolique et charmante figure de Costanza, fiancée de Rinaldo autour de qui toutes les femmes font les coquettes.

Et l'on entrevoit des figures épisodiques qui semblent avoir été évoquées par Longhi ou Hogarth.

Pour ce ballet, dont l'action fut placée dans une petite ville d'Italie, le peintre Bakst et M. Léonide Massine ont composé un spectacle ultra-moderne, mais dans lequel entre toute la séduction du XVIIIe siècle.

Le peintre Bakst a réalisé avec son décor le premier essai de déformation de perspective au théâtre.

Pièce de Carlo Goldoni, *arrangée* par V. Tommasini
Chorégraphie de Léonide Massine
Décor et Costumes de Léon Bakst
Le décor a été brossé par M. Carlos Socrate, d'après la maquette de Bakst
Musique de Domenico Scarlatti, *orchestrée* par V. Tommasini

CONTES RUSSES

Trois Miniatures chorégraphiques avec Épilogue et Interludes dansés

Koliada-Maleda, Chant de Noël pour orchestre.

Prélude dansé. . . . M. WOZIKOVSKI

KIKIMORA

Kikimora. . . . . M. CHABELSKA
Le Chat . . . . . M. IDIKOVSKI

Complainte pour orchestre.

Interlude dansé. . { M. GAVRILOW / M. KOSTROVSKOY

BOVA KOROLEVITSCH

Bova Korolevitsch. M. LEONIDE MASSINE
La Princesse. . . . Mlle KACHOUBA

Sœurs de la Princesse : Mmes PFLANZ, KLEMENTOVITCH, CHABELSKAIA I, BONIECKA, KOKLOVA, NEMTSCHINOVA I, WASILEWSKA, SUMAROKOVA I.

Berceuse pour orchestre.

Interlude dansé { Mlle Lubow TCHERNICHEVA / M. WOZIKOWSKI

BABA-YAGA

Baba-Yaga. . . . . M. IDIKOVSKI
Jeune Fille. . . . . Mlle ANTONOVA
Chaumière de Baba-Yaga { M. OCHIMOWSKI / M. MAXIMOF

Les Diables : JASVINSKI, STATKIEWICZ, PAWLOFF.

Légende des Oiseaux pour orchestre.

ÉPILOGUE DANSÉ

Paysannes : Mlles KACHOUBA, ZALEVSKA, SLAVICKA, NEMTCHINOVA II, ZAMOUKOWSKA, KOSTROVSKAIA, EVINA, RADINA, MORAVIEVA, ANTONOVA, MASCAGNI.

Paysans : MM. KREMNEV, BOURMAN, WOZIKOVSKI, NOVAC, PIANOVSKI, WORONTZOW, ZVEREFF, OUMANSKI, KEGLER, KAWECKI.

ARGUMENT

D'UNE série de petites légendes de vieille provenance populaire russe, M. Léonide Massine a composé la chorégraphie de trois contes coupés par des refrains dansés et suivis d'un épilogue qni présente une danse générale russe.

La première légende met en scène Kikimora : la Méchanceté venant au monde. Kikimora est surveillée dans son berceau par son serviteur fidèle, le chat, symbole de la malignité humaine. Mais Kikimora, se sentant devenir puissante, saute à travers sa demeure, oblige son unique défenseur, le chat, à lutter avec elle, le tue et s'envole.

Et le vendeur des rues qui raconte cette histoire :st lui-même effrayé de voir la Méchanceté s'en aller librement par le monde.

Le second conte est intitulé *Bova-Korolewitch*. Bova Korolewitch est une sorte de Don Quichotte russe. Il passe, sur son cheval, par les immenses plaines de la Russie et ne pense qu'à vaincre le Mal. Il arrive ainsi dans un pays où un dragon malfaisant a ensorcelé la Belle Princesse. Les sœurs de la princesse implorent le prince errant et lui demandent de libérer la malheureuse victime.

Bova-Korolewitch descend de cheval et, après un court combat, il coupe les têtes du monstre.

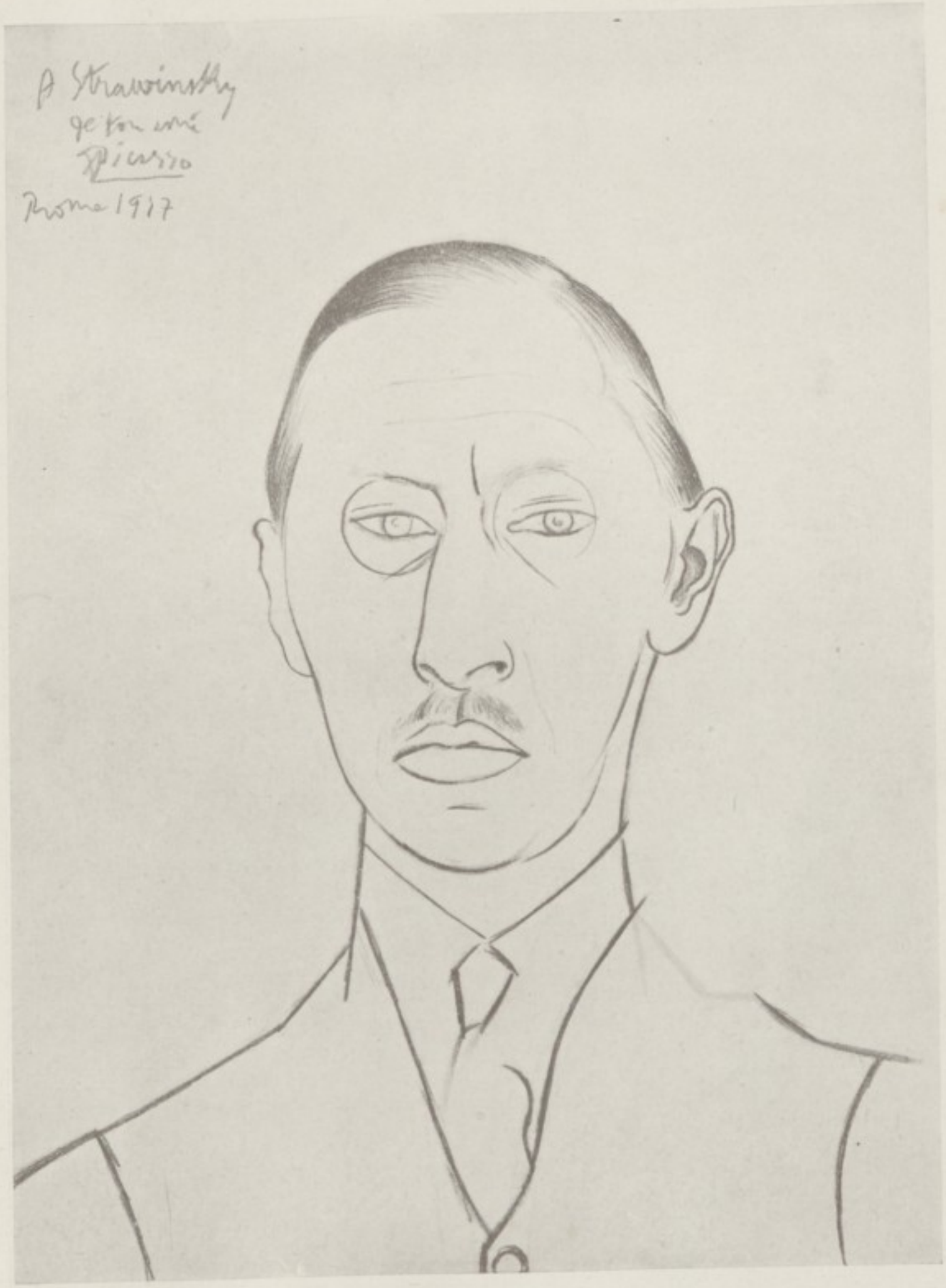
D'un baiser il ranime la princesse, et, malgré les prières de celle qu'il a délivrée, il repart vers d'autres exploits.

Le troisième conte, Baba-Yaga, est un des contes les plus populaires en Russie.

Baba-Yaga est une ogresse qui hante avec ses serviteurs un bois profond dans lequel une petite fille s'est égarée. Déjà les petits diables qui rient et dansent autour de l'enfant l'attirent vers l'ogresse qui voudrait la dévorer. Mais soudain l'enfant fait le signe de la croix, et les mauvaises forces s'éparpillent

Toutes ces miniatures chorégraphiques se terminent par une fête dans la campagne russe contemporaine.

Musique de A. Liadow.
Chorégraphie de Léonide Massine.
Décors et Costumes de M. Larionow.



Portrait de IGOR STRAVINSKI, par PICASSO

BAKST

DANSES POLOVTSIENNES DU « PRINCE IGOR »

Femme polovtsienne . . . . . Mme LUBOV TCHERNICHEVA
Chef polovtsien . . . . . M. ZVEREFF

Jeunes filles polovtsiennes : Mmes PFLANZ, KLEMENTOVITCH, BONIECKA, SUMAROKOVA I, KACHOUBA, MURAVIEVA, CHABELSKAJA II, POTAPOWICZ, SUMAROKOVA II, ZALEWSKA, SLAWICKA, KOKLOVA.
Jeunes gens polovtsiens : MM. IDIKOWSKI, WOZIKOWSKI, BOURMAN, KREMNIEW, OCHIMOWSKI, MAXIMOFF.
Esclaves : Mlles WASILEWSKA, SOKOLOWA, NEMTCHINOVA I, ANTONOVA, EVINA, CHABELSKAIA, NEMTCHINOVA II, RADINA, KOSTROVSKAIA.
Guerriers : MM. STATKIEWICZ, OUMANSKY, WORONTSOW, KAWECKI, NOWAC, KOSTECKI, PIANOWSKI, KEGLER, KOSTROVSKOY, JAZVINSKI, PAVLOFF, MASCAGNI.

Musique de A. Borodine
Décor et costumes de L. Rœhrich
Chorégraphie de M. Fokine

LES SYLPHIDES

Rêverie Romantique en 1 tableau

Nocturne : Mlles LYDIA LOPOKOVA, LUBOW TCHERNICHEVA, WASILEWSKA, PFLANZ, KLEMENTOVITCH, SOKOLOWA, KOKLOVA, SLAWICKA, CHABELSKA, BONIECKA, ZAŁEWSKA, ANTONOWA, POTAPOWICZ, SUMAROKOVA II, RADINA, NEMTCHINOWA I, CHABELSKA II, NEMTCHINOWA II, EVINA, MURAVIOVA, SUMAROKOVA I, KOSTROVSKAIA, KACHOUBA et A. GAVRILOW.
Valse : Mlle WASILEWSKA.
Mazurka : Mlle LYDIA LOPOKOVA.
Prélude : Mme LUBOW TCHERNICHEVA.
Valse : Mlle LYDIA LOPOKOVA, M. ALEXANDRE GAVRILOW.
Valse : Mlle LYDIA LOPOKOVA, M. ALEXANDRE GAVRILOW, Mmes TCHERNICHEVA, WASILEWSKA, ET L'ENSEMBLE.

Thème de M. Michel Fokine
Musique de Chopin
Chorégraphie de M. Michel Fokine

PARADE

Ballet réaliste en un tableau

DISTRIBUTION :

Le Prestidigitateur chinois.	LÉONIDE MASSINE
Les acrobates.	LOPOKOVA ET ZVEREW
La petite fille américaine	CHABELSKA
Le manager en frac.	WOZIKOVSKI
Le manager de New-York	STATKEVITCH
Les managers à cheval.	OUMANSKI, NOVA

ARGUMENT

Le décor représente les maisons à Paris un dimanche. Théâtre forain. Trois numéros de music-hall servent de parade.

Prestidigitateur chinois.
Petite fille américaine.
Acrobates.

Trois managers organisent la réclame. Ils se communiquent dans leur langage terrible que la foule prend la parade pour le spectacle intérieur et cherchent grossièrement à le lui faire comprendre.

Personne ne se laisse convaincre.

Après le numéro final, suprême effort des managers.

Chinois, acrobates et petite fille sortent du théâtre vide.

Voyant le crach des managers, ils essayent une dernière fois la vertu de leurs belles grâces.

Mais il est trop tard.

Thème de Jean Cocteau
Chorégraphie de Léonide Massine
Décor, Rideau et Costumes de Pablo Picasso.
Le décor a été brossé par M. Carlos Socrate, d'après la maquette de Picasso
Le rideau a été brossé par Picasso lui-même
Musique d'Eric Satie.

PÉTROUCHKA

Scènes burlesques en quatre tableaux

DISTRIBUTION :

La Ballerine . . . . . Mme LYDIA LOPOKOVA
Pétrouchka . . . . . M. LEONIDE MASSINE
Le Maure . . . . . M. ZVEREW
Le vieux Charlatan . . . . . M. ENRICO CECCHETTI
La première Nourrice . . . . . Mme LUBOW TCHERNICHEVA

Les Nourrices : Mmes PFLANZ, KLEMENTOWITCH, SOKOLOVA, BONIECKA, KOKLOVA, CHABELSKA II, KACHOUBA, ZAMOUKOWSKA.
Les Cochers : MM. OUMANSKY, KOSTROVSKOY, IAZWINSKY, WORONTZOFF, STATKEVITCH.
Les Palefreniers : MM. KREMNEFF, GAVRILOV.
Le Marchand fétard : M. PIANOWSKI.
Les Tziganes : Mmes CHABELSKA I, NEMTCHINOVAT I.
Les Danseuses de rue : Mmes WASILEWSKA, ZALEWSKA.
Premier Joueur d'orgue : M. WOJZIKOWSKI.
Second Joueur d'orgue : M. OCHIMOWSKI.
Le Compère de la foire : M. BROMBERG.
Le Montreur de lunette : M. NOWAC.
Masques et Travestis : MM. BOURMAN, KEGLER, KOSTECKI, KAVETSKI, OCHIMOWSKI, WOJZIKOWSKI, NOWAC.
Marchands, Marchandes, Officiers, Soldats, Seigneurs, Dames, Enfants, Bonnes, Cosaques, Agents de police, un Montreur d'ours, etc.

Solo Piano . . . . . M. HENRY DEFOSSE.

ARGUMENT

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. Un 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, Pétrouchka (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. Il maudit son existence et le vieux sorcier qui a fait de lui un être vivant. La danseuse paraît. Pétrouchka est ravi. Il s'efforce de lui plaire, mais ses déclarations importunent la danseuse ; bientôt elle abandonne Pétrouchka qui demeure seul avec sa douleur. Plus heureux que Pétrouchka, 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 leur costume traditionnel, 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 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. Petrouchka tombe le crâne fracassé.

Le public s'émeut ne voulant pas croire que ce soient là des poupées. On va chercher la police qui arrête le magicien. Celui-ci, tranquillement, relève le cadavre de Pétrouchka, qui au grand étonnement de l'assistance, se trouve n'être qu'une misérable poupée remplie de sciure de bois.

Livret de MM. Igor Stravinsky et Alexandre Benois
Chorégraphie de M. Michel Fokine
Décors et Costumes par M. Alexandre Benois
Musique de M. Igor Stravinsky

SOLEIL DE NUIT

Danses

Soleil de Nuit. . . . . M. LÉONIDE MASSINE
Bobyl . . . . . M. ZWEREW

Les Bergers : MM. Pianowski, Jazwinski, Statkevitch, Oumansky.

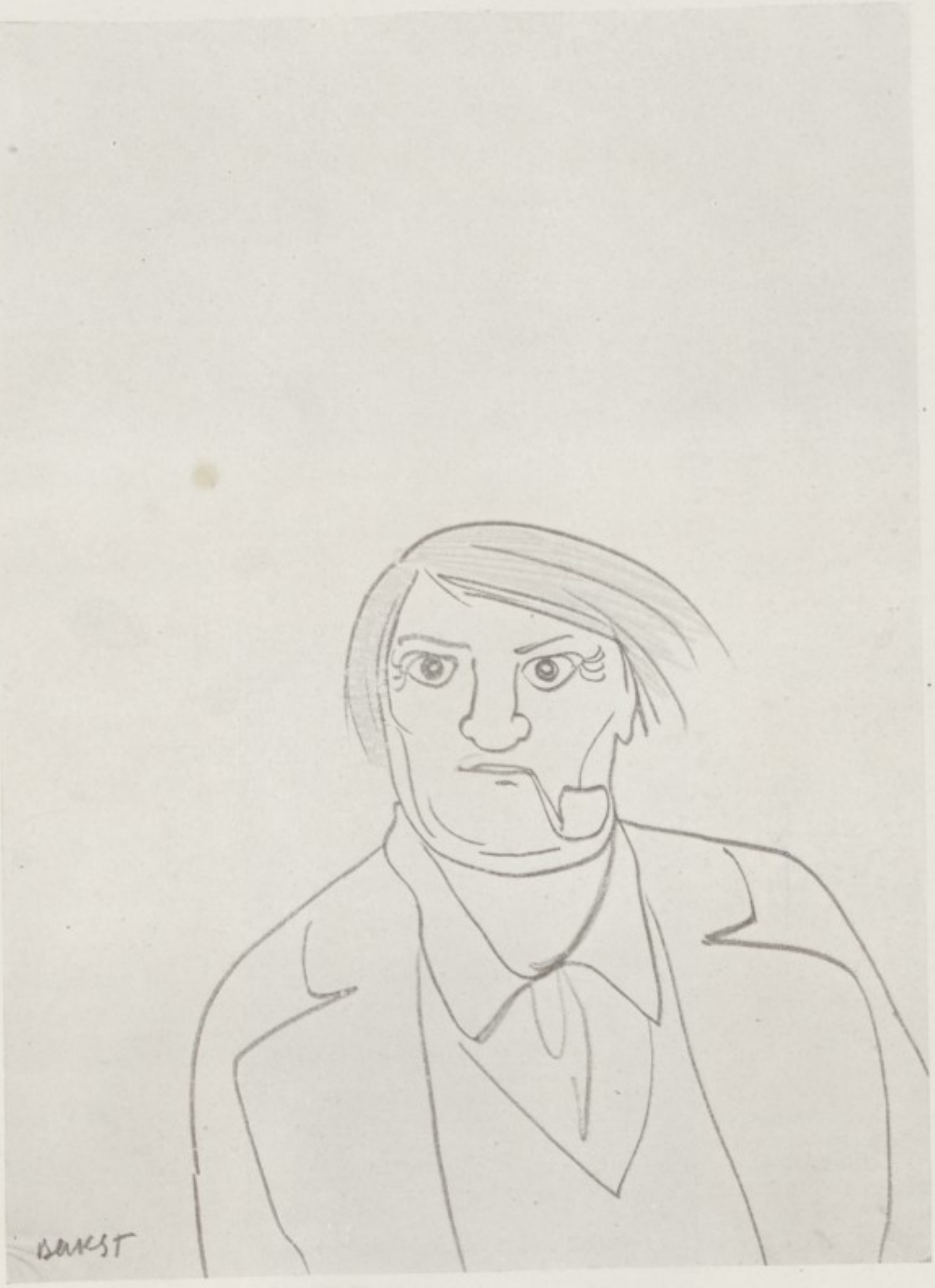
Paysannes : Mlles Pflanz, Wasileswska, Sokolova, Kachouba, Boniecka, Klementovitch, Chabelska II, Potapovitch, Zalewska, Koklova, Slawicka, Zamoukowska, Sumarokowa I, Nemtchinova I, Antonova.

Bouffons : MM. Kremnev, Gawrilov, Idikowski, Wozikowski, Bourman, Worontzov, Kawecki, Kostecki, Nowac, Ochimowski, Kegler, Kostrowskoy, Pavlovff, Maximow.

Thème de Léonide Massine

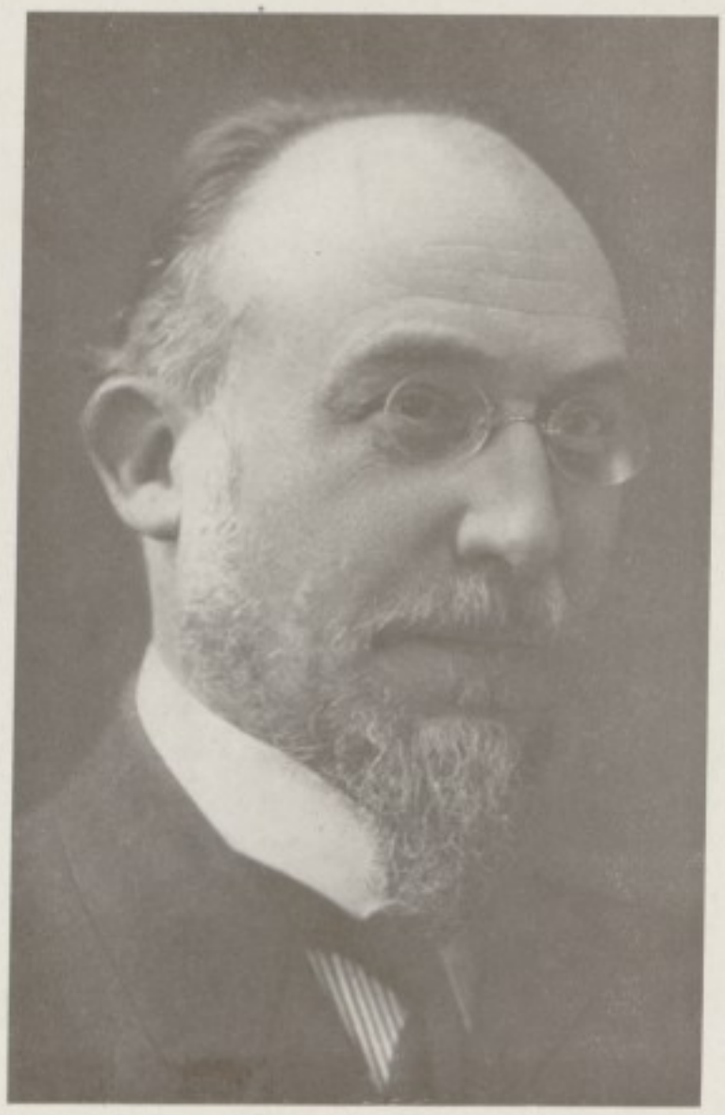
Musique de Rimsky Korsakow

Décor et Costumes de M. Larionow



Portrait de PICASSO, par BAKST

Scène des "Femmes de Bonne Humeur"



Le compositeur ERIC SATIE
Auteur de la partition de "Parade"

LAS MENINAS

Pavane

Composée par Léonide Massine
Sur la musique de Gabriel Fauré
Costumes de J.-M. Sert
Décor de Carlo Socrate

DISTRIBUTION :

Dames d'honneur	Mlles TCHERNICHEVA KOKLOVA
Gentilshommes	MM. LEONIDE MASSINE L. WOCIKOVSKI
La Naine	Mlle ANTONOVA

Régisseur général : SERGE GRIGORIEFF

Chef d'Orchestre : M. ERNEST ANSERMET

Chef machiniste : MICHEL TCHAUSSOWSKY

Costume d'Acrobate du ballet "PARADE"

Aquarelle de Picasso.

LES BALLETS RUSSES DE SERGE DE DIAGHILEW

DÉCEMBRE

1919

JANVIER ET FÉVRIER

1920

PARIS

THÉÂTRE DE L'OPÉRA

NOUVEAUX BALLETS

LA BOUTIQUE FANTASQUE
LE TRICORNE
LE ROSSIGNOL

Le cauchemar de la guerre a pris fin et, avec lui, l'inactivité imposée des Ballets Russes. Leur rentrée dans la capitale et dans le cadre somptueux du Théâtre National de l'Opéra, s'effectue triomphale. Le public est plus avide que jamais des plaisirs et des séductions qu'on lui prépare après tant de restrictions.

Serge de Diaghilew a travaillé ferme pendant ces années si pénibles.

Il a su non seulement conserver les cadres et l'armature de sa troupe, mais encore, dès le retour aux temps normaux, il a réussi à reconstituer son merveilleux ensemble et à enrichir son répertoire de plusieurs œuvres riches en surprises et en beautés nouvelles. En fin décembre 1919, janvier, février 1920, il se présente avec une suite de spectacles encore différents des précédents. C'est Massine qui maintenant est l'unique maître de ballet. Ses nouvelles créations à leur tour surprennent le public ; mais bientôt on s'aperçoit que si Massine, volontairement, obstinément, travaille dans le domaine de la farce, de l'humour et du grotesque, il réussit à créer de la gaîté et pétille de verve et d'esprit.

Diaghilew s'est adressé aux peintres modernes les plus célèbres pour la décoration de ses nombreux ballets : à André Derain pour *La Boutique Fantasque*, sur la musique de Rossini ; à Picasso pour *Le Tricorne*, sur la musique d'un jeune compositeur espagnol plein de talent Manuel de Falla ; et à Henri-Matisse pour *Le Chant du Rossignol*, sur la partition de l'opéra *Le Rossignol* de Stravinsky, complètement remaniée par le compositeur pour l'adaptation chorégraphique.

Ces trois nouvelles œuvres, qui représentent un effort considérable dans tous les domaines de l'art, enrichissent grandement le merveilleux répertoire des Ballets Russes et figurent très heureusement à côté des anciennes créations que de précédents succès ont consacrées.

V. SVETLOFF.

LE RETOUR DES BALLETS RUSSES

ET

LA BOUTIQUE FANTASQUE

Sur les murs, des affiches simples et ternes, de format médiocre. On lit tout de même, machinalement, et les lettres bondissent : BALLETS RUSSES DE SERGE DE DIAGHILEW !

Le gentleman frémit et la mondaine se donne. Évadé de la guerre comme d'une île d'Elbe, le conquérant est rentré dans Paris.

On les avait pourtant vus durant la guerre, en cette année du funeste Chemin des Dames, mais fugitivement, comme honteusement, sous des prétextes charitables. On les avait déportés au Châtelet. Picasso ! Erik Satie ! Machines à écrire de *Parade !* Grâce trépidante, vertigineusement analytique des *Femmes de bonne humeur !* Babil aigu, coquet, emphatique, poignant (oh ! ce mendiant racleur de violon !), servile même (oh ! cet aubergiste !), de tant de jambes, de tant de pieds, « vif-argent » comme la musique de Scarlatti ! Étendard écarlate brandi dans *l'Oiseau de feu* au grand lendemain révolutionnaire !

Puis Lénine et Trotsky ayant fait maudire la Russie, M. de Diaghilew devint quasiment indésirable. L'Amérique du Sud, puis l'Angleterre, en profitèrent. Mais la paix vint et derechef les Ballets russes se sont emparés de l'Opéra.

Voici Karsavina et toute la troupe ! Massine en immense progrès, M. et Mme Cecchetti, Tchernicheva, MM. Idzikowski et Svoboda. Seul, Nijinsky fait défaut. Eût-il été l'égal du prestigieux souvenir qu'il nous laissa ?

Nous avons déjà revu la tragédie de *Pétrouchka*, l'ananké ricaneur de la marionnette assassinée, les *Danses du Prince Igor*, précédées, cette fois, du chant de la jeune fille polovtsienne qui prélude à la repue sensuelle des guerriers ses frères par le dit mélodieux de l'ennui infini de la steppe infinie. Nous avons revu l'étonnant et charmant *Carnaval* de Schumann, l'entrée désossé du sidéral Pierrot, amour de Jules Laforgue, et les valses, toutes les valses.

Nous avons vu enfin une des trois nouveautés créées à Londres : *La Boutique fantasque,* de Rossini.

Sur une musique agréable, mais outrageusement anachronique, dédiée par Rossini à Offenbach, la troupe russe, qui discerne avec un goût étonnant ce qu'il faut faire, a construit une chorégraphie à la fois endiablée et stricte, telle que seuls des virtuoses pétris d'esprit pouvaient la concevoir.

Dans le décor de Derain, une boutique haute et simple qu'encadrent des portants adornés de fleurs délicates et fines et cependant sobres, les danses se succèdent. C'est l'entrée mécanique de deux Anglaises à falbalas, de la famille américaine, de la famille russe. C'est la révélation des fantasmagories de la boutique. Successivement, les automates, solitairement ou par groupe ou par couple, dansent : couples populaires d'Italie, Cosaques, ballerines, Massine enfin en habit de velours d'un noir chaud et profond, et Karsavina en tutu classique, gambillent et voltent. Tous les danseurs se mêlent alors en un cancan délicieux d'aisance et de fantaisie souple. Ils se groupent, les ballerines en tutu blanc s'assemblent comme des pétales, et le pistil de la fleur merveilleuse surgit, c'est Karsavina sur le pavois des Cosaques verts.

Tous les gestes, tous les costumes qui semblent évadés de la Bibliothèque rose, aggravent comme il le fallait le rococo de la musique. C'était la seule voie à suivre pour faire de *La Boutique fantasque* un spirituel bijou.

JEAN BERNIER.

LES BALLETS RUSSES A L'OPÉRA

Janvier-Février 1920

LE TRICORNE

Ballet en un acte, représenté pour la première fois à Paris le 28 janvier 1920.

Musique de M. Manuel de Falla, chorégraphie de M. Léonide Massine, décor de M. Pablo Picasso.

Le Tricorne est, musicalement, une œuvre très agréable, abondante en rythmes ibériques, mais qui vraiment laisse intacte la gloire d'Albeniz. Nul compositeur espagnol, cependant, n'avait été capable de l'audace souvent charmante dont Manuel de Falla a coloré sa partition. Stravinsky, il est vrai, a passé par là et renouvelé l'orchestre autant qu'un Berlioz ou un Liszt. Il n'en reste pas moins que l'emploi de la clarinette, du triangle et de la flûte a permis à de Falla de faire chanter l'heure par le coucou de l'horloge et grincer la poulie d'un puits de façon aigre, pure et très subtile. Le solo de basson, madrigal thématique du vieux galantin, sorte d'Almaviva hors d'âge, est aussi remarquable par l'esprit et la pompe qui l'animent. Toute la partition, au reste, est vivante, et l'intérêt ne faiblit pas. On ne peut lui reprocher que l'emploi assez inattendu du début de la *Cinquième Symphonie* de Beethoven, quelques longueurs, et, sauf dans le thème des alguazils, un certain manque de force ou de sensualité brutale dont de Falla (témoin *la Danse du Feu*) est pourtant plus qu'aucun autre capable.

On connaît l'action du *Tricorne*. Le meunier (M. Massine) aime la meunière accorte (Karsavina). Le vieux seigneur (M. Woizikowsky) la trouve aussi de son goût et s'efforce de la séduire. Il fait emprisonner le meunier par les alguazils, mais la meunière se débat et l'envoie dans la rivière. Le vieux seigneur troque ses vêtements trempés pour le capuchon du meunier et s'endort dans le moulin. Survient alors le meunier évadé qui moque le dormeur. Les alguazils, à la poursuite du fugitif, trompés par les vêtements qu'il porte, arrêtent le vieux seigneur au milieu de la jubilation du meunier, de la meunière et de leurs amis qui célèbrent l'heureuse issue de l'aventure et le bafouement du vieux galantin par des danses générales.

Le rideau de M. Picasso est riche et discret, très chinois par certains côtés, très espagnol par d'autres (notamment l'Espagnol de gauche, étonnamment campé et drapé dans une posture puissante et sobre). Le décor est délicat, très pur et très doux ; les bleu, les rose et les noir y jouent délicieusement. Mais c'est dans les costumes que M. Picasso, de l'avis unanime, triomphe. Il est difficile, en effet, d'allier de façon plus remarquable la sensibilité somptueuse et ardente à la discipline la plus classique. Tous les costumes, sans exception, sont chaleureux et puissants, mais tempérés par un goût d'une noblesse très andalouse. C'est, avec la musique du *Chant du Rossignol*, ce que M. de Diaghilew nous aura apporté en 1920.

La chorégraphie du ballet est bonne. M. Massine, vigoureux et sec, est très espagnol, peut-être même trop. Ses battements de pieds, ses rappels incessants du rythme, risqueraient de lasser ; il devrait moins s'étendre, ramasser davantage ses effets de force. Il est cependant, au total, remarquable. Karsavina est gracieuse, verveuse, aguicheuse ; elle manque, à mon goût, de brutalité, de ces coups de reins, de ces jeux de hanche et de cette provocation fière et crue à la fois que son sang slave lui interdit comme une faute de goût.

JEAN BERNIER.

Costumes et mouvements de danse du *Chant du Rossignol*.

Croquis de HENRI-MATISSE pour un costume de guerrier du *Chant du Rossignol*.

Photo Deyphi.

Un guerrier du *Chant du Rossignol*.
Réalisation du costume et grimage, d'après le croquis d'HENRI-MATISSE.

Croquis d'HENRI-MATISSE pour des coiffures chinoises dans *Le Chant du Rossignol*.

LE CHANT DU ROSSIGNOL

Poème chorégraphique en un acte, musique de M. Igor Stravinsky. Chorégraphie de M. Léonide Massine, décors de M. Henri-Matisse, joué pour la première fois au Théâtre de l'Opéra, le 2 février 1920.

La cosse de la noix est amère pour exalter d'autant la saveur de l'amande et Stravinsky a le droit d'accommoder le fruit de son génie comme il croit devoir le faire. Il sait mieux que personne comment il faut enrober la drogue pour que nous nous l'assimilions le plus parfaitement, c'est-à-dire en nous confondant du mieux possible en son inspiration. C'est à nous de monter jusqu'à lui et de comprendre, n'en déplaise aux rébellions de certaines oreilles, que sous les dissonances nouvelles du *Chant du Rossignol* se cache un " cœur " de musique, dur et poli par les siècles.

Hors ces questions de forme auxquelles nulle critique profonde ne saurait s'arrêter, je concède qu'il est ardu pour un Occidental, même des meilleurs, c'est-à-dire intelligent, raisonnable, individualiste, de comprendre (au sens le plus puissant du mot) ce que Stravinsky exprime dans la nouvelle version de l'opéra *le Rossignol*, c'est-à-dire la face capitale de l'âme chinoise.

Petrouchka, mû par les eaux des sources folkloriennes mises à jour par Glinka puis par l'illustre groupe des *Cinq*, avait énoncé l'âme slave, sa joie plénière et sa soumission parfois insouciante à l'*anangké* ricaneur de la marionnette. Puis l'intuition de Stravinsky, répugnant de plus en plus au classicisme et servie par une intelligence orchestrale inégalée, nous restituait, dans *le Sacre du Printemps*, les origines de l'âme. C'était de la musique préhistorique. *Le Rossignol*, enfin, s'attaquait à la Chine.

Depuis 1914, Stravinsky remania cette œuvre et en parfit la synthèse, que la forme de l'opéra, primitivement employée, n'avait permis que d'indiquer.

L'œuvre s'est épurée, il y a eu resserrement, décantation, condensation de l'essentiel. Au début du ballet, les porteuses de lanternes dansent, et Stravinsky, dans un rythme cousin de certain passage de *Parade*, condescend encore à l'exotisme. Ainsi il fixe l'attention et situe. Il donne encore à l'entrée des gardes du corps de l'empereur un rythme heurté et haché de secousses sauvages mais déjà *rituelles*, puis il plonge pour ne plus exprimer que les réactions proprement chinoises devant l'être qui s'appelle *Fils du Ciel*.

C'est alors, jusqu'à la fin, et seulement interrompu par les intermèdes de charme du rossignol vivant, et l'intermède réaliste du rossignol mécanique, l'étonnant exposé d'une mystique froide, ou, plutôt, tiédie par des millénaires, et qui est l'axe de l'Empire du Milieu. Nul romantisme, nul lyrisme, nulle hystérie. L'orientalisme de Balakirew est islamique ; il n'a que 1 200 ans ; aussi il bout fanatiquement, frénétiquement ; la fin d'*Islamey* est épileptique ; le thème de Thamar, la reine du Caucase, est diaboliquement sensuel. L'inspiration du *Chant du Rossignol* est extrême-orientale ; c'est tout à fait différent. C'est, cristallisés, figés au gré très lent des siècles, la terreur et l'amour, la filiation miraculeuse dont les ancêtres se sentaient écrasés devant leur chef, fondateur de la première dynastie céleste. La musique est solennelle, hiératique, toujours lente. Stravinsky a deviné une race.

L'empereur de Chine s'ennuie, car l'Orient et l'Extrême-Orient s'ennuient toujours. Les courtisans apportent processionnellement son sceptre et son sabre, puis *Il* entre sur son trône. *Il* s'y tient, immobile, et assis comme tout ce qui est Dieu. Son rossignol (Karsavina arachnéenne) volette et tremble des ailes. Mais les envoyés de l'empereur du Japon paraissent, et avec eux le rossignol mécanique qu'ils apportent en présent. Celui-ci (M. Idzikowski) saute lourdement, grince, claque du bec, hoche la queue. Le rossignol vivant s'enfuit et l'empereur furieux fait chasser les Japonais et leur méchante contrefaçon. Puis, comme l'empereur descend de son trône, guerriers et chambellans, adorants, se postent " à quatre pattes " et lui tissent de leurs dos accolés un tapis vivant. L'empereur ne doit pas toucher terre et il passe sur eux comme le char de Jaggernauth. Avant de recevoir le poids auguste d'un pas, les guerriers et les chambellans vénèrent et rendent grâce par lents gestes des bras et des mains. Mais l'empereur tombe du haut mal et ils l'emportent.

C'est le deuxième tableau. L'empereur est couché sur son lit de parade. La Mort, tout de rouge vêtue et parée d'un collier de crânes, s'accote à une des colonnades du lit. Le rossignol, qui avait fui, revient, charme la Mort et l'étrangle de son propre collier. Les chambellans, qui croient le Fils du Ciel trépassé, pénètrent en tenue de deuil sur une marche funèbre saisissante qui déplore sobrement et puissamment un malheur définitif, irréparable. Mais l'empereur se redresse, guéri, et la cour, survenue entre temps, se prosterne, pétrifiée.

Les décors de Matisse pour *le Rossignol* ballet sont aussi nus et simples que ceux de Benois avaient été somptueux et détaillés pour *le Rossignol* opéra. Il convient de louer hautement ce renoncement, en harmonie parfaite avec la musique qu'il consacre. Le lit notamment, haut dressé selon la verticale et que surveille la Mort, simple et net dans l'immense salle nue, est d'un effet grandiose. Certains costumes, comme les costumes de deuil des chambellans (blanc pur avec ornements noirs), sont du plus haut goût ; d'autres, par contre (comme ceux des femmes), sont moins heureux.

La chorégraphie, très habilement réglée, s'est appliquée à être " de style ", comme une porcelaine ou un bronze de l'époque Ming. Elle y a réussi, souvent pour notre plus grande joie. Mais ne suffisait-il pas de commenter très simplement cette musique qui, après *Petrouchka* et *le Sacre du Printemps*, démontre qu'Igor Stravinsky est actuellement le plus grand compositeur vivant et le premier à devoir à son intuition prodigieuse de laisser loin derrière folklore et rhapsodie en expliquant musicalement une race ou une civilisation, comme, historiquement, le fit Nietzsche ?

JEAN BERNIER.

M. Stravinsky et M. Massine
travaillant à leurs ballets.

Ballets Russes

D'après épreuves à paraître dans l'Album des costumes du "Tricorne" par Picasso que préparent les éditions Paul Rosenberg. 21. Rue de la Boétie Paris.

1919 - à l'Opéra - 1920

THÉATRE NATIONAL DE L'OPÉRA

Onzième Saison Russe

Décembre 1919, Janvier-Février 1920

VINGT-CINQ REPRÉSENTATIONS DE

BALLETS RUSSES

DE M. SERGE DE DIAGHILEW

BOUTIQUE FANTASQUE

Création à Paris
Ballet en un acte
Musique de G. ROSSINI
Arrangée et orchestrée
par OTTORINO RESPIGHI
Chorégraphie de Léonide MASSINE
Rideau, décor et costumes de André DERAIN

LE TRICORNE

Création à Paris
Ballet en un acte de Martinez SIERRA
Musique de MANUEL de FALLA
Chorégraphie de Léonide MASSINE
Rideau, décor et costumes
par Pablo PICASSO

LE CHANT DU ROSSIGNOL

Création
Poème chorégraphique en un acte
Musique de Igor STRAVINSKY
Chorégraphie de Léonide MASSINE
Rideau, décor et costumes
de Henri MATISSE

LES FEMMES DE BONNE HUMEUR

Comédie chorégraphique de V. TOMMASINI
d'après la comédie de GOLDONI
Musique de Domenico SCARLATTI
Arrangée et orchestrée par V. TOMMASINI
Chorégraphie de Léonide MASSINE
Nouveau décor et costumes de Léon BAKST

CONTES RUSSES

Suite de légendes populaires
par Léonide MASSINE
Musique de LIADOW
Nouvelle chorégraphie de Léonide MASSINE
Rideau, décors et costumes
de M. LARIONOW

SOLEIL DE MINUIT

Scènes et danses russes
par Léonide MASSINE
Musique de RIMSKY-KORSAKOW
Décor et costumes de M. LARIONOW
Chorégraphie par Léonide MASSINE

PÉTROUCHKA

Scènes burlesques en 4 tableaux
de MM. Igor STRAVINSKY
et Alexandre BENOIS
Musique de Igor STRAVINSKY
Scènes et danses de Michel FOKINE
Décors et costumes de M. Alexandre BENOIS

L'OISEAU DE FEU

Conte russe en 2 tableaux
par Michel FOKINE
Musique de Igor STRAVINSKY
Chorégraphie de Michel FOKINE
Décor et costumes de A. GOLOVINE

LES DANSES POLOVTSIENNES DU "PRINCE IGOR"

Musique de A. BORODINE
Rideau, décor et costumes de N. ROERICH
Chorégraphie de Michel FOKINE

THAMAR

Drame chorégraphique en un acte
par Léon BAKST
Musique de BALAKIREW
Scènes et danses composées et arrangées
par Michel FOKINE
Décor et costumes de Léon BAKST

SCHÉHÉRAZADE

Conte persan en un acte par Léon BAKST
et Michel FOKINE
Musique de RIMSKY-KORSAKOW
Chorégraphie de Michel FOKINE
Rideau de V. SÉROFF
Décor et costumes de Léon BAKST

LES SYLPHIDES

Rêverie romantique en un acte
par Michel FOKINE
Musique de CHOPIN
Danses composées et arrangées
par Michel FOKINE
Décor de A. SOCRATE
Costumes dessinés par Alexandre BENOIS

CARNAVAL

Ballet en un acte
Musique de SCHUMANN, orchestrée par
RIMSKY-KORSAKOW, GLAZOUNOFF,
LIADOFF et TCHEREPNINE
Chorégraphie de Michel FOKINE
Décor et costumes dessinés par Léon BAKST

PAPILLONS

Ballet en un acte par Michel FOKINE
Musique de SCHUMANN
Orchestrée par TCHÉREPNINE
Chorégraphie par Michel FOKINE
Décor dessiné et exécuté par M. DOBOUJINSKI
Costumes par Léon BAKST

Programme Officiel

Danseuses, dessin de Picasso.

1919 - Ballets Russes - 1920

ARTISTES

THAMAR KARSAVINA

VERA CARALLI — LUBOV TCHERNICHEVA

LÉONIDE MASSINE

VECESLAS SVOBOBA — STANISLAS IDZIKOVSKY

LÉON WOIZIKOVSKY — NICOLAS KREMNEFF — NICOLAS ZVEREFF

ET

LE MAESTRO ENRICO CECCHETTI

LYDIA SOKOLOVA — JOSÉPHINE CECCHETTI

VERA NEMCHINOVA — ALEXANDRA WASSILEVSKA

FELIA RADINA — HILDA BEWICKE

LEOCADIA KLEMENTOVICZ — JEAN JASVINSKY

ET

LE CORPS DE BALLET

Régisseur général

SERGE GRIGORIEV

Thamar Karsavina et Léonide Massine,
dans *Les Femmes de bonne humeur.*

Groupe de Danseuses.

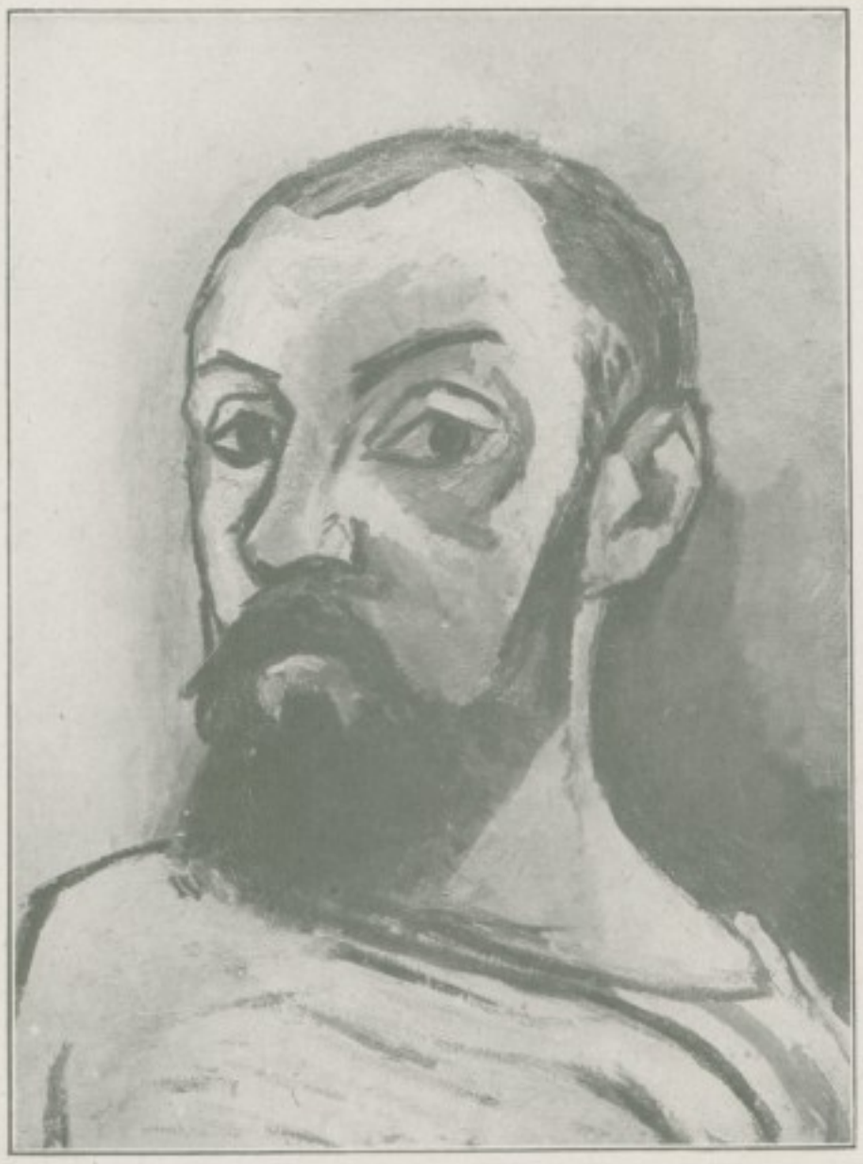
DESSIN DE PICASSO.

Léonide Massine.

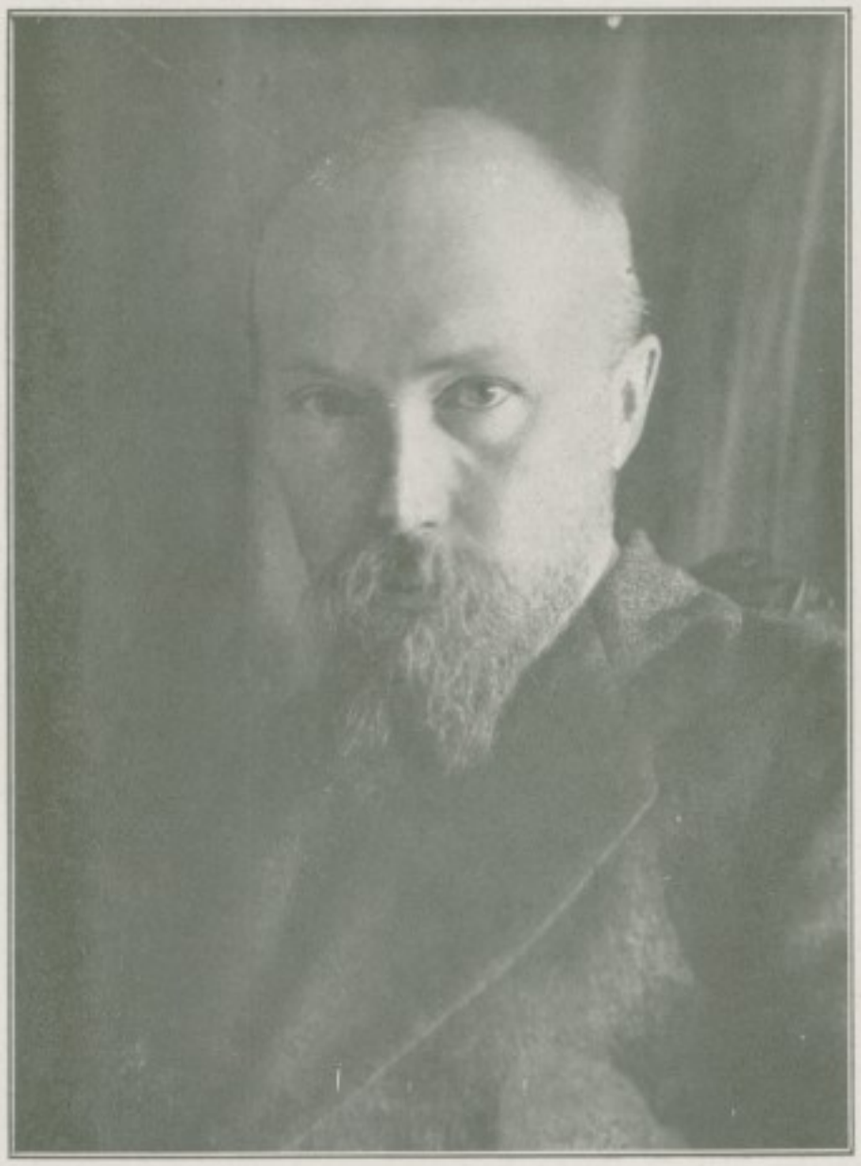
DESSIN DE PICASSO.

Photo Paul Rosenberg.

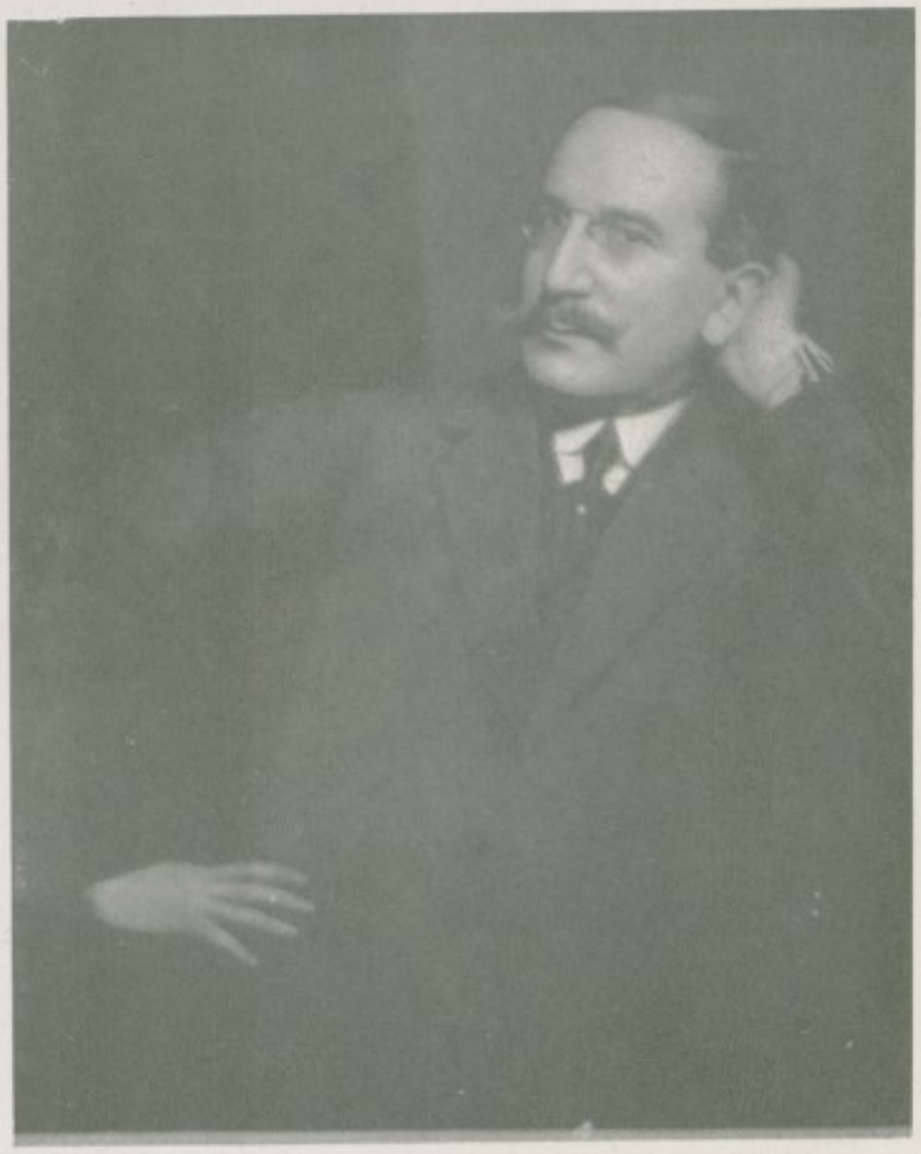
Pablo Picasso d'après lui-même.
Auteur du décor et des costumes du *Tricorne*.



Henri Matisse d'après lui-même.
Auteur du décor et des costumes du *Chant du Rossignol*.



Léon Roerich.
Auteur des décors et costumes
des Danses Polovtsiennes du *Prince Igor*
qui vont être représentées pour la 500e fois durant la saison actuelle.



Léon Bakst.
Auteur des décors et costumes
des *Femmes de bonne humeur*, de *Thamar*, de *Schéhérazade*, etc.

Rideau pour le *Tricorne*,

PAR PICASSO.

Rideau de fond du décor de *La Boutique Fantasque*,
PAR ANDRÉ DERAIN.

Maquette du décor de *La Boutique Fantasque*, par André Derain.

Nouveau décor pour *Les Femmes de bonne humeur*, par Léon Bakst.

Léonide Massine, Léon Bakst et Igor Stravinsky.

Barbara Paul

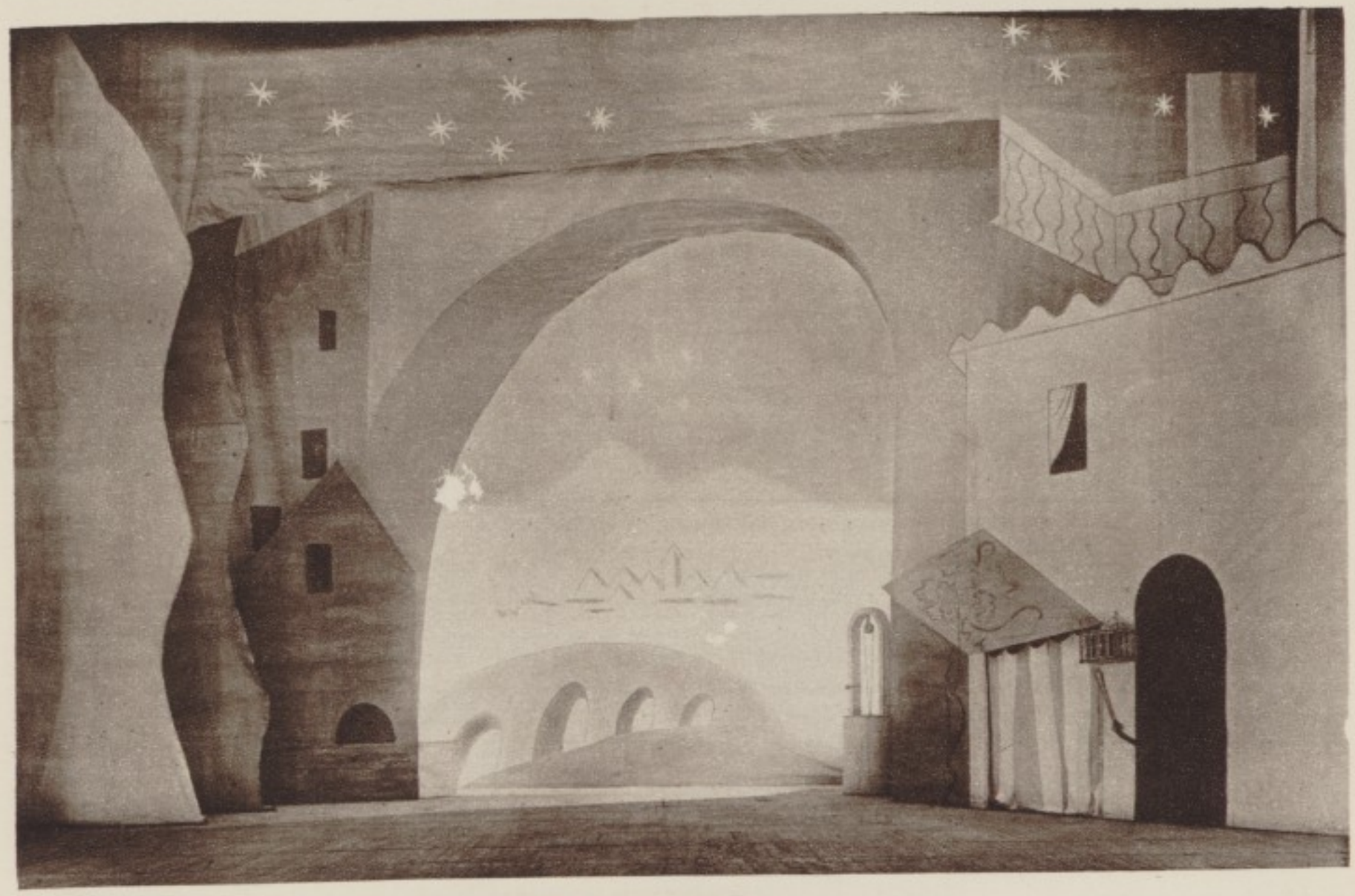
Thamar Karsavina.

André Derain,

Auteur du décor et des costumes de *La Boutique fantasque*.

DESSIN DE PICASSO.

Esquisse du rideau de *La Boutique Fantasque*, par Derain.



Décor du *Tricorne*,

PAR PICASSO.

Thamar Karsavina et Léonide Massine,
dans *La Boutique fantasque.*

Vera Caralli.

Dessins d'André Derain pour les costumes de *la Boutique fantasque*.

Veceslas Svoboda.

Lubow Tchernicheva, dans *Les Femmes de bonne humeur.*

Radina, dans *Le Tricorne*.

Lubow Tchernicheva et la troupe du ballet, dans les *Contes russes*.

dans *Les Papillons*

Lydia Sokolowa dans *Cléopâtre*

Groupe de ballet, dans *Le Tricorne*.

Manuel de Falla, auteur de la musique du *Tricorne*, et Léonide Massine auprès de la Fontaine aux Lions dans l'Alhambra de Grenade.

Aquarelle de Léon Bakst pour le costume de "Constanza"
dans *Les Femmes de bonne humeur*.

Thamar Karsavina, dans *Les Femmes de bonne humeur.*

Groupe de ballet, dans *La Boutique Fantasque*,

LA BOUTIQUE FANTASQUE.

La famille anglaise. La famille russe.

Joséphine Cecchetti et Stanislas Idzikovsky, dans *La Boutique Fantasque.*

Fella Radina et Léon Woizikovsky dans *La Boutique Fantasque*.

Vera Nemchinova et Léonide Massine,
dans *Le Tricorne*.

M. S. Idzikovski, dans *Le Tricorne*.

Zoia Rosovska, première chanteuse de l'Opéra de Pétrograd.

Eunuque de *Schéhérazade*, aquarelle de Léon Bakst.

LES BALLETS RUSSES DE SERGE DE DIAGHILEW

MAI — JUIN

1920

PARIS

THÉÂTRE DE L'OPÉRA

NOUVEAU BALLET

PULCINELLA

OPÉRA-BALLET

ASTUCE FÉMININE

L'année privilégiée 1920 vit une deuxième Saison Russe qui comportait *Pulcinella*, ballet avec chant, musique de Stravinsky d'après Pergolèse, décors et costumes de Picasso, et *Astuce Féminine*, opéra-ballet en trois tableaux, musique de Cimarosa orchestrée par Respighi, décors et costumes de J.-M. Sert.

Pour ces deux œuvres la chorégraphie et la mise en scène étaient de Léonide Massine, qui y montra à nouveau ses belles qualités. Les articles de M. Jean Bernier qui suivent ces lignes apporteront au lecteur toutes les précisions nécessaires ainsi que le meilleur commentaire.

V. SVETLOFF.

PULCINELLA

Quelle agréable et spirituelle musique que celle de l'opéra italien du XVIIIe siècle et comme elle exprime sans effort, avec cette aisance et cette grâce qu'engendre seule la spontanéité, l'âme même de l'Italie mûrissant son bonheur agile au clair soleil de la Méditerranée !

Les grands maîtres de chapelle sont morts avec les grands papes ; les somptuosités de la Renaissance, entrelardée souvent de chaudes intrigues et de beaux drames, ont mué avec le temps. L'air de la péninsule s'est clarifié et l'élégance a remplacé le faste. La bonne humeur fleurit au sein d'un peuple ignorant la souffrance et, comme les nuits sont douces, comme l'œil noir des filles brille peut-être plus de malice que de sensualité réelle, comme

c'est la patrie du loup, du déguisement et de la pantomime, l'opéra-bouffe et l'opéra-ballet épanouissent leur verve aimable, leur infatigable entrain, où la tristesse, repoussoir discret, ne pointe que fugitivement un fin museau de mélancolie.

On sourit, on moque, on glisse et on effleure; le sol toujours sec est un tréteau pour les pieds prestes. On brode légèrement sur tous les thèmes; insister est de mauvais goût et seule la mélodie napolitaine (la mélodie des pêcheurs ou des portefaix) prélude au romantisme de par son lyrisme sentimental ingénu.

Pulcinella, c'est, à Naples, le héros de la comédie populaire. Ce n'est pas le polichinelle à bosses, méchant et cruel du guignol français. C'est un joyeux drille. Dans sa souquenille blanche qui fond au clair de lune comme du sucre dans l'eau, il vogue de farce en farce, d'aventure en aventure. Son nez est un tubercule croche, mais la mélancolie, autant que le fou rire, papillonne autour de ce nez.

Pergolèse, le compositeur italien du XVIIIe siècle le plus proche du « peuple », nous montre Pulcinella à l'œuvre dans le ballet mêlé de chants qui porte son nom. Et c'est une folle et fantaisiste intrigue. Pulcinella trompe sa femme, les galants de la « haute » dont il courtise les belles lui baillent un coup d'épée. Il en meurt, pour mieux ressusciter et prendre part aux déguisements successifs des personnages.

Il était fatal que M. Strawinsky alliât Pulcinella à son frère (son grand frère) slave Pétrouchka. De là et, notamment, dans l'entrée de Pulcinella et dans sa mort, cette tristesse glaciale, cette atmosphère de dénuement polaire, cette douleur si tendrement grinçante, si désespérément acide dont M. Strawinsky ne craignit pas d'altérer, pour notre plus grande émotion, la vraie, l'endiablée partition italienne.

Une race, à une époque, chante dans *Pulcinella* ce que son destin et le climat de son pays lui inspire. C'est à ce titre, surtout, que ce ballet, ou mieux, cette pantomime dansée (et supérieurement dansée), doit nous intéresser.

* * *

ASTUCE FÉMININE

Astuce féminine se situe sur un plan très différent. Cimarosa, en 1794 (époque où il écrivit cet opéra-ballet), est un compositeur célèbre, spécialisé. Au surplus, l'opéra italien est devenu un *genre* (alors qu'il commençait avec Pergolèse), l'esprit de système l'a envahi. Il tend à se cristalliser dans la convention, à s'écarter des sources populaires. *Astuce féminine* se dresse à mi-chemin de Pergolèse à Rossini. C'est une véritable comédie musicale, verveuse, satirique même (d'un antimilitarisme savoureux). Le ballet qui n'intervient qu'au troisième acte, bien que qualifié par l'auteur de *russo* (en raison d'une *komarinskaïa* rapportée par lui de Russie), apparaît comme tout à fait italien. La gaieté et l'entrain, toujours spirituels, sont les caractéristiques maîtresses de cette musique, dont l'audition charma.

Les chanteurs importés d'Italie par M. de Diaghilew y furent excellents.

Quant à la chorégraphie, elle fut étincelante. M. Woizikovsky et Mlle Sokolova, M. Idzikovsky et Mme Karsavina y brillèrent d'un éclat tout particulier.

Il est difficile, en effet, de marier plus de virtuosité à plus de grâce et plus de fantaisie à plus de maîtrise.

J'avoue, picturalement préférer de beaucoup *Pulcinella* à *Astuce féminine*.

Tout a été dit sur les costumes frais et le délicat décor de M. Picasso; je louerai donc pour finir la somptuosité des costumes imaginés par M. J.-M. Sert.

JEAN BERNIER.

Ballets Russes

Croquis de J.-M. Sert pour deux costumes de l'*Astuce féminine*.

à l'Opéra - Mai-Juin 1920

Photo Enrietti.

Mme THAMAR KARSAVINA,
dans *Le Chant du Rossignol.*

Panorama de Rome. — Maquette de M. José-Maria Sert pour le 3me acte de *Astuce féminine*.

LES BALLETS RUSSES

Douzième Saison — Mai-Juin 1920

Ils nous redonnent *Schéhérazade ;* mais ceci est déjà un anachronisme romantique.

M. de Diaghilew a rapporté d'Italie des chanteurs et des chanteuses indigènes et deux partitions; deux graines, espère-t-il, deux ferments : un opéra de Cimarosa, *Astuce féminine*, et un ballet avec chants, *Pulcinella*, dont la musique, de Pergolèse, inspira Strawinsky.

M. de Diaghilew estime que la musique contemporaine stagne. Il est bien certain, en effet, que la musique française achève d'épuiser le fallacieux héritage franckiste et debussyste. MM. Dukas et Roussel ont, je le crois, donné leur mesure (d'ailleurs honorablement belle); M. Ravel (qui vient de refuser la Légion d'honneur) s'acharne avec un goût exquis et une délicate grâce à restaurer la distinction pompeuse d'une ère périmée; M. Satie, venu dans l'humour après Chabrier, « aboutit » de façon trop flagrante dans *Socrate* pour prétendre, malgré *Parade*, à posséder la sève d'un futur ancêtre. Derrière lui, et dans la gloire universelle d'Igor Strawinsky, nos très jeunes compositeurs, ceux que j'appelai l' « Alliance des Six », hésitent et piaffent peu.

L'Allemagne vénère Strauss et s'avère incapable d'éliminer Wagner. L'Autriche et la Hongrie se taisent, et la Russie, monde en travail, n'a pas encore, peut-être plus pour longtemps, révélé ses trésors neufs.

L'Espagne, seule, fermente et crée. Mais elle ne s'évade pas du soleil ni des nuits à désir; elle roucoule, rêve ou scande sauvagement la fière parade des sexes. Gardons pour tout à l'heure le cas de Strawinsky, délégué slave en Occident.

Il s'agit donc pour M. de Diaghilew de remédier à cette cachexie quasi générale et particulièrement sévère en France, par la découverte et la captation d'une source qui s'est perdue dans les sables du passé.

Photo Enrietti

Mme Karsavina et un groupe de danseuses du *Chant du Rossignol*.

Cette source, ce virtuel renouveau, M. de Diaghilew croit les avoir découverts dans les bibliothèques italiennes où il s'assimile pleinement l'opéra italien du XVIIIe siècle, quasi inconnu dans notre pays.

Depuis l'invasion wagnérienne et l'invasion russe les milieux musicaux français ont oublié l'Italie. La décadence de l'opéra italien du XIXe siècle s'accélérant à partir de Rossini pour tomber de mal en pis jusqu'à Puccini et Leoncavallo, était bien faite, il est vrai, pour leur servir d'excuse.

Mais voici le nouveau cri de M. de Diaghilew, son rude rappel à l'ordre !

— L'Italie, clame-t-il, est le berceau de la musique occidentale. Or vous ne lui consentez que la paternité de l'immense musique grégorienne. Vous vénérez l'école palestrinienne, les chœurs *a capello* ; mais vous passez sous silence sa création parallèle, sa magnifique musique profane. Vous semblez ignorer que c'est l'esprit latin, construction par excellence, qui, au XVIe et au XVIIe siècle, crée la fugue, la sonate et le concerto, d'une part, puis, au XVIIe et au XVIIIe siècle, la symphonie et l'opéra. Vous oubliez que Bach, Haydn et Mozart, les Allemands fameux qui obstruent votre horizon musical sont tout pétris de ces créations musicales italiennes.

Or, il est temps de remettre les choses au point. Bach, Haydn, Mozart et, derrière eux, Beethoven sont grands, c'est entendu, mais sont aussi de grands bénéficiaires. La prodigieuse efflorescence italienne les a nourris, gorgés, fécondés. Le mysticisme italien du XVe et du XVIe siècle pousse son dernier rameau en Bach le luthérien, à une époque où le mysticisme occidental, devant les excès temporels des papes, puis la décadence de l'Église romaine, s'était réfugié dans le protestantisme. Les *fugues* et les *courantes* des Frescobaldi du XVIe siècle, aboutissent aux *fugues* de Bach, et à sa grande *Passacaille* (passacaglia). Les symphonies de Haydn et de Mozart montent en droite ligne d'Italie en Autriche et, gagnant vers le Nord, embrasent Beethoven. Quoi de plus italien, par ailleurs, que *les Noces de Figaro !*

Bach, Haydn, Mozart et davantage encore Beethoven ne sont donc pas *authentiques*, au sens que M. de Diaghilew et Igor Strawinsky donnent à ce terme. Leur art n'est point pur, premier, il n'est pas le produit spontané de l'activité créatrice d'une race. Il est le produit complexe des actions et des réactions résultant du choc ressenti par les Allemands Bach, Haydn, Mozart puis Beethoven devant la musique italienne (perçue déjà, pour Beethoven, à travers l'œuvre des trois premiers).

Remontons donc, nous aussi, aux sources, aux vraies sources, et voyons si nous ne trouverons pas en elles, qui suscitèrent la floraison allemande du XVIIIe et du XIXe siècle, de quoi revigorer notre cachectique musique de 1920.

Photo Enriétti.

Groupe de danseuses du *Chant du Rossignol*.

Laissons évidemment de côté la musique sacrée. La science et l'industrie ont triomphé, définitivement ou momentanément, du mysticisme occidental. Berlioz, Occidental mythique, sans Dieu et sans folklore, était condamné au romantisme, exaspération lyrique de l'individualisme ; comme Franck, mystique attardé, à l'anachronisme. Plongeons donc dans l'opéra italien du XVIIIe siècle. Lui seul, étant donné la carence religieuse de l'Occident, demeure possible ; il est d'ailleurs assez riche. S'épanouissant sur un siècle depuis Durante jusqu'à Cimarosa et Paesiello (j'élimine Rossini), en passant par Pergolèse, Duni, Piccini et Sacchini, il abonde en beautés originales. Il est tragique, bouffon, langoureux et passionné jusqu'au romantisme le plus certain, très richement et diversement mélodique. Enfin, il invente et crée le ballet, cristallisé en France mais rénové par les Russes.

Voici donc, conclut M. de Diaghilew, deux bouteilles d'eau de Jouvence : *Astuce féminine*, de Cimarosa, et *Pulcinella*, de Pergolèse, qui déjà féconde Strawinsky.

Le pétard tiré par MM. de Diaghilew et Igor Strawinsky est, on le voit, d'importance, et nous allons peut-être devoir aux Ballets russes de mai 1920 la révolution musicale dont le besoin se fait si désespérément sentir.

Un ordre tout différent de considérations renforce, par ailleurs, l'argumentation de M. de Diaghilew, et légitimerait à lui seul son initiative : c'est l'influence capitale exercée à la fin du XVIIIe siècle sur la musique russe par les voyages de Cimarosa et de Paesiello à la Cour de Russie.

La grande Catherine, qui avait appelé auprès d'elle ces deux compositeurs, leur avait commandé à Pétersbourg même des œuvres qui furent composées et créées par eux durant leurs séjours auprès d'elle. La musique russe, jusque-là purement religieuse ou grossièrement populaire, subit la révélation, non seulement de la technique symphonique italienne, mais encore de la mélodie si spéciale des opéras italiens. Ce qui, pour M. de Diaghilew, explique le caractère italien prononcé de *Rouslan et Ludmila*, de Glinka, précurseur des Cinq, ainsi que la mélodie de Borodine, laquelle, selon lui, ne serait que la mélodie italienne assimilée par la mystique si gravement humaine des Slaves.

Fait non moins digne d'attention, Cimarosa fut lui aussi fécondé par les richesses musicales russes qu'il lui avait été donné de prospecter. C'est ainsi que la réplique qu'il met dans la bouche d'un des protagonistes de la fête qui clôture *Astuce féminine* est la suivante : « *Qu'on nous donne le ballet russe !* »

On comprend donc le parti passionnant que les compositeurs modernes peuvent tirer de ces considérations *rigoureusement historiques*.

Igor Strawinsky, comme toujours, les précède et leur montre la voie.

Voici un an déjà que M. de Diaghilew lui

Photo Enrietti.

M. Léonide Massine, dans sa création de *Pulcinella*.

par un petit nombre d'ouvertures minces, et l'œuvre (comme nous l'avons pu voir dans *le Chant du Rossignol* et la plus récente musique de chambre de son auteur) en acquerra une puissance singulière dont l'effet précis est foudroyant car une balle au cœur tue mieux que dix balles aux membres.

Je ne m'étendrai pas sur les beautés de la chorégraphie que M. Léonide Massine inventa pour *Pulcinella*. Elles seront telles qu'on pouvait les attendre de lui : sobres et fortes et merveilleuses d'entrain et de grâce.

L'orchestre, enfin, confié à l'admirable direction de M. Ansermet, si compréhensif, si intelligemment et sensiblement musicien, ne pourra que servir excellemment les intentions et les efforts que réalisera cette brève mais brillante saison de mai des Ballets russes.

JEAN BERNIER.

confie une partition de *Pulcinella*. Dans l'esprit de M. de Diaghilew il ne s'agit que d'une revision, d'une toilette du genre de celle que M. Respighi fit subir à *Boutique fantasque* et à *Astuce féminine*. Mais étudiant cette partition, Strawinsky s'y intéresse, se passionne ; une réaction violente suit le choc de la connaissance, fleurit en idées musicales, en trouvailles, bref, en inspiration. Il se met au travail, transpose, rogne, lime, décante, puis, s'abandonnant à son génie, développe ou crée de toutes pièces. Les sonorités les plus strawinskystes, les rythmes les plus modernes se greffent sur la partition italienne, un rag-time même est inclus dans le final du ballet. Après dix mois d'efforts Strawinsky apporte à M. de Diaghilew une partition entièrement renouvelée. La plante, vieille de deux siècles, est réveillée et sa forte sève darde déjà de nouvelles pousses.

Préparons-nous donc à entendre et à voir. La musique de *Pulcinella* est, comme le veut toujours plus Strawinsky, aiguë et concentrée. Le maximum d'effet y est obtenu avec le minimum de moyens. Deux quatuors à cordes, deux hautbois, deux bugles, deux bassons, deux flûtes, un cor anglais et une trompette suffiront, ou presque, à composer l'orchestre. L'immense inspiration de Strawinsky fluera dur et net

Henri-Matisse, Léonide Massine et le Rossignol.

Lubov Tchernicheva, Vera Nemchinowa et Léonide Massine, répétant *Pulcinella*.

Photos Enrietti.

Léonide Massine et un groupe de danseurs répétant *Pulcinella*.

Peinture de M. José-Maria Sert pour les costumes de *Astuce féminine*.

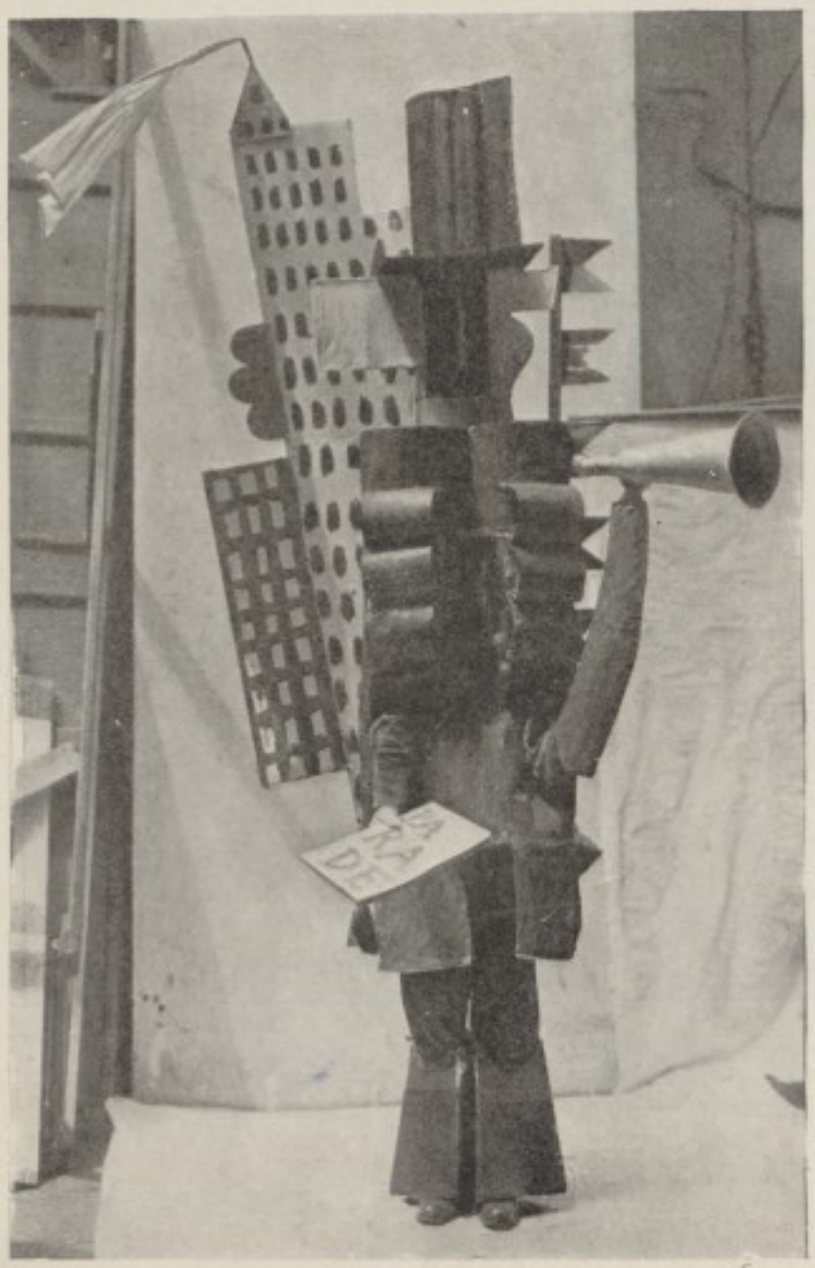
Maquette de José-Maria Sert pour le décor du deuxième acte de l'*Astuce féminine*.

Photo Comuzzi Lomazzi.

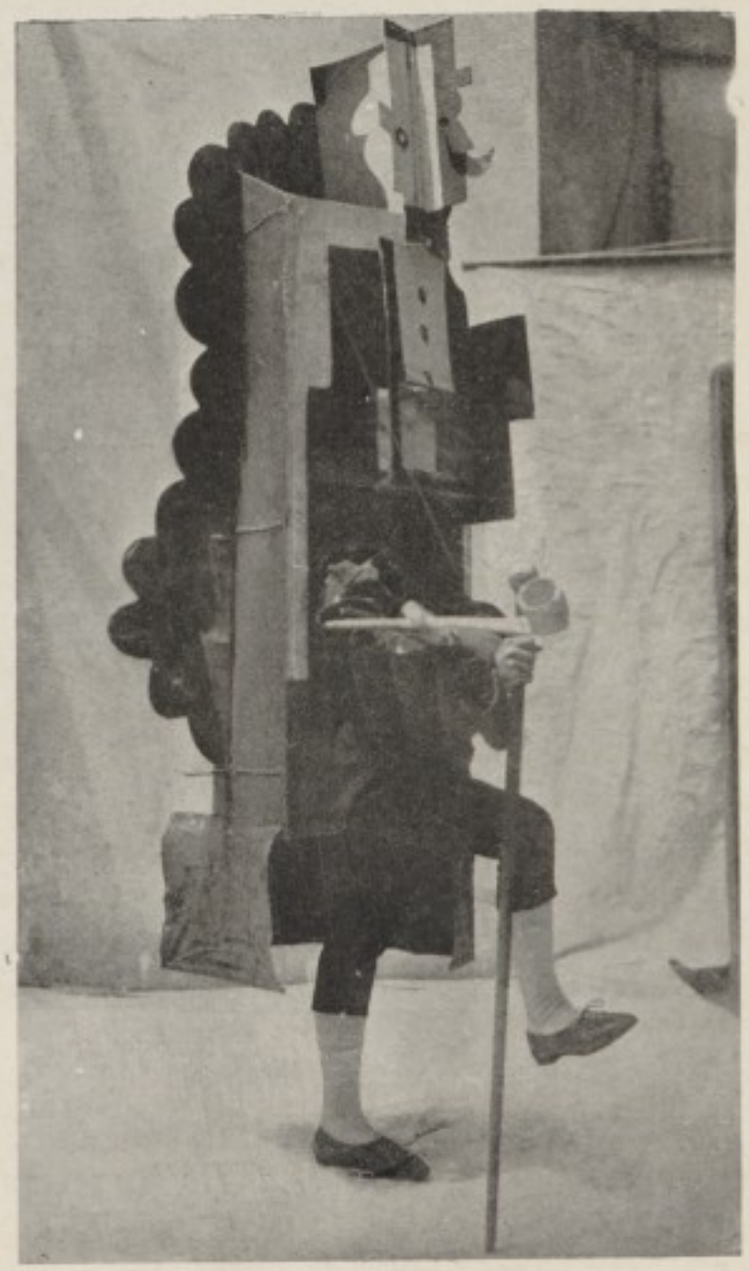
Mafalda de Voltri,

La Bellina dans "*Astuce féminine*".

Le cheval de *Parade* (3e manager)



1er manager de *Parade*.



2me manager de *Parade*.

LES BALLETS RUSSES DE SERGE DE DIAGHILEW

1921

PARIS

THÉÂTRE DE LA GAÎTÉ-LYRIQUE

NOUVEAUX BALLETS

CHOUT
CUADRO FLAMENCO

En mai 1921 Serge de Diaghilew présenta au public parisien *Chout,* ce qui, en russe, veut dire *Le Bouffon.* Cette œuvre n'est point un ballet dans le sens propre du mot ; les auteurs eux-mêmes l'intitulent simplement : *Légende Russe,* mais il conviendrait plutôt de dire : *Anecdote Populaire.* Voici l'argument :

Il y avait une fois un Bouffon et une Bouffonne.

Le Bouffon cherchait un tour à faire à d'autres bouffons; enfin il trouva et dit à la Bouffonne : " Sept Bouffons vont venir chez nous. Je te chercherai querelle et ferai semblant de te tuer. Après je te donnerai un coup de martinet et tu ressusciteras. Nous pourrons ainsi vendre très cher notre martinet."

Arrivèrent les sept bouffons. (Ce qui est prévu arrive en réalité.) Ils convinrent d'essayer le martinet, tuèrent leurs femmes, mais ensuite aucune d'elles ne ressuscita. Les sept bouffons décidèrent alors d'abattre le Bouffon pour lui apprendre à leur avoir joué un tel tour. Celui-ci prit peur, et, pour leur échapper, se déguisa en cuisinière.

Les bouffons survinrent en rage. Ils ne trouvèrent pas le Bouffon, mais la cuisinière leur plut. Ils l'emmenèrent, voulant la garder comme otage jusqu'à ce qu'ils aient retrouvé le Bouffon.

Les sept bouffons avaient sept filles.

Un riche marchand arriva avec deux marieuses pour se choisir une fiancée parmi elles.

Mais le marchand choisit la cuisinière et emmena sa jeune femme dans la chambre à coucher. Le Bouffon-cuisinière ne savait pas comment sortir de cette situation. Il inventa qu'il se trouvait mal : " Laisse-moi sortir pour un moment par la fenêtre", dit-il au marchand, qui consentit et le fit descendre à l'aide d'un drap. Quand il tira le drap pour remonter sa femme il y trouva pendu une chèvre. Le marchand, inconsolable, commença l'enterrement de sa femme-chèvre.

Tout à coup survint le Bouffon et avec lui sept soldats : " Rendez-moi ma cuisinière". Les bouffons proposèrent de rendre la chèvre. Le Bouffon commanda aux soldats de les arrêter et obligea le marchand à lui payer cent roubles pour ne pas être inquiété. Après quoi, le Bouffon et la Bouffonne s'amusèrent avec l'argent du marchand et les sept soldats avec les sept filles des bouffons.

On comprend, à la lecture de cet argument "bouffon", combien il était difficile de rendre intelligible à la scène, par les seuls moyens de la gesticulation et du décor, une histoire aussi fantastique dans sa puérilité. Le secours du programme était indispensable pour suivre

les péripéties de l'action, d'autant plus que (comme on pourra le voir dans les pages suivantes), les décors bariolés à l'extrême et les costumes "construits", rigides, et démesurés de M. Larionow, détournèrent à leur profit l'attention du public qui eût dû se concentrer sur ce curieux sujet. Les auteurs n'ont peut-être pas eu le juste sens des valeurs et des proportions. L'œuvre parut un peu longue, et lourde en tant que plaisanterie chorégraphique.

La musique elle-même, dont on attendait merveille, et qui devait révéler avec éclat le jeune compositeur russe Prokofieff, tout en étant pleine de qualités, ne s'imposa pas spécialement au public par son originalité. M. Prokofieff a montré depuis, et spécialement dans sa *Suite Scythe*, quelles magnifiques promesses il y a en lui et quel prestigieux orchestrateur et manieur de rythmes il sait être.

La chorégraphie, dont MM. Larionow et Slavinsky se sont partagé la responsabilité, suit la tradition des idées que Nijinsky puis Massine avaient mises en pratique dans *Le Sacre du Printemps*. Tout ce qui est "rond, flou, plastique, gracieux" (au sens où l'employait Fokine, ce "ténor de la danse", ainsi que le qualifie Massine) est volontairement exclu, et les sentiments humains des personnages sont exprimés par des mouvements mécaniques, angulaires et secs. En évoluant en ce sens, la danse a suivi la musique, qui semble s'écarter de la fluidité impressionniste pour adopter une formule plus simple, nette, précise d'où toute sentimentalité est bannie. On peut dire que *Chout*, expression théâtrale et chorégraphique de la décadence du cubisme ne comptera dans la série des Ballets Russes que comme œuvre représentative de cette époque et comme application à la plastique humaine d'une conception artistique déjà presque démodée !

* * *

Il n'y a pas grand chose à dire sur la seconde nouveauté de la saison 1921.

Cuadro Flamenco ne fut qu'une suite de danses exécutées par les danseurs d'un cabaret de nuit espagnol transporté sur le plateau des Ballets Russes. Certes il y a toujours eu entre les musiques nationales russes et espagnoles un lien de parenté qui doit s'expliquer par l'influence de la domination orientale sur l'art de ces deux pays pourtant si éloignés et si différents l'un de l'autre ; mais est-ce suffisant pour lier les danses spécifiques espagnoles aux spectacles des Ballets Russes ? Dessinés par Picasso, les costumes sont bien espagnols, c'est entendu, mais d'un caractère espagnol modernisé, tandis que les danses n'ont subi aucune altération et sont restées comme une synthèse lumineuse de la turbulente vie des rues espagnoles.

Ceci dit, il faut reconnaître que ce petit divertissement, composé de danses authentiques parfaitement exécutées et de chants populaires, eut beaucoup de succès et apporta aux spectateurs parisiens comme un souffle violent de la chaude Espagne.

V. SVETLOFF.

BALLETS RUSSES

DE SERGE DE DIAGHILEW

PASTEL DE PICASSO

PROGRAMME

GAITÉ LYRIQUE — MAI 1921

M. De BRUNOFF, Éditeur, PARIS

Prix 5 fr.

Théâtre de la Gaîté-Lyrique

QUATORZIÈME SAISON RUSSE

Dessin de Pablo Picasso.

SOIRÉES DE GALA DE

Ballets Russes

DE SERGE DE DIAGHILEW

MAI 1921

THÉATRE DE LA GAITÉ-LYRIQUE

MAI 1921

REPRÉSENTATIONS DE GALA

BALLETS RUSSES

DE M. SERGE DE DIAGHILEW

LE SACRE DU PRINTEMPS

Tableaux de la Russie païenne
de Igor STRAVINSKI et Nicolas ROERICH
Musique d'Igor STRAVINSKY
Chorégraphie de Léonide MASSINE
Décor et costumes de Nicolas ROERICH

CUADRO FLAMENCO

Suite de danses andalouses
Décor et costumes de Pablo PICASSO

CHOUT (LE BOUFFON)

Légende russe en six tableaux
Musique de Serge PROKOFIEFF
Chorégraphie de Taddée SLAVINSKY
et Michel LARIONOW
Rideau, décors et costumes
de Michel LARIONOW

PARADE

Ballet réaliste en un tableau
Musique d'Eric SATIE
Thème de Jean COCTEAU
Chorégraphie de Léonide MASSINE
Rideau, décor et costumes de Pablo PICASSO

LE TRICORNE

Ballet en un acte de Martinez SIERRA
Musique de Manuel de FALLA
Chorégraphie de Léonide MASSINE
Rideau, décor et costumes
de Pablo PICASSO

L'OISEAU DE FEU

Conte dansé en 2 tableaux de Michel FOKINE
Musique d'Igor STRAVINSKY
Chorégraphie de Michel FOKINE
Décor et costumes de A. GOLOVINE
Costumes de l'Oiseau de Feu,
de la Belle Tsarevna et d'Ivan Tsarevitch
par Léon BAKST

PÉTROUCHKA

Scènes burlesques en 4 tableaux
de MM Igor STRAVINSKY
et Alexandre BENOIS
Musique d'Igor STRAVINSKY
Scènes et danses de Michel FOKINE
Décors et costumes de M. Alexandre BENOIS

LES DANSES POLOVTSIENNES DU "PRINCE IGOR"

Musique de A. BORODINE
Chorégraphie de Michel FOKINE
Rideau, décor et costumes de N. ROERICH

LES SYLPHIDES

Rêverie romantique en un acte
par Michel FOKINE
Musique de CHOPIN
Danses composées et arrangées
par Michel FOKINE
Décor de A. SOCRATE
Costumes dessinés par Alexandre BENOIS

PROJET DE RÉPERTOIRE

Les 17, 18 et 22 Mai. — L'OISEAU DE FEU — CHOUT — CUADRO FLAMENCO — LE PRINCE IGOR

Les 19 et 21 Mai. — LE TRICORNE — PARADE — CUADRO FLAMENCO — PÉTROUCHKA

Le 20 Mai. — LES SYLPHIDES — CHOUT — CUADRO FLAMENCO — LE PRINCE IGOR

Le 23 Mai (Gala Stravinsky). — L'OISEAU DE FEU — LE SACRE DU PRINTEMPS — PÉTROUCHKA

Photo comte Behbinder

Mlle Lydia Lopokova.

Programme de la matinée du 22 Mai 1921

I. LES SYLPHIDES — II. SCHÉHÉRAZADE
III. CUADRO FLAMENCO — IV. LE PRINCE IGOR

LES SYLPHIDES

Rêverie romantique en un acte, de M. MICHEL FOKINE.

Musique de CHOPIN.

Danses composées et arrangées par M. MICHEL FOKINE.

Décor de A. SOCRATE.

Costumes dessinés par M. ALEXANDRE BENOIS.

Nocturne: Mmes LYDIA LOPOKOVA, LUBOV TCHERNICHEVA, VERA NEMCHINOVA.
M. STANISLAS IDZIKOVSKY.

Mlles SOKOLOVA, KLEMENTOVICH, SLAVITZKA, SOUMAROKOVA I, NOVITZKA, KRASNOVA, SOUMAROKOVA II, EVINA, GRABOVSKA, EDINSKA, ALLANOVA, GIRMUNDSKA, BEWICKE, MASCAGNO, KOMAROVA, KROKSTOVA.

Valse: Mlle VERA NEMCHINOVA.

Mazurka: Mme LYDIA LOPOKOVA.

Mazurka: M. STANISLAS IDZIKOVSKY.

Prélude: Mme LUBOV TCHERNICHEVA.

Valse: Mme LYDIA LOPOKOVA. — M. STANISLAS IDZIKOVSKY.

Valse: Mmes LYDIA LOPOKOVA, LUBOV TCHERNICHEVA, VERA NEMCHINOVA.
M. STANISLAS IDZIKOVSKY et ensemble.

SCHÉHÉRAZADE

Drame chorégraphique en un acte de MM. MICHEL FOKINE *et* LÉON BAKST.

Musique de RIMSKY-KORSAKOW

Scènes et danses de M. MICHEL FOKINE

Décors et Costumes dessinés par M. L. BAKST. — *Décor exécuté par* M. LÉON BAKST

Zobéïde	MME LUBOV TCHERNICHEVA.
Le Nègre favori de Zobéïde	MM. NICOLAS ZVEREW.
Schariar, roi de l'Inde et de la Chine	SERGE GRIGORIEFF.
Schah-Zeman, son frère	JEAN JAZVINSKY.
Le Grand Eunuque	NICOLAS KREMNEFF.
Une Odalisque	MME LYDIA SOKOLOVA.

Femmes du Sultan : MMES ALLANOVA, NEMCHINOVA, KOMAROVA, SLAVITZKA, SOUMAROKOVA I, GIRMUNSKA SOUMAROKOVA II, KRASNOVA, KROKSTOVA, NOVITZKA.

Premières Esclaves du harem : MMES VERA NEMCHINOVA, KLEMENTOVICZ, BEWICKE, EVINA, GRABOVSKA, EDINSKA.

Secondes esclaves du harem : MMES ROSENSTEIN,, MASCAGNO, KRASNOVA, GREKULOVA.

Nègres : MM. NOVAK, STATKEVITCH, PAVLOFF, MICOLAITCHIK, STEPANOFF, ELMUJINSKY, MASCAGNO, WINTER, SINGAEVSKY, KOZIARSKY.

Adolescents : MM. WOIZIKOVSKY, IDZIKOVSKY, SLAWINSKY, KOSTETZKY, OKHIMOVSKY, LUKINE, BOURMAN, ADDISON.

Courtisanes, Aides de camp du roi, Suite du roi.

ARGUMENT

C'EST toute la luxuriante poésie des *Mille et une Nuits* que nous restitue ce drame chorégraphique, œuvre du grand peintre Léon Bakst qui en fit le décor, les costumes et, en collaboration avec le génial maître de ballet Michel Fokine, le scénario à la fois dramatique et pittoresque.

C'est d'ailleurs au prologue du fameux recueil arabe, où Rimsky-Korsakow a puisé l'inspiration d'un de ses chefs-d'œuvre musicaux, que les auteurs ont emprunté le thème de leur ballet.

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, condamnée comme ses compagnes, se tue aux pieds du schah, son impitoyable époux.

CUADRO FLAMENCO

Suite de danses andalouses.

Décor et costumes de PABLO PICASSO.

Les costumes ont été exécutés dans les ateliers de la maison JOVE, sous la direction de Mme BONGARD.

I. LA MALAGUEÑA, chantée par LA MIÑARITA.

II. TANGO GITANO, dansé par ROJAS et EL TEJERO.

III. LA FARRUCA, dansée par MARIA DALBAÏCIN.

IV. ALEGRIA, dansée par ESTAMPILLO.

V. ALEGRIA, dansée par LA RUBIA DE FEREZ.

VI. GARROTIN GROTESCO, dansé par LA RUBIA DE JEREZ, MARIA DALBAÏCIN et MATE EL SIN PIES.

VII. GARROTIN COMICO, dansé par LA GABRIELITA DEL GARROTIN.

VIII. LA JOTA ARAGONESA, dansée par LA LOPEZ et EL MORENO.

Guitaristes : EL SEVILLANO et EL MARTELL.

DANSES POLOVTSIENNES DU "PRINCE IGOR"

Musique de BORODINE

Décor et costumes de N. ROERICH

Chorégraphie de M. FOKINE.

Une jeune fille polovtsienne .. .. Mme LYDIA LOPOKOVA

Une femme polovtsienne. .. .. Mme LUBOV TCHERNICHEVA

Un chef polovtsien .. .. M. NICOLAS ZVEREFF

Femmes polovtsiennes : Mmes SOKOLOVA, KLEMENTOVICH, ALLANOVA, NOVITZKA, SLAVITZKA, SOUMAROKOVA I, SOUMAROKOVA II, GRABOVSKA, EDINSKA, MASCAGNO, KOMAROVA, KRASNOVA.

Jeunes filles polovtsiennes : Mmes NEMCHINOVA, EVINA, NEMCHINOVA II, ZIRMUNDSKA, BEWICKE, KOKSOVA, GREKULOVA, ROSENSTEIN.

Guerriers polovtsiens : MM. JAZVINSKY, NOVAK, STATKIEVICZ, SLAWINSKY, WOIZIKOVSKY, KOSTETZKY, KOZIARSKY, PAVLOFF, ADDISON, STEPANOFF, SINGAEVSKY, WINTER.

Jeunes polovtsiens : MM. KREMNEFF, OKHIMOVSKI, LUKINE, BOURMAN, ELMUJINSKY, MIKOLAITCHIK.

Régisseur : SERGE GRIGORIEFF.

Chef d'orchestre : ERNEST ANSERMET.

Esquisse de Picasso pour le décor de *Cuadro Flamenco*.

BALLETS RUSSES -:- QUATORZIÈME SAISON

Au cours de cette quatorzième et trop brève saison de Ballets russes, la compagnie de M. de Diaghilew créera *Chout*, ballet en six tableaux. La musique en sera de Serge Prokofieff, les décors et les costumes de Larionow, la chorégraphie de M. Thadée Slawinsky.

Pour la musique et l'art chorégraphique contemporains, la création de *Chout* revêt une extrême importance.

Chout est un mot russe qui veut dire « bouffon » et l'œuvre porte en sous-titre : « *Comment un jeune bouffon trompa sept vieux bouffons et un marchand bête* », phrase qui résume plus savoureusement que tout commentaire la légende dont le déroulement forme la trame du nouveau ballet.

Sur ce sujet russe (le bouffon de *Chout* n'a rien d'italien ni de romantique), Serge Prokofieff écrivit une partition russe. Il ne convient pas, en manière de préface, de s'étendre sur la richesse d'invention thématique et rythmique, sur l'audacieuse somptuosité orchestrale dont y fit preuve un compositeur qui doit à son sang slave le secret de la force farouche et de l'incurable douleur ainsi que le secret spécialement asiatique de la mélodie insidieuse, vénéneuse, qui endort dans l'extase ou le néant. Il s'agit seulement de noter *que la musique russe continue*, que ce fleuve formidable des Moussorgsky et des Borodine ne tarira pas après Stravinsky.

Comprenez-vous cette joie : Stravinsky n'est plus seul !

Prokofieff n'a que vingt-huit ans. A quatorze ans, collégien, il brisait les pianos. Il suit les cours du Conservatoire de Pétrograd, compose de très nombreuses pièces pour piano (il est par ailleurs excellent pianiste), une *Symphoniette*, une *Suite ancienne*, quatre opéras : *la Madeleine*, *le Festin pendant la peste* (tous deux œuvres de jeunesse), *le Joueur*, d'après Dostoiewsky, et *l'Amour pour les trois oranges*, enfin cette *Suite scythe* que nous entendions récemment au concert.

La musique de Prokofieff n'a pas à se garder des influences étrangères ; elle est trop riche, trop généreusement jaillissante pour craindre cette déviation. Comme aime à dire Stravinsky, elle est *authentique*. Presque aussi audacieux que Stravinsky, Prokofieff use d'une orchestration solide, claire. Il travaille sa fête orchestrale à larges touches, par amples volumes.

A cette légende russe, il fallait des décors et des costumes russes. Larionow (dont on goûta les bariolages et la sauvage fantaisie des *Contes russes*) était tout indiqué.

On comprend aisément que *Chout* constitue, dans ces conditions, un merveilleux rebondissement des Ballets russes. De nouveau, la compagnie de M. de Diaghilew s'abreuve aux sources nationales. Cette cure de Jouvence vaut certes davantage que toutes les incursions en Italie.

— *Cuadro Flamenco*, l'autre nouveauté de la saison, n'a rien de commun avec l'art russe du ballet. Frappé par la grandeur et la richesse de la musique et de la danse espagnoles (notamment des danses gitanes de l'Andalousie, qui, ayant les mêmes origines que les danses italiennes, sont restées plus pures, plus robustes pour n'avoir pas été portées au théâtre), M. de Diaghilew attacha à sa troupe quelques-uns des meilleurs danseurs et danseuses qu'il eût vus là-bas. Accompagnés et commandés par deux toccadores (guitaristes), ils danseront sous nos yeux. Ils sont au nombre de dix : cinq hommes, cinq femmes. Une chanteuse de chansons maures : la Minorita ; une excellente danseuse de caractère : Rubia di Serez ; une danseuse grotesque : Gabriella Fer ; deux danseurs de boléro : M. et Mme Moréno ; le grand danseur Estampillo ; enfin, Matté, un « Goya ».

Cuadro Flamenco signifie littéralement « cadre flamand », c'est-à-dire tableau flamand. Une tradition populaire conte qu'on réunit et stylisa sous ce nom les danses que les soldats andalous, retour des Flandres au moment des guerres atroces du XVIe siècle, exécutaient dans une frénésie de joie.

On conçoit quelles sources d'inspiration Pablo Picasso, de pur sang espagnol, pouvait tirer de pareils détails pour la conception et l'exécution du décor et des costumes que lui demanda M. de Diaghilew.

— Signalons enfin la rentrée, de Mlle Lopokova, qui créa en 1917 — avec quelle adorable grâce ! — le personnage de la petite soubrette des *Femmes de Bonne Humeur* ; de M. Wladimirow, premier danseur de l'Opéra de Pétrograd, et notons que l'on applaudira, dans les rôles confiés auparavant à Léonide Massine, la virtuosité et l'impeccable exubérance de M. Woizikowsky.

JEAN BERNIER.

Portrait de Igor Stravinsky
par Picasso.

Portrait de Prokofieff, auteur de la musique du ballet *Chout (le Bouffon)* par Henri-Matisse.

1er Tableau.
La maison
du jeune bouffon.

RIDEAU

3e Tableau.
La cour
du jeune bouffon.

Le soldat.

La femme
du jeune bouffon.

Le vieux bouffon.

La marieuse.

2e Tableau.
La maison
des vieux bouffons.

6e Tableau.
Le jardin
du marchand.

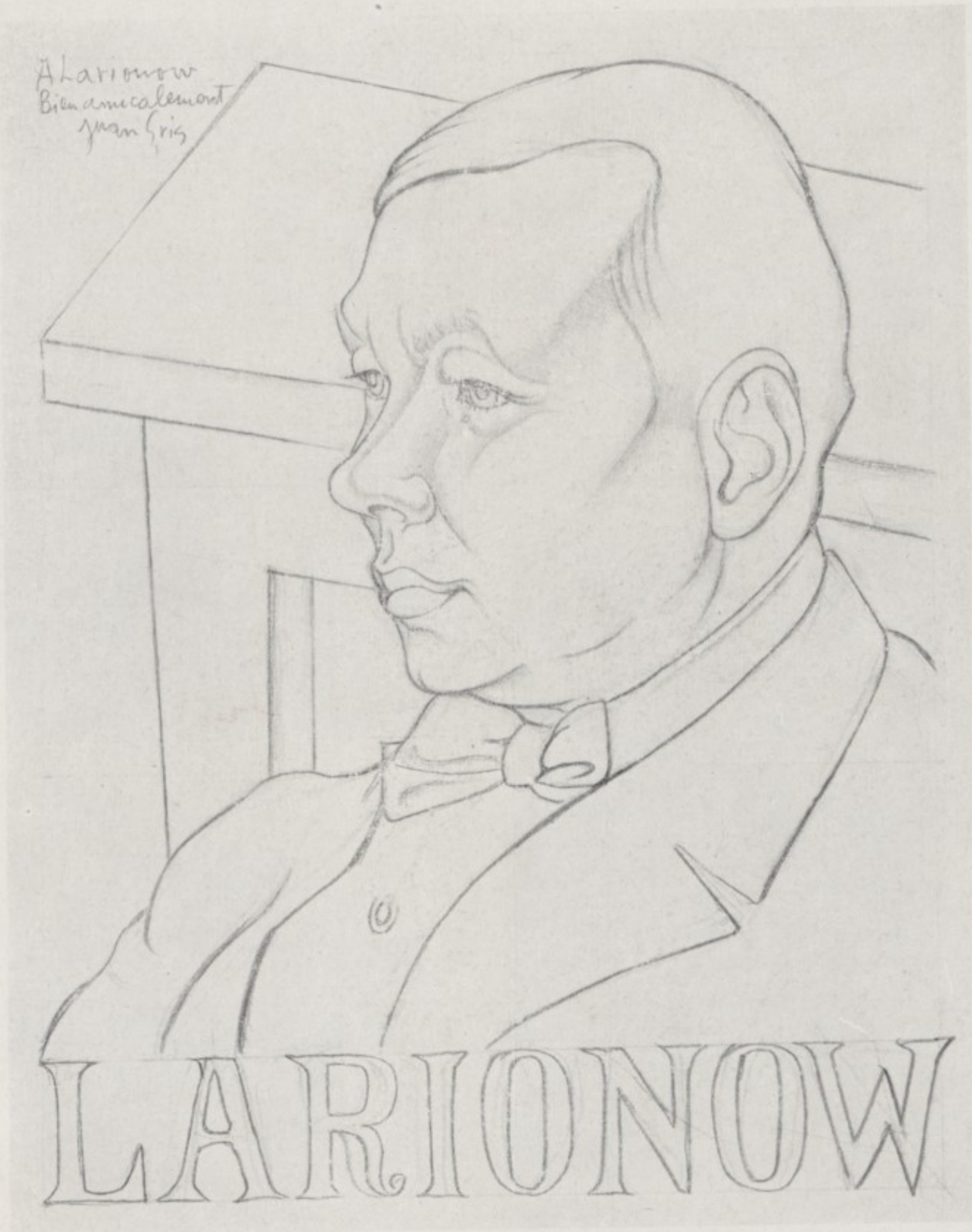
Esquisses de Larionow
pour le ballet *Chout (Le Bouffon)*

Mme Lubov Tchernicheva.

Photo Detaille, Monte-Carlo.

Mme Dalbaïcin.

Aquarelle de Larionow
pour le costume de la Femme du vieux Bouffon.



Portrait de Larionow, par Juan Gris.

Photo L. Conti

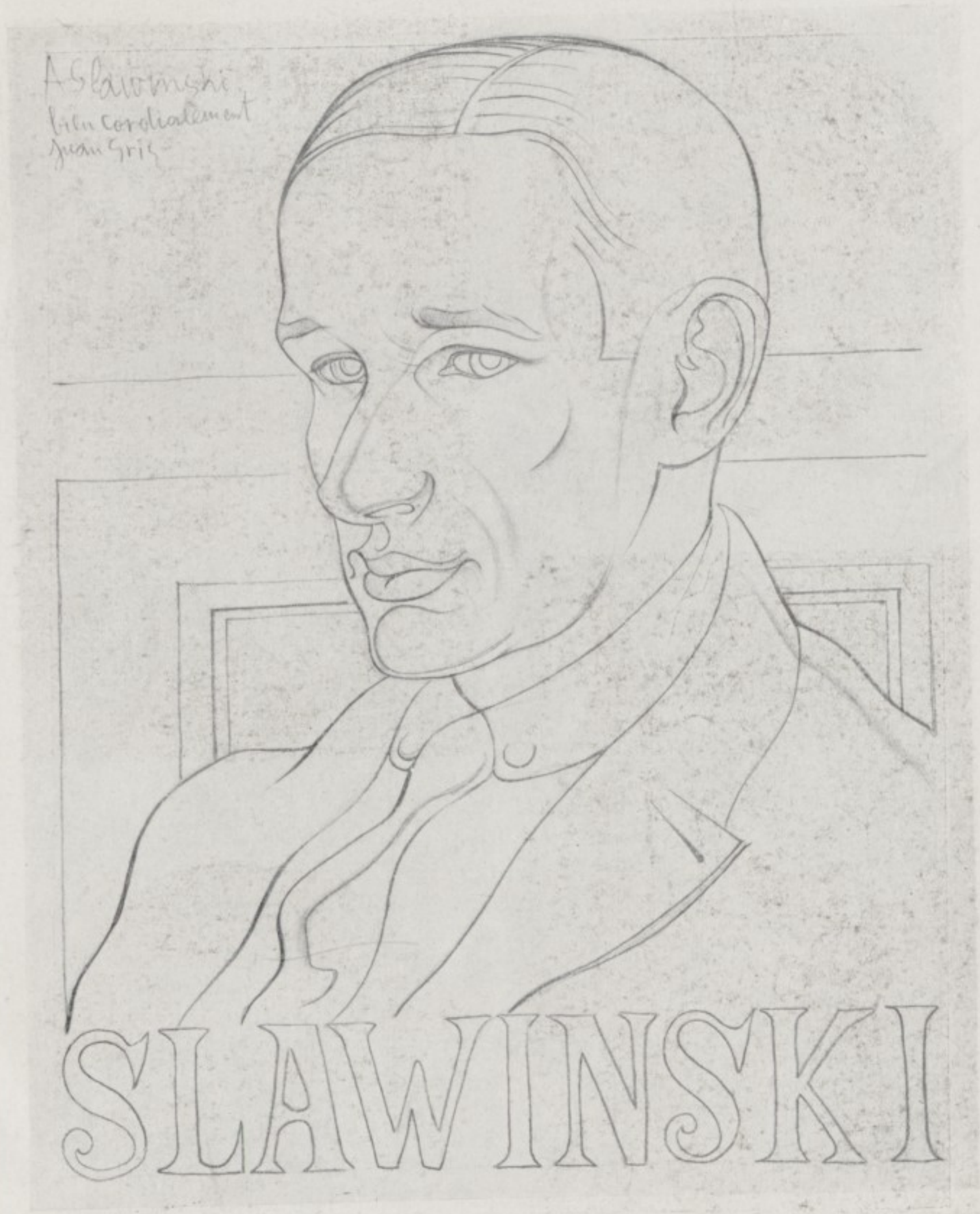
M. Léon Woïtzikovsky.

M. Stanislas Idzikovsky
dans *Les Femmes de bonne humeur.*

Photo L. Conti.

M. Léon Woïtzikovsky dans *Le Carnaval.*

M. Stanislas Idzikovsky.



Portrait du danseur Thadée Slawinski, par Juan Gris.

Mme Lydia Sokolova.

Une répétition du Ballet de M. MASSINE.

LES BALLETS RUSSES EN 1921

Avant de partir pour l'Amérique, la compagnie de M. Serge de Diaghilew s'arrête à Paris pour une halte que sa brièveté fera plus prestigieuse encore.

En dix présentations, l'œuvre presque entier des Ballets russes nous est livré dans sa diversité ; une revue est passée de tant d'efforts tous marqués au sceau de cette exubérance magistrale, de cette vitalité ardente qui bouleversèrent l'art chorégraphique, l'art décoratif, et (par Stravinsky) la musique d'Occident.

Quelle résurrection de tant d'émois ! Quel memento !

D'abord les trois premiers chefs-d'œuvre : les rythmes féroces et la sensualité asiatique des danses polovtsiennes du *Prince Igor*, la musique et la danse restituant l'âme des Povlotsi coureurs de steppe et adorateurs du dieu Soleil ; *Schéhérazade* avec la volupté aiguë, fardée du harem aux parfums, aux soieries et aux nègres à lèvres rouges ; la tragédie métaphysique de *Petrouchka*, la douleur slave cachée dans le grouillement populaire de la foire et jaillissant pour triompher atrocement de la plus vaste joie.

Puis *les Sylphides*, la classique et blanche rêverie romantique, et l'extraordinaire *Sacre du Printemps* où Stravinsky, continuant et dépassant le rêve des *Cinq*, obéissant comme Borodine et Moussorgsky à la voix du sang, remontait, guidé par l'aveugle intuition du génie, jusqu'aux sources de la Russie la plus primitive et déchiffrait ainsi une part de mystère de la préhistoire humaine.

Enfin, toutes les créations, ou presque, des Ballets russes depuis 1914. Coupée de la Russie, sevrée brusquement de l'apport national, leur vitalité, qui se traduisait par un incessant besoin de renouvellement, exigea de l'Occident les partitions issues de la vie même de quelques-unes de ses races.

Le présent était pauvre. L'Allemagne, ayant vite épuisé la valse, s'était engluée dans la philosophie ; la France, privée de folklore, sombrait dans l'individualisme délicieusement subtil ou pastichait la danse pompeuse ou élégante du XVIIe et du XVIIIe siècle ; par ailleurs, la marche de Berlioz et de Chabrier n'était pas propre au souple ballet.

Restaient, dans le passé, la musique chorégraphique italienne, vite stérilisée par sa propre facilité autant que par la décadence politique d'après la Renaissance, et, dans le présent, la musique espagnole en quoi, depuis Albeniz, semble s'être réfugiée, grâce à la persistance de la vie populaire ibérique et malgré la transformation scientifique de l'Occident, l'ardeur instinctive nécessaire à la danse.

Ce furent, d'une part, en 1917, *les Femmes de bonne humeur*, puis, au printemps dernier, *Pulcinella*, *Astuce féminine* et *Boutique fantasque* de Scarlatti, de Pergolèse, de Cimarosa et de Rossini, et, pour l'Espagne, *le Tricorne* de Manuel de Falla.

Nous ne reverrons pas, cette année, *Astuce féminine* ni *Boutique fantasque*. Seules, les *Femmes de bonne humeur*, *Pulcinella* et *le Tricorne* restent à l'affiche. Ce sont, sans contredit, les trois ballets les plus caractéristiques de cette seconde phase de l'activité créatrice de la compagnie de M. de Diaghilew.

La troupe, enfin, s'est infusé un sang nouveau. Si Thamar Karsavina, dont nous admirions la gracieuse maîtrise, y fait cette fois défaut, deux nouvelles étoiles y brillent, profondément différentes.

Mme Catherine Devillier est sauvage et brune. C'est une première ballerine du théâtre de Moscou. Elle descend d'une famille française émigrée en Russie lors de notre Révolution et que l'actuelle révolution russe (par un curieux retour) ramène maintenant en France. Mme Devillier est née d'une mère cosaque qui lui transmit cette indescriptible fougue que nous admirions tant dans le *Hopak* de Moussorgsky.

C'est la danseuse qu'il fallait au *Tricorne*. Ses battements de pied, ses coups de hanche, la noblesse sauvage de ses postures, la façon dont elle se laisse posséder par le rythme et dont elle incarne la perpétuelle provocation des motifs espa-

Le Sacre du Printemps. — Groupe de danseurs.

Mme LYDIA SOKOLOVA (La Vierge élue).

Le Sacre du Printemps. — Groupe de danseurs.

Photos Henri Manuel.

LE SACRE DU PRINTEMPS

Le Sacre du Printemps. — Groupe de danseurs.

Mme LYDIA SOKOLOVA (La Vierge élue).

Le Sacre du Printemps. — Groupe de danseurs.

Photos Henri Manuel.

gnols, donnent au ballet de Manuel de Falla une ampleur et une puissance que la perfection un peu sèche de Thamar Karsavina ne lui avait pas permis d'atteindre.

Toute autre est Vera Savina. Cette jeune fille de dix-sept ans, véritablement découverte par M. de Diaghilew et récemment formée par M. Cecchetti, incarne la grâce même. Tout en elle est fluide et ailé. Elle fait étonnamment songer à la Pavlova et à certains de ses envols.

JEAN BERNIER.

LA CHORÉGRAPHIE DU "SACRE DU PRINTEMPS"

PLUS que *Parade*, dont la musique d'Érik Satie garde la séduisante et mordante clarté, que nous avions aimée en 1917 et dont les costumes de Picasso (je pense au Chinois et à l'acrobate) n'ont rien perdu de leur éclat et de leur fantaisie, c'é ait la nouvelle chorégraphie du *Sacre du Printemps* que nous attendions avec impatienc .

Nous ne fûmes pas déçus et, à vrai dire, l'œuvre en est apparue si renouvelée que, au lieu de soulever les protestations bruyantes que l'accueil reçu par elle en 1913 nous faisait appréhender, elle fut acclamée d'enthousiasme par un public enfin conquis.

La raison en est que la chorégraphie de Léonide Massine obéit strictement non pas à la musique considérée d'un point de vue formel, mesure par mesure, mais à l'inspiration la plus mystérieuse de cette musique, au pouvoir étrange qu'elle a de suggérer dans toute sa roideur les fastes sacrées d une tribu primitiv .

Évidemment, cette tribu est russe. Les rythmes purement et classiquement slaves du début de l'œuvre, ainsi que les costumes, nous l'ont fait bien voir. Mais après le baisser de rideau, quand la musique passe de l'inspiration en quelque sorte musculaire à l'inspiration religieuse, elle pourrait aussi bien être Niam-Niam. Elle est assemblée, hommes et femmes, pour célébrer, plus même, pour provoquer rituellement le retour du printemps, de la fécondité annuelle dont la puissance identifie les hommes à leur mère la Terre et donnera à la tribu les nouveau-nés, les fruits et le gibier.

C'est une explosion de vie. Les membres de la tribu la sentent et la pressentent. Ils baignent dans la vie du monde ; celle-ci les gonfle comme la graine qui va éclater, comme le bourgeon qui va crever. Mais la magie qu'ils ont conçue pour commander aux forces leur impose de croire qu'ils déclanchent cet accouchement universel. De leurs gestes et de leurs pas, du rituel selon lequel la vierge sera égorgée, de la façon immémorialement fixée dont son sang imbibera la terre, dépendront l'éruption printanière et la prospérité du clan solidaire du printemp .

Il n'est plus question de ballet. Léonide Massine règle une cérémonie sacrée. L'instinct seul — et non plus la science ni le goût — est son maître, son démon. Il faut remonter à la mentalité primitive, restituer aux *citoyens* de 1920 cette âme inconcevable, et absorbant les yeux fermés la musique de Stravinsky, la faire chair, la projeter dans des geste .

Symboliste avec Nijinsky, *le Sacre*, par le grâce de Massine, est maintenant brutal, d'un réalisme implacable ; il remonte dans le temps, bien au delà des danses polovtsiennes. Il rappelle à lui, du fond des âges, nos âmes "civilisées" de descendants ; il les réintègre dans la pulsation primitive ou les contraint de demeurer muettes et stupéfaites devant ce cérémonial inexplicable dont la noblesse impose le respect aux spectateurs les plus incompréhensifs.

Mme Sokolova fut absolument admirable dans le rôle de la vierge sacrifié . Elle y déploya une force farouche infiniment rare chez une femme. Et je ne connais rien de plus original et de plus neuf que, sous les yeux de la tribu, cette danse solitaire, robuste, d'une brutalité tragique et impitoyablement scandée, qu'elle conclut le corps à la renverse, hiératiquement raidie sur les genoux dressés, pour mieux offrir la gorge au couteau.

J. B.

Mlle LYDIA SOKOLOVA
La mort de la Vierge élue, dans *Le Sacre du Printemps*.

Photo H. Manuel.