



## L'influence multiforme des Ballets russes

« Nous commençons à devenir des gens très bien, à avoir des relations très chic, très pourries, très *ballet russe* ». Ainsi parlait, en 1910, sur la scène des Variétés, Paul Margerie, c'est-à-dire Brasseur, dans *le Bois sacré* de Flers et Caillavet. Telle était donc, un an après l'explosion initiale des Ballets Russes et quelques mois avant la brillante naissance de *Schéhérazade*, l'opinion de deux auteurs spécialement « parisiens ». Opinion mondaine. Le boulevard (il existait encore à cette date) cherchait dans cette immigration imprévue un amusement plus piquant, plus étrange que les autres, assez « barbare » pour donner un frisson inconnu, d'ailleurs un peu équivoque, un peu faisandé, ce qui doublait le plaisir. Les artistes y voyaient déjà autre chose.

Tous les artistes. Car, annexant tous les arts, en superbe dictateur, Serge de Diaghilew, sans crier gare, les ébranlait tous d'un choc prodigieux. Je ne crois pas qu'il existe dans l'histoire de notre théâtre plus soudaine révolution, invasion étrangère plus irrésistible et plus rapidement triomphante (dès le premier soir, la bataille fut gagnée, si même il y eut bataille), ni qui ait étendu plus loin son influence hors de la scène, non pas même celles des « Bouffons » italiens. Un éclair magnifique, qui à la vérité s'est prolongé durant vingt ans, disons plutôt une suite d'éclairs inattendus et surprenants. Cet éclair vient de s'éteindre. Sort commun de tout ce qui touche au théâtre. Il brille plus vivement et frappe davantage, mais il périt plus vite. Non pas tout entier, il est vrai, du moins quand il s'agit d'une œuvre originale et qui a vécu intensément. Sa trace invisible et son action secrète persistent plus longtemps et plus efficacement qu'il ne paraît d'abord. La flamme des Ballets Russes n'a pas brillé en vain. En disant ici même « adieu à Diaghilew » Henry Prunières l'a marqué : « L'œuvre qu'il laisse derrière lui est éminemment périssable », et il la compare aux ballets de ce Viganó, qui comme Diaghilew « fascina les foules au temps du Premier Empire ». Mais il ajoute que, si matériellement il ne « subsiste de cette épopée chorégraphique que de magnifiques souvenirs et quelques photographies », du moins « l'esprit de ses créations » a chance de lui survivre. (Qui nous dira aussi ce qu'a laissé Viganó? Henry Prunières, qui le connaît mieux que personne, en écrirait l'histoire intéressante et difficile.)

Les Ballets Russes disparaissent avec Diaghilew, parce que les Ballets Russes, c'était lui. S'ils ont, dans leur ensemble, et malgré tant de changements, quelque unité véritable, c'est celle même de sa personnalité, d'ailleurs ondoyante... On l'a remarqué maintes fois : il n'a jamais composé ni la chorégraphie, ni la partition, ni le décor de ses ballets ; il n'était à proprement dire ni musicien (encore qu'il eût à ses débuts écrit quelques morceaux), ni peintre (bien qu'il se connût en peinture et n'en ignorât pas la technique), ni chorégraphe (malgré une indéniable compétence et bien que la façon nouvelle dont il voulut régler *Sylvia* ait été la cause de sa brouille avec l'administration des théâtres impériaux). Et pourtant ses ballets lui appartiennent. Il y a mis sa griffe et il a donné la direction essentielle, sans omettre de contrôler les détails. Nabokoff nous le montre « lançant une idée musicale », puis « exigeant des compositeurs la réalisation de cette idée » : il n'en allait pas ainsi avec les seuls musiciens. Pour arriver à ses fins, il mobilisait partout les artistes qui lui convenaient, souvent,

on le sait, de très grands artistes, instruments de choix, et dont il savait jouer, puis les abandonnait aisément, quand il n'en avait plus besoin pour créer telle beauté qu'il prévoyait, chef qui ne pouvait se renouveler perpétuellement (comme c'était son destin) sans renouveler perpétuellement ses collaborateurs. Il a usé ainsi un nombre étonnant d'œuvres et d'artistes en tous genres (quitte à les employer de nouveau, s'il le fallait, après une quarantaine). Et tous ceux qu'il faisait travailler, quel que fût leur caractère et bien qu'ils le gardassent en travaillant pour lui, produisaient, sous sa direction, cette chose diverse et quasi-indéfinissable qu'on appelle « des Ballets Russes ». Il n'y a peut-être qu'une exception... Je crois volontiers que Strawinsky a, par la force irrésistible du génie, plié les Ballets Russes à sa volonté plutôt qu'il ne s'est plié à la volonté des Ballets Russes.

Mais il est sûr que Diaghilew, grand artiste « non spécialisé », autant que n'importe quel grand artiste spécialisé en sa technique, a droit au nom de créateur. L'influence des Ballets Russes, c'est l'influence de Diaghilew s'exprimant à l'aide de ses ballets.

Voyons ce qu'elle a été, tâchons de démêler ce qu'il en reste. Il y a certainement des acquisitions, il y a non moins certainement du déchet. Mais n'oublions pas que ce qui a péri, après avoir joué son rôle, a toutefois « conditionné » l'avenir et que certains effets, directement ou non, en subsistent.

## I

Tout le monde distingue aisément dans l'histoire des Ballets Russes deux grandes périodes que sépare la guerre. Division un peu simple peut-être et approximative — l'amateur de Ballets Russes et qui les a suivis minutieusement introduirait des distinctions plus nombreuses et plus subtiles — mais en gros elle est exacte et elle suffit pour le dessein qui nous occupe.

La première a été la plus éblouissante, la plus agissante (extérieurement au moins) et la plus brève. C'est proprement l'invasion russe (une Russie d'ailleurs qui eût étonné la plupart des Russes), l'orgie orientale, la débauche de tons purs aux magnifiques insolences, le ruissellement du pittoresque par les couleurs et par les sons, la danse bondissante, bruyante, exaspérée, mais qui parfois se fige en tableaux vivants, à moins qu'elle ne déroge en pantomime (danse nouvelle pour nous, inouïe chez les Russes de Russie...), enfin le décor renouvelé, le théâtre bousculé. Il n'est pas besoin de la définir plus longuement. C'est *Schéhérazade*, ce sont les danses

du *Prince Igor*, c'est l'*Oiseau de feu*, c'est *Pétrouchka*. (Les aériennes et classiques *Sylphides* ne leur servent que de repoussoir : elles seules — ou peu s'en faut — représentent, bref échantillon, le ballet russe authentique, celui que depuis plusieurs générations Saint-Pétersbourg aimait passionnément, exclusivement ; car les *Ballets Russes*, création toute neuve et, je le dirai, hérétique, n'ont presque rien de commun avec le ballet russe traditionnel. Mais personne alors, chez nous, ne s'en doutait). C'est l'époque du « style Ballets Russes », et qui a son incontestable unité, en dépit de quelques variantes ou brusques détours. L'action est immédiate et profonde. Action d'ensemble, action massive. Mais aussi éphémère, en apparence, qu'elle a été puissante. Époque entièrement révolue (bien que ses effets...) et qui nous paraît fort lointaine.

Comment eût-on résisté aux prestiges de ces fêtes incomparables, ou qui du moins l'étaient alors, car il faut avouer (Levinson l'a noté fort justement) que, lorsque Diaghilew en des saisons plus récentes, remontait d'aventure un de ses anciens ballets après quelque temps de silence, nous l'admirions encore, mais nous étions surpris qu'il eût tant perdu de son éclat et que la réalité ne recouvrit point tout à fait l'image qu'il nous avait laissée. Mais au début, quelle féerie... Ce magicien semblait renouer tout à coup, et avec quelle singulière nouveauté, la tradition des grands spectacles de cour, tels qu'à leur naissance ils avaient ébloui le xvi<sup>e</sup> siècle ; c'était le ballet conçu comme la plus somptueuse et la plus enivrante des fêtes, où tous les arts s'unissaient pour donner un choc plus violent et nous mieux tourner la tête, mais où dominait l'élément spectacle et l'enchantement des yeux, où la couleur déchaînée primait toute autre sorcellerie. Hiérarchie évidemment discutable... à laquelle, en abandonnant sa somptuosité première et en changeant plusieurs fois de tons, Diaghilew est resté constamment fidèle. Mais enfin, montant des spectacles que le balletomane orthodoxe est obligé de condamner (tout en y goûtant un damnable plaisir), il rendait à la cause de la danse un assez beau service : il redonnait le goût du ballet à une société qui l'avait perdu, soit parce que le ballet, après ses beaux et dangereux triomphes de l'époque romantique, s'étiolait chez nous, soit parce que les gens « avertis » préféraient un art plus « sérieux » et peut-être trop sérieux.

On sait quelle faveur trouve maintenant le ballet auprès du public, d'un certain public tout au moins, d'une élite certainement et, de plus en plus, auprès des musiciens. Il n'est point de compositeur aujourd'hui

qui n'en écrive ou ne songe à en écrire (et le voilà délivré de l'obligation où il était de fabriquer avec ennui et peine un opéra ou un drame immense pour briller enfin au théâtre). « La plupart des œuvres marquantes de la musique contemporaine, note Roland-Manuel qui ne semble pas exagérer beaucoup, sont nées sous le signe de Terpsichore » et, en tous cas, il est vrai que les « seules nouveautés qui s'installent aujourd'hui au répertoire de l'Opéra sont des ballets ». Changement d'importance et l'un des traits qui marqueront pour l'histoire cette période de notre art. « On eût probablement, continue Roland-Manuel, scandalisé les esthètes wagnériens d'il y a trente ans en leur prédisant que la danse prendrait la première place [tout passionné que je sois de chorégraphie, je dirai seulement : l'une des premières, parce que je pense à d'autres qu'à moi] parmi les occupations de leurs arrière-neveux. » Il est vrai que le ballet est devenu au théâtre le refuge préféré des arts. La danse théâtrale doit cette hégémonie à la lente — et sûre — agonie du drame lyrique et à l'incontestable décadence du théâtre parlé (mais ici j'espère avec Baty qu'il s'agit d'une crise d'où sortiront plus tard des formes nouvelles). Elle le doit aussi à Diaghilew : quelles que fussent les circonstances favorables pour elle que je viens de dire, peut-être cette renaissance du ballet n'eût-elle pas fleuri sans l'effet de sa baguette magique, et elle n'eût en tout cas montré ni cette ardeur, ni cette sève, ni cette abondance. Et l'instrument du ballet, danseur ou danseuse classique, ne se fût pas réveillé si tôt, Terpsichore au plateau dormant, sans son brillant rappel à l'ordre. Je ne nie pas que la révolution d'Isadora Duncan, née un peu avant celle des Ballets Russes, et ses regrettables triomphes n'aient aussi ramené l'attention vers la danse, tout en la blessant, comme il a fait et en la blessant bien davantage ; car elle est bien plus criminelle à l'égard de Terpsichore. Mais l'art d'Isadora Duncan était assez éloigné du théâtre proprement dit et du ballet (fût-il un ballet hétérodoxe). Il faut conserver à Diaghilew le mérite d'avoir revivifié mieux que personne la danse de théâtre.)

Mais par quel détour... Nous avons vu que l'élément plastique ou, mieux, l'élément pictural occupe la première place dans les Ballets Russes comme dans le cœur de Diaghilew. Diaghilew, chef d'une troupe dansante, est d'abord un homme qui aime la peinture... (1). Ses origines expliquent sa

(1) Moins génial, un Jean Borlin, danseur de profession, s'humiliera devant un art si différent du sien : « J'envie les peintres... » dira-t-il. Terrible aveu. Et il parcourt les musées pour chercher des inspirations. Il n'est pas le seul. C'est l'erreur de toute

prédilection. En Russie, on le sait bien, il s'occupa d'abord de renouveler la peinture et ce fut sa première révolution, entreprise au sortir même de l'Université (1896) ; critique, organisateur d'expositions fameuses (dès 1897) dont l'apogée fut la vaste exposition de portraits russes du Palais de Tauride, fondateur du groupe et de la revue *le Monde artistique* (1898), où il réunit les artistes novateurs, les grands peintres qui seront les décorateurs de ses premiers ballets ; déjà frappant des coups brusques et scandalisant sans préparation, comme il fera toujours, il exerce une action considérable. Il n'a jamais renié ses premières amours. La musique n'est venue qu'en second lieu. Et, la chronologie répondant à la hiérarchie de ses goûts, la danse n'arrive que troisième, quand il entre pour un bref séjour à la direction des théâtres impériaux (j'ai rappelé le scandale de ses innovations et son intransigeance et son départ) ; mais, selon Levinson qui doit le savoir, il était allé au théâtre moins par amour de la danse qu' « en raison de l'incomparable publicité que le spectacle assurait à ses vues », c'est-à-dire pour mieux faire triompher la peinture d'abord et ensuite la musique qu'il défendait. Et toujours la danse a été « l'auxiliaire » de ses « spectacles d'art ».

Même marche quand il procède à la conquête de Paris. Sa première manifestation chez nous (1906) est une célèbre exposition de peinture russe au Salon d'Automne (allant des vieilles icônes à ses jeunes amis du *Monde artistique*, par un souci de renouer sa révolution à la plus authentique tradition de son pays). Un an après, l'invasion musicale succède à l'invasion picturale avec des concerts « historiques » non moins fameux, où il commence de nous faire entendre par fragments les grands opéras russes qui nous étaient presque inconnus et qui grâce à lui nous sont devenus classiques avec plus de rapidité ; en 1907 surtout c'est l'inoubliable révélation de *Boris Godounov* et son immédiate influence. Services qui ne sont pas médiocres... Rappelons-les pour marquer l'étendue de son action et parce que l'éclat des ballets risque de les voiler un peu. En 1909 seulement arrivent (mêlés encore d'opéras) les Ballets Russes proprement dits et le grand coup de tonnerre... Mais sans doute les a-t-il introduits sans

une époque. Diaghilew connaissait admirablement les musées d'Europe et il feuilletait avec aise des répertoires. Mais il en tirait d'autres prestiges et, malgré tout, des créations plus « dansées », plus vivantes surtout. Isadorà Duncan interrogeait plutôt les statues (et aussi les dessins de vases grecs), choix bien pire. Mais déjà Noverre... Tout cela pour nourrir un art qui n'a rien de plastique, qui est essentiellement un art du mouvement. Hérésies... Hérésies...

ongue préméditation, sans savoir exactement où il allait et quelle serait sa gloire véritable ; œuvre des circonstances... Son étonnant succès l'a aussitôt spécialisé.

Mais il ne l'a jamais persuadé de retirer à la peinture son hégémonie.

Ainsi et tout naturellement ce qui a frappé davantage les premiers spectateurs, c'est l'élément pictural ; on a vu d'abord en ses ballets des taches de couleurs d'une simplicité raffinée, d'une franchise à quoi nous n'étions plus habitués, assemblées en des accords nouveaux. C'est par quoi aussi les Ballets Russes ont exercé leur action la plus immédiate et la plus apparente. L'invasion séductrice gagna aussitôt l'art contemporain, et surtout l'art décoratif ; la « mode » en fut enivrée : le style Ballets Russes, s'installant dans nos intérieurs, colorant avec hardiesse nos tentures et nos coussins, ne laissa pas de briller même sur les vêtements féminins (1). Style de tapissier, sans doute, que nous avons d'ailleurs assez vite éliminé pour adopter, avec des formes plus solides et une architecture mieux affirmée, une sobriété, comme on sait, qui va parfois jusqu'à la nudité. Mais qui osera dire qu'il n'en est rien resté, sans parler même des survivances proprement dites, plus nombreuses qu'on ne pense ? Tout éloigné qu'il soit de l'ancien style (ancien, sinon fort vieux...), notre art décoratif serait-il exactement ce qu'il est, avec toutes les nuances de son visage, si les Ballets Russes n'étaient pas venus ? C'est ici que jouent les influences latentes. De même, et parallèlement à l'évolution des arts décoratifs, nous avons certes éliminé l'impressionnisme et ce n'est pas d'hier que nos peintres ont réagi contre lui avec une extrême vigueur. Et pourtant l'impressionnisme, avec des erreurs dommageables, a eu des conséquences heureuses pour la peinture actuelle, et non seulement parce qu'il avait déblayé le terrain et permis des mouvements plus libres. La peinture qui lui tourne le dos le plus délibérément ne serait pas ce que nous la voyons sans la révolution impressionniste. Dans un intelligent volume sur Claude Monet, François Fosca estime que « bien des peintres de la génération qui a maintenant quarante ans peignent comme si Monet n'avait jamais touché un pinceau ». Même limitée à Monet, je ne crois pas que l'affirmation soit exacte et du moins elle est trop brutale. Pensons ici au feu qui couve sous la cendre.

(1) Rappelons, à côté de ses décors et de ses costumes de théâtre, certaines études de Bakst, joliment fantaisistes, pour des robes de ville ou de soirée ; ce n'était peut-être qu'un rêve de poète, mais ce rêve du moins est notable et la « mode » authentique n'en était pas si éloignée.

Sur le décor et le costume de théâtre l'action des premiers Ballets Russes, bien entendu — car c'était son lieu naturel — a été plus vive encore et plus éclatante, plus persistante aussi. Bienfait immense et que notre ingratitude n'estime peut-être pas aujourd'hui à sa valeur. On sait en quel piètre état Diaghilew trouvait notre décor, dit, faussement, traditionnel : réaliste soit avec minutie et vulgarité (surtout dans le théâtre ordinaire) ou avec « poésie » et fadeur (surtout dans le théâtre lyrique). On en était au point que les artistes et les lettrés s'extasiaient devant les décors de *Pelléas* ; il est vrai que Jusseume s'y était distingué... ! mais enfin ce n'était encore qu'un impressionnisme affadi et embourgeoisé. Diaghilew bouscula le Jusseume, bon ou mauvais, en un tournemain. Les grands peintres qu'il amenait avec lui, un Bakst, un Benois, un Roërich, d'autres encore, étaient sans doute des peintres et qui pouvaient garder quelques habitudes de peintres, mais c'étaient aussi des hommes de théâtre (Bakst et Benois principalement) qui avaient le sens du théâtre et qui, quoi qu'on ait pu dire, savaient construire et non pas seulement brosser des toiles de fond. De cet art Bakst a été le héraut, et le style Ballets Russes, c'est son style d'abord. (Mais n'oublions pas le rôle de cet admirable Benois, qui pour notre enchantement continue d'habiller les spectacles les plus divers avec une somptueuse abondance). La *Schéhérazade* de Bakst, cet éblouissement, restera le symbole du premier style et le type même de la nouvelle décoration. Ses larges flaques de tons purs, ses accords simples et audacieux, les rouges et les verts complémentaires, couleurs essentielles qui se heurtent et s'avivent, et l'or qui flamboie, luxueux et sauvage, l'orangé des soieries éclatant sur l'émeraude de la toile peinte, cette plantation de guingois, ce plafond bas, lourd, opprimant, ce harem clos, inquiétant et mystérieux, sans doute c'est un *tableau* et que les personnages, taches harmonisées à d'autres taches, ont mission d'animer, mais il serait injuste de nier que ce fût aussi un décor de théâtre. Il en va de même pour *Pétrouchka*, chef-d'œuvre de Benois et d'ailleurs beaucoup plus « théâtre » que *Schéhérazade*. Je sais bien que parfois le tableau prime le décor (telle partie de *l'Oiseau de feu*, je cite au hasard) ; d'ailleurs cette frise déroulée de quelque lécythe grec archaïque qu'est *l'Après-midi d'un faune* s'éloigne bien davantage du théâtre — comme du ballet.

Que nous enseignaient les Ballets Russes avec leur riche décor « stylisé » ? Le prix de la simplification et la nécessité de ne pas tout dire, la recherche des grands partis-pris colorés, l'établissement de quelques dominantes nettes et franches qui feront l'unité du spectacle, la valeur

aussi de l'irréalité en art décoratif, de la convention poétique et théâtrale opposée au réalisme, l'accord indispensable (ou l'opposition, ce qui revient au même) des costumes et du décor, sans quoi l'unité fait place à une dispersion archaïque et rien ne sort (vérité oubliée par le XIX<sup>e</sup> siècle au point que décorateur et costumier travaillaient indépendamment, sans se consulter, mais vérité qu'observaient les XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles français, car un Bakst et un Benois, plus traditionnels qu'on ne le croyait et tout nourris du passé, nous ramenaient, avec un autre style, aux magnificences décoratives et stylisées de notre vieil opéra), enfin quelques principes essentiels de plantation et quelques lois de l'optique théâtrale (1). On sait comme ce genre de décor a triomphé, en s'affadissant presque toujours, selon l'usage ; la preuve de son succès, c'est qu'il est devenu académique, de la même façon que l'impressionnisme dégénéré survit à l'École des Beaux-Arts. Mais entre des mains adroites, celles d'un Benois surtout, il reste magnifique et il reste du théâtre ; j'avoue que certaines créations, toute récentes, de Benois, le port de Novgorod ou le décor sous-marin dans *Sadko*, *la Princesse Cygne* et quelques autres aux ballets Rubinstein, auparavant *le Coq d'or* à l'Opéra, continuent de me donner un plaisir sans mélange, et on ne conçoit guère ces musiques autrement encadrées. Mais au théâtre l'évolution a été pareille à celle de l'art décoratif (si d'ailleurs elle s'y est beaucoup moins affirmée ou n'est guère sortie des théâtres « d'avant-garde »). A cette « grande fresque décorative et stylisée », comme André Boll appelle le décor d'un Bakst, une conception nouvelle (mais non pas toute jeune) substitue le décor « plastique », qui, raisonnablement, tend à plus d'architecture, qui « organise l'espace scénique » et favorise le jeu ou l'acrobatie même des acteurs (ainsi chez Meyerhold), qui offre nettement ses trois dimensions à l'homme doué aussi de trois dimensions, au lieu que le « volume » de l'acteur jure avec une toile peinte et sans profondeur. A qui a le sens du théâtre, cette conception ne peut évidemment que sourire et paraître fort logique. Mais faut-il nous faire payer cette acquisition par un renoncement à certaines pompes colorées (que pour ma part je n'ai cessé d'estimer). Ivres d'architecture, les décorateurs « plastiques »

(1) Parallèlement, M. Rouché travaillait magnifiquement à la rénovation du décor, en ces belles et fécondes saisons du *Théâtre des Arts* (1910-1913) qui ont exercé la plus heureuse influence ; je dis parallèlement, car il ne dépend pas directement des Ballets Russes ; une comparaison des spectacles le montrerait ; nous savons d'autre part qu'avant 1910 il avait accompli en Europe un long voyage d'études pour examiner les diverses tentatives de réforme et mûrir ses projets ; de là est sorti son livre célèbre : *l'Art théâtral moderne* (réédité il y a quelques années chez Bloud et Gay).

semblent mépriser gaillardement la couleur, comme si un vêtement coloré empêchait leur architecture d'être solide et lui enlevait une de ses trois fameuses dimensions. On ne vêt que d'éclairages adroits son austère et grise monochromie. Le grand coloriste qu'était Bakst et, je le répète, car on s'y trompe, qui savait « architecturer » à l'occasion, souriait de quelques artistes trop sévères et trop ennemis de notre plaisir qu'il appelait « ces messieurs protestants » (mais il en avait surtout à la mode des rideaux neutres, qui n'ont duré qu'un temps, il est vrai, décor celui-là parfaitement indéfendable). Je tiens ici pour un moyen-terme : il est clair qu'en général il vaut mieux construire, mais on peut habiller ces constructions de tons vifs et plaisants; de ce parti-pris, à la fois raisonnable et agréable, Zak nous a donné un modèle achevé dans son décor pour le premier acte de *Giselle* aux « Ballets romantiques russes » de Romanoff. Je crois que c'est la bonne voie. Au surplus je suis d'avis qu'un décor peint et sans architecture véritable est beaucoup plus admissible que partout ailleurs et moins hérétique en un ballet, qui veut, pour les évolutions des danseurs, un plateau bien dégagé. Mais nous allons voir Diaghilew, en sa seconde période, volontairement osciller entre des systèmes assez divers.

Ami de la peinture, il était, en second lieu, ami de la musique. Il l'a bien servie et d'abord, de la façon que j'ai dit, en révélant et imposant la musique russe en général et quelques authentiques chefs-d'œuvre en particulier. Il a fait mieux : il a permis de naître à quelques nouveaux chefs-d'œuvre. Dès cette seconde période, il fait travailler des musiciens français ; il choisit bien : Debussy, Ravel, Schmitt. Ce n'est pas ici que j'ai besoin de raconter cette histoire. Je ne parle pas de Strawinsky, encore que ce soit le grand musicien des Ballets Russes, et je n'en parlerai pas davantage dans la seconde période ; en vérité, je le répète, il en est indépendant, quelque place de premier rang qu'il y tienne, et ce cas est à part ; Strawinsky écrit de la musique essentiellement, et qui *stat suo mole* ; les Ballets Russes, pour la servir, lui composent un spectacle ingénieux et ils dansent même ce qui n'est pas spécialement chorégraphique ; plus que pour n'importe quel autre compositeur, ils sont obligés d'inventer pour lui des présentations fort diverses : tantôt c'est le ballet proprement dit, tantôt c'est le théâtre lyrique (*Mavra*) et voici encore le curieux spectacle de *Renard*, et *Noces* dont on ne sait si on peut appeler encore son vêtement théâtral un ballet, et le pur oratorio avec *Œdipus-Rex* ; on cède au génie, tout simplement... Mais on est reconnaissant à Diaghilew

de nous avoir offert ces chefs-d'œuvre avec cet éclat, d'avoir tenu à les monter, de les avoir mis en si belle lumière.

Au surplus, si les Ballets Russes ont bien travaillé pour la musique, il n'en va point ici pour elle comme pour les arts plastiques : ce n'est pas elle qui fait l'unité ; il n'y a point en musique, comme en décoration, de style Ballets Russes.

Ajoutez que Diaghilew, aimant la musique pour elle-même, aimant violemment certaines musiques, nous les présente sans se soucier de leur adaptation à la danse, cette « Cendrillon », comme on l'a dit, de ses ballets ; il transporte sur le théâtre de danse les morceaux de concert qui lui plaisent, inclinant toutes choses à sa volonté souveraine, et, s'il commande quelque neuve musique, il n'exige pas que cette musique soit dansante... Qui prétendra que *Jeux*, écrit tout spécialement pour lui, soit une partition de danse ? Il fait naître de fort beaux poèmes symphoniques, et le musicien l'en remercie, mais il donne le mauvais exemple, et le balletomane fronce les sourcils... C'est grâce à lui que sont écloses, sous le nom de ballets (tant mieux pour la musique et tant pis pour la danse), maintes pages soit agréables ou parfois magnifiques, que raisonnablement on ne devrait pas danser. On les danse quand même — et cela se voit fort souvent à l'Opéra — parce que le corps de ballet de l'Opéra, redevenu le premier du monde et doué d'une souriante virtuosité, peut danser n'importe quoi, comme nos musiciens d'orchestre jouent sans broncher des musiques, peut-être fort belles, mais écrites de façon absurde à l'égard de tel ou tel instrument. Chez Diaghilew, le bienfait est presque toujours accompagné d'un méfait... Mais il faut avouer aussi que nos musiciens, ces dernières années, en écoutant beaucoup de partitions dansantes (d'ailleurs médiocres musicalement, mais si bien destinées pour le service de Terpsichore), il faut reconnaître qu'ils ont en quelque façon suivi une classe de musique appliquée à la chorégraphie et que l'expérience de la scène les a conduits à songer davantage, en écrivant des ballets, aux ballerines, et à mieux servir, comme s'exprime l'un d'eux, « les pieds les plus légers du monde ».

Maurice BRILLANT.

(A suivre).