



HAL
open science

Les Ballets russes à l'Opéra : Regards croisés sur les scènes de Paris, Madrid et Barcelone

Hélène Frison

► **To cite this version:**

Hélène Frison. Les Ballets russes à l'Opéra : Regards croisés sur les scènes de Paris, Madrid et Barcelone. Iberic@l, 2021, Capitalité et scènes théâtrales. Espagne, XIXe-XXIe siècles, 20, pp.31-43. <hal-03777285>

HAL Id: hal-03777285

<https://hal.science/hal-03777285v1>

Submitted on 14 Sep 2022

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

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



HAL Authorization

Les Ballets russes à l'Opéra : Regards croisés sur les scènes de Paris, Madrid et Barcelone

Hélène Frison

Université Paris XIII – Pléiade UR 7338

Résumé : Comme d'autres compagnies avant elle, la troupe des Ballets russes se produit dans différentes capitales et participe ainsi à la circulation des spectacles à travers l'Europe. Sa spécificité tient au fait de présenter les mêmes spectacles dans différentes salles et devant différents publics, durant une période de temps restreinte (1910-1929). Elle constitue de ce fait un prisme intéressant pour une étude comparative. Cet article se propose d'observer les caractéristiques et les fonctionnements des Opéras de Paris, Madrid et Barcelone à travers la présentation des saisons russes. L'Opéra est un lieu qui concentre de nombreux enjeux — esthétiques, culturels, sociaux ou urbanistiques — et qui, depuis ses origines, est lié au pouvoir. Il s'agira de voir comment, à travers une institution, se

construisent, s'affirment et se différencient les identités culturelles de ces trois capitales.

Mots-clés : Capitalité, Opéra, Ballets russes, Espagne contemporaine, politique culturelle, spectacles.

Resumen: Al igual que otras compañías, los Bailes rusos actuaron en diferentes capitales y participaron en la circulación de espectáculos por toda Europa. Su especificidad radica en el hecho de que presentaron los mismos espectáculos en diferentes teatros y a diferentes públicos durante un periodo limitado (1910-1929). Por lo tanto, constituyen un prisma interesante para un estudio comparativo. Este artículo examina las características y el funcionamiento de los teatros de Ópera de París, Madrid y Barce-

lona a través de la presentación de las temporadas rusas. El teatro de la Ópera es un lugar que concentra muchas cuestiones — estéticas, culturales, sociales o urbanísticas — y que, desde sus orígenes, está vinculado al poder. El objetivo es ver cómo, a través de una institución, se cons-

truyen, se afirman y se diferencian las identidades culturales de dichas capitales.

Palabras clave: Capitalidad, Ópera, Bailes rusos, España contemporánea, política cultural, espectáculos.

Dès les premières lignes de l'entrée « Opéra » de l'ouvrage *Éléments d'esthétique musicale*¹, il est établi un lien de cause à effet entre l'absence d'unité esthétique du genre et les difficultés de proposer une définition qui ne se limite pas à une présentation de son évolution historique. Ainsi, l'opéra naît dans un contexte de cours italiennes, au début du xvii^e siècle. Il est d'abord le fait des monarques, notamment en raison des moyens financiers nécessaires pour le représenter. En dépit de ce que laisseraient supposer ces origines, il se développe selon un modèle entrepreneurial et s'« [accommoder] [au fil des siècles] à tous les régimes et à toutes les tendances politiques² ». L'opéra est donc lié au pouvoir, comme en témoigne cette citation de Napoléon déclarant au Conseil d'État le 18 avril 1806 : « L'Opéra coûte au gouvernement huit cent mille francs par an ; mais il faut soutenir un établissement qui flatte la vanité nationale³ ». C'est pourquoi, il apparaît dans les capitales.

L'Opéra est un genre musical qui se caractérise par l'union du mot et du son. Pour cette raison, il incarne le genre musical par excellence car il est le seul à totaliser dans le même temps la poésie, la musique et, parfois, la danse. Il est de ce fait le genre par lequel se définit une nation musicale. On pourra citer à cet égard la Querelle des Bouffons en France au xviii^e, le désir de Joseph II de voir se réaliser son rêve d'opéra allemand, ou encore les nombreux débats qui existent en Espagne aux xix^e et xx^e siècles quant à la question de la création d'un Opéra National. Mais cette émergence de formes locales et nationales ne l'empêche pas non plus d'être un genre international qui, à travers l'opéra italien (entre 1650 et 1750 principalement), s'impose dans toute l'Europe grâce à la circulation des œuvres, des compositeurs, des chanteurs, des musiciens d'orchestre et des impresarii⁴. En 1904, lorsque Tomás Bretón prend la parole lors d'une conférence donnée à l'Ateneo Literario pour exposer le « problème de l'Opéra National » et défendre l'usage de la langue vernaculaire, il commence par souligner la singularité de l'Espagne par rapport au reste de l'Europe. Selon lui, l'incapacité de l'Espagne à s'appropriier le genre lyrique ne tient pas à la question du répertoire mais davantage à son habitude d'importer, sans assimiler, les différents composants du spectacle. Tandis que ses voisins s'approprient et modèlent selon leurs critères l'ensemble des paramètres que

1. ACCAOUI, Christian (dir.), *Éléments d'esthétique musicale : notions, formes et styles en musique*, Lonrai, Actes Sud/Cité de la musique, 2001.

2. *Ibid.*, p. 454.

3. SIGNORILE, Marc, *La culture spectacle. Europe, Moyen Age — xx^e siècle*, 2015, Cabris, Éditions Sulliver, p. 57.

4. DI PROFIO, Alessandro, « Introduction », in *D'une scène à l'autre : l'opéra italien en Europe*, Damien Colas, Alessandro Di Profio (dir.), Wavre, Éditions Mardaga, vol. 1, p. 5.

sont l'édition, la direction, l'interprétation ou la décoration, l'Espagne laisse sa scène aux mains des meilleurs compétiteurs, en l'occurrence étrangers⁵. Selon Bretón, le genre sous sa forme abstraite constitue un substrat modelable ; c'est lorsqu'il est incarné qu'il peut être représentatif d'une identité. Le soutien de l'État est ce qui assure l'existence du cadre permettant cette incarnation.

De fait, ce qui distingue l'opéra des autres genres musicaux, par-delà la magnificence, c'est son « lien organique⁶ » avec le lieu où il se donne à voir et à entendre : « L'opéra est une forme musicale qui s'exprime dans un lieu particulier, en l'occurrence le théâtre lyrique⁷ ». Et c'est en ce sens qu'il nous intéresse ici.

La compagnie des Ballets russes constitue un biais intéressant pour étudier les liens qui unissent les scènes d'opéra à la capitalité, pour plusieurs raisons. Tout d'abord, la compagnie s'inscrit dans la tradition de la circulation à travers l'Europe des spectacles vivants, et plus précisément des circuits de l'Opéra. En outre, les œuvres qu'elle présente sont données dans les mêmes années (1910-1929) et dans des conditions semblables. La troupe se déplace avec ses danseurs, son chef d'orchestre, ses décors et ses costumes car chaque ballet est pensé comme un tout. Ce sont donc les mêmes spectacles qui sont donnés dans trois espaces différents — l'Opéra Garnier de Paris, le Teatro Real de Madrid et le Gran Liceo de Barcelone — aux fonctionnements différents et aux missions différentes.

Avant de présenter des ballets, Diaghilev organise en 1907 cinq concerts historiques de musique russe à l'Opéra Garnier, qui est alors sous la direction de Pedro Gailhard. L'année suivante, il est invité par André Messager et Leimistin Broussan à présenter *Boris Godounov*, avec Chaliapine dans le rôle-titre. Pourtant, en dépit du succès remporté, la saison se solde par un préoccupant déficit financier. Lorsque Diaghilev revient pour la troisième fois à Paris, il propose de présenter un programme faisant alterner opéra et ballet, afin d'en limiter le coût car les représentations de ballets sont moins onéreuses. À titre d'exemple, le seul cachet de Chaliapine équivaut quasiment aux frais liés à l'ensemble du corps de ballet⁸. Cette fois, la saison russe aura lieu au théâtre du Châtelet. Il faut attendre 1910 pour que la compagnie vienne danser sur la scène de l'Opéra⁹. C'est donc initialement avec des programmes musicaux que Diaghilev organise des soirées à l'Opéra de Paris, et les premières soirées entièrement consacrées à la danse voient d'abord le jour au théâtre du Châtelet. Dès 1910, l'Opéra invite la compagnie, mais c'est principalement sous la direction de Jacques Rouché qui prend la tête de l'institution en 1914 que les liens entre les Ballets russes et l'Opéra s'intensifient, plus particulièrement après la guerre lorsqu'il décide de moderniser le secteur de la danse¹⁰.

5. BRETÓN, Tomás, *La Ópera Nacional y El Teatro Real de Madrid : Conferencia leída en el Ateneo Literario el día 5 de febrero de 1904*, Madrid, s. n. "Casa Dotésio", 1904, p. 4-5.

6. GIRON-PANEL Caroline, SERRE Solveig, « Introduction », in *Les lieux de l'opéra en Europe (XVII^e-XXI^e siècle)*, Caroline Giron-Panel, Solveig Serre (coord.), actes du colloque international et interdisciplinaire tenu à Paris, 21-23 novembre 2013, Paris, École des Chartes, 2017, p. 13.

7. *Ibid.*

8. FRISON, Hélène, *La réception des Ballets russes à Madrid et Barcelone (1916-1929)*, 533 p., thèse de Doctorat : Études Ibériques et Latino-Américaines, Université Sorbonne Nouvelle — Paris 3 : soutenue le 29 novembre 2014, p. 139.

9. Les saisons de Ballets russes ont été organisées à l'Opéra de Paris de 1910 à 1928.

10. Peu après la prise de fonction de Rouché en septembre 1914, l'Opéra ferme ses portes en raison de l'entrée en guerre de la France. Il faut attendre dix-huit mois pour qu'il ouvre de nouveau et programme quelques spectacles en matinée.

1 - Trois capitales, trois modèles d'opéra différents

Lorsque la compagnie de Diaghilev vient se produire à Paris, l'Opéra et l'Opéra-Comique sont régis par un régime de concession, qui va perdurer jusqu'en 1939, année durant laquelle une loi confère un cadre juridique aux théâtres lyriques nationaux¹¹. Le directeur, qui est nommé par l'État, dirige son théâtre de manière semi-privée et est « responsable sur sa fortune personnelle du bon équilibre des finances du théâtre¹² ». En raison du coût qu'entraîne la rémunération du personnel, les représentations et l'entretien du bâtiment, il bénéficie de subventions de la part de l'État ; en contrepartie, il est soumis à un cahier des charges strict, qui constitue une sorte de charte dans laquelle sont exposées les missions de l'établissement. Le premier article rappelle la suprématie de l'Opéra sur le reste des scènes françaises ; un peu plus loin, des précisions sont apportées sur la constitution du répertoire et, notamment, sur l'obligation de promouvoir les compositeurs français¹³. Malgré le soutien financier apporté par l'État, les recettes générées par les spectateurs, quoique ponctuelles, sont nécessaires pour éviter/limiter les déficits. Au début du siècle, le manque d'intérêt du public pour des genres considérés comme désuets (opéra et opéra-comique) et la chute des recettes conduisent certains directeurs à revoir la programmation de leur établissement afin d'attirer un public plus nombreux. Le cas d'Albert Carré est sans doute le plus emblématique car il réussit en quelques années (1898 à 1913) à transformer l'Opéra-Comique, alors succursale du Palais Garnier, en scène incontournable de Paris, notamment en raison des nombreuses créations qui y sont données¹⁴. Lorsque Rouché prend la direction de l'Opéra Garnier, il « espère lui redonner le prestige national et international des siècles passés¹⁵ ». Pour ce faire, il prend modèle sur des hommes reconnus dans le milieu, à l'instar de Carré qui s'était notamment appuyé sur la danse pour moderniser son répertoire¹⁶.

Parallèlement aux nouvelles programmations musicales qu'il mène au sein de l'Opéra, Rouché s'intéresse également au secteur de la danse, pour deux raisons principalement : le faible coût des représentations de ballets (moindres effectifs et moyens scéniques inférieurs à ceux exigés par les opéras) et l'engouement du public parisien pour la danse depuis le début du siècle,

-
11. AUCLAIR, Mathias, « Jacques Rouché et les Ballets russes », in *Le Ballet de l'Opéra. Trois siècles de suprématie depuis Louis XIV*, Mathias Auclair, Christophe Ghristi (dir.), Paris, Albin Michel : Opéra national de Paris, 2013, p. 191.
 12. GALLAND, Bruno, *Archives de l'Opéra de Paris. Opéra de Paris et Opéra-comique (1897-1938), Réunion des théâtres lyriques nationaux (1939-1978), Théâtre national de l'Opéra de Paris (1978-1980) (1897-1980)*, Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, 1991. www.siv.archives-nationales.culture.gouv.fr/siv/rechercheconsultation/consultation/ir/pdfIR.action?irId=FRAN_IR_000844 [26 janvier 2022].
 13. Ministère de l'instruction publique et des beaux-arts, Direction des beaux-arts, *Théâtre national de l'Opéra. Cahier des charges*, Paris, Imprimerie nationale, 1891, p. 3 et 6. gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k328060b [26 janvier 2022].
 14. On pourra citer à titre d'exemple les créations de *Pelléas et Mélisande* (1902), *L'Heure espagnole* (1911) ou encore de *La vie brève* (1913).
 15. PAOLACCI, Claire, « Le répertoire de l'Opéra et de l'Opéra-Comique (1915-1945) », in *L'Opéra de Paris, la Comédie-Française et l'Opéra-Comique : approches comparées (1669-2010)*, Sabine Chaouche, Denis Herlin, Solveig Serre (éd.), Paris, École nationale des chartes, 2012, p. 186.
 16. NICCOLAI, Michaela, « Albert Carré, directeur de l'Opéra-Comique à la Comédie-Française », in *L'Opéra de Paris...*, op. cit., p. 355.

notamment depuis les saisons russes. À ces deux premiers arguments s'ajoute un dernier : celui de pouvoir passer commande de nouvelles partitions de ballets auprès de compositeurs français et ainsi de respecter le cahier des charges de l'établissement.

Ainsi, sous la direction de Rouché et jusqu'à la dissolution de la compagnie, les Ballets russes sont programmés très régulièrement à l'Opéra. Mais les échanges ne s'arrêtent pas là. Rouché emprunte également les collaborateurs de Diaghilev afin de composer de nouvelles chorégraphies. Il sollicite d'abord Nijinski qui refuse, puis Fokine et Nijinska qui acceptent de créer pour la troupe de l'Opéra. Mais comme le remarque Paolacci, ces tentatives restent « trop éphémères ou trop ponctuelles pour aboutir à un changement profond¹⁷ ». Il emploie ensuite, comme « conseiller officieux à la danse¹⁸ », Bakst, qui a rompu définitivement avec Diaghilev et sa compagnie en 1922 ; il participe alors à la création de ballets que la troupe d'Ida Rubinstein donne à l'Opéra. Puis en 1923, il crée les décors, les costumes et le livret de *La Nuit ensorcelée*. Mais il meurt l'année suivante. Cinq ans plus tard, lors de la dissolution de la troupe à la mort de Diaghilev, Rouché engage les deux derniers grands collaborateurs de Diaghilev, le chorégraphe George Balanchine et le danseur Serge Lifar, pour la création d'une œuvre sur la musique de l'unique ballet de Beethoven, *Les Créatures de Prométhée*. Balanchine tombe malade et Lifar est contraint de régler seul la chorégraphie. Le succès rencontré le 30 décembre 1929 lors de sa création conduit Rouché à proposer un engagement durable à Lifar, qui devient alors maître de ballet et premier danseur de l'Opéra de Paris. Cet « emprunt » des anciens collaborateurs de Diaghilev permet en outre de faire entrer de nouvelles chorégraphies au répertoire.

La situation espagnole offre un panorama tout à fait différent car la gestion des opéras est privée — quoique différente dans les deux villes —, et l'espace n'est pas polarisé comme en France. De fait, aucune institution n'impose son influence sur les autres. Il s'agit davantage d'une circulation qui se fait selon un circuit ibérique entre Barcelone, Madrid et Lisbonne, en ce qui concerne les opéras.

Le Teatro Real de Madrid est sous la tutelle de l'État, bien que celui-ci n'apporte aucun soutien financier à l'établissement. C'est l'imprésario qui fait la meilleure proposition à l'appel d'offres publié par le théâtre qui obtient le contrat. Moyennant le paiement d'un loyer, il est alors en droit d'occuper et d'utiliser le théâtre à sa convenance. L'absence de subvention de la part de l'État le libère de toutes obligations en matière de politique artistique — à la différence de Paris —, si ce n'est celle de produire un opéra espagnol par an (mais celle-ci semble plus théorique qu'effective¹⁹). Cela revient à lui laisser l'entière responsabilité financière de l'entreprise et à le soumettre à la question de la rentabilité de manière particulièrement aiguë. Pour cette raison, et à la suite de faillites répétées, un comité royal est constitué pour gérer le théâtre lors des périodes de vacance d'imprésario²⁰. Au début de la saison de 1916, c'est donc le responsable de ce comité — le comte de Casal — qui, sur ordre du roi, invite la compagnie de Diaghilev à se produire à Madrid, à la suite

17. PAOLACCI, Claire, « Le renouveau chorégraphique de l'Opéra sous l'ère de Jacques Rouché », in *Le répertoire de l'Opéra de Paris (1671-2009). Analyse et interprétation*, Michel Noiray, Solveig Serre (dir.), Paris, École nationale des chartes, 2010. books.openedition.org/enc/483#bodyftn [26 janvier 2022].

18. AUCLAIR, Mathias, « Jacques Rouché et les Ballets russes », in *Le Ballet de l'Opéra*, op. cit., p. 193.

19. TURINA GÓMEZ, Joaquín, « El teatro sin sombra », in *La ópera en España. La puesta en escena 1750-1998*, Carmen Gallo, Andrés Peláez (ed.), Oviedo, Fundación de Cultura, Ayuntamiento de Oviedo, 1998, p. 36-37.

20. Id., *Historia del Teatro Real*, Madrid, Alianza Editorial, 1997, p. 221-223.

de sa tournée américaine²¹. Il s'agit là de la première intervention d'Alphonse XIII en faveur des Ballets. D'autres suivront : à l'issue de la première saison madrilène, le roi invite la compagnie à se produire pendant la saison estivale à Saint Sébastien ; la compagnie créera pour l'occasion *Les Ménines*²². Lorsqu'en 1918 la compagnie doit se rendre à Londres, c'est grâce au roi qu'elle obtient les autorisations nécessaires pour traverser la France²³. Enfin, c'est à la suite des demandes du roi que la compagnie proposera un programme plus novateur à Madrid qu'à Barcelone. La venue des Ballets russes à Madrid n'est pas liée au désir de Diaghilev de conquérir de nouvelles capitales européennes. Elle est due aux circonstances extraordinaires de la guerre qui empêchent la troupe de se produire sur les scènes qui jusqu'alors ont permis son succès (Paris, Londres, Berlin principalement) ainsi qu'au goût personnel d'Alphonse XIII pour les Ballets.

Barcelone offre une situation encore différente. La fondation du Liceo s'est faite sans aucune aide financière de l'État. C'est un ensemble de particuliers qui, constitués en Société des Actionnaires du Liceo, apportent des capitaux privés. La Société est propriétaire du bâtiment tandis que chaque actionnaire se voit attribuer la jouissance d'espaces déterminés au sein du théâtre, une loge ou un balcon par exemple²⁴. Cette Société n'exploite pas directement le théâtre. C'est le conseil, issu de la Société, qui choisit un imprésario, lié au théâtre par un contrat stipulant le nombre de représentations à donner. Plus encore que dans d'autres théâtres, la liberté de l'imprésario s'arrête là où commence la question de la rentabilité puisqu'en raison de cette organisation financière, il ne peut compter sur les recettes générées par une partie des places, les meilleures en l'occurrence, dont jouissent de façon gratuite et pérenne les membres de la Société. « Remplir » la salle et plaire au public sont ainsi les principaux paramètres au moment de programmer les saisons au Liceo.

Contrairement à ce qui se passe ailleurs en Europe ou à Madrid, les Ballets russes ne suscitent pas un grand enthousiasme à Barcelone. Ils permettent d'introduire de la nouveauté au sein de la programmation du théâtre et participent ainsi à la politique de diversification du répertoire qui y est alors développée, au même titre que les opéras russes qui sont alors montés ou ceux de Mozart, encore peu connus du public barcelonais.

Les années 1917 et 1918 offrent un exemple unique et emblématique de la situation espagnole puisque les deux établissements sont alors gérés par le même imprésario, Arturo Volpini, qui codirige simultanément le Colisée de Lisbonne (avec Zenatello). Cette mainmise sur les trois

21. Autobiographie de Diaghilev, texte russe dicté par Diaghilev à Kochno. Traduction française de Kochno, Bibliothèque — Musée de l'Opéra de Paris, Fonds Kochno.

22. « Saison terminée admirablement. Leurs Majestés assistèrent à toutes les représentations. Ai présenté personnellement Lopoukova, Tchernicheva, Bolm et Massine au roi qui leur parla avec enthousiasme. Il veut que nous revenions printemps prochain. Il a reçu Stravinsky deux fois et lui a demandé de composer un ballet espagnol. Sa Majesté souhaite que nous donnions quelques représentations de gala à San Sebastian (sic) en août » ; cité par BUCKLE, Richard, *Diaghilev*, Paris, J.-C. Lattès, 1980, p. 371.

23. La Bibliothèque — Musée de l'Opéra conserve le courrier que le secrétaire particulier d'Alphonse XIII envoie à Diaghilev : « Cher Monsieur Diaghilev, J'ai le plaisir de vous informer, d'ordre de sa Majesté le Roi, mon Auguste Souverain, que l'Ambassadeur de France vient de téléphoner que selon un télégramme de son Gouvernement qui vient d'être reçu, celui-ci vient de vous concéder, ainsi qu'à votre troupe, une autorisation pour traverser la France en votre voyage pour l'Angleterre. Sa Majesté me charge aussi de vous dire combien Elle est heureuse que Ses démarches aient abouti à un résultat satisfaisant. (...) » ; lettre envoyée du Palais royal de Madrid, le 4 juillet 1918, Bibliothèque — Musée de l'Opéra de Paris, Fonds Kochno.

24. ROCA I TRIAS, Encarna, « Dictamen sobre la propiedad del Gran Teatro del Liceo y otros extremos », *Anuario de derecho civil*, Ministerio de Justicia / Boletín Oficial del Estado, vol. 48, n° 1, 1995, p. 261.

salles met en évidence l'absence de concurrence qui existe entre elles puisque chacune se destine à des publics différents. Il est alors possible de mettre à l'affiche les mêmes programmes de ballets russes dans les trois théâtres sans craindre de lasser, et même de faire salle comble.

Grâce à cet ample réseau de salles d'Opéra, la compagnie peut s'exporter de capitale en capitale. Mais cette circulation ne doit pas occulter la hiérarchie qui existe entre les différentes villes et les différentes salles.

2 - Paris, capitale symbolique du spectacle et de la danse en Europe

La suprématie de Paris se caractérise tout d'abord par son pouvoir d'attraction, directement lié à l'accumulation des institutions et des productions culturelles, des moyens matériels, humains et financiers dans la capitale. Dans l'introduction à *Capitales européennes et rayonnement culturel*, Christophe Charle précise que la spécificité du modèle d'attraction parisien à l'échelle internationale tient à son hégémonie dans les trois domaines culturels que sont le théâtre, le musée et la mode²⁵, trois domaines qui participent au succès de la compagnie. En termes de théâtres et de salles, Paris offre différentes possibilités aux Ballets. Les représentations à l'Opéra sont garantes de l'excellence et de la magnificence des ballets montés ainsi que de la technique des danseurs. Lorsque l'Opéra n'est pas disponible, des alternatives sont possibles : le théâtre du Châtelet ou celui de la Gaité sont à même d'accueillir de grands spectacles lyriques ou des ballets ; à partir de 1913, le Théâtre des Champs-Élysées ouvre ses portes et incarne la liberté artistique, car il est affranchi de la tutelle de l'État. Quelques semaines seulement après son inauguration, a lieu en ses murs la création entourée de scandale du *Sacre du printemps*, il devient rapidement un foyer artistique de premier ordre. Cette fois, la présence de la troupe dans « ce lieu nouveau pour un art nouveau²⁶ » est la preuve de la modernité des ballets proposés.

En termes de musées, et plus largement de peinture, les Ballets russes doivent leurs premiers succès au choc visuel, à la richesse de la palette de ses décors conçus par des peintres qui pensent le ballet comme un tout : costumes, décors, programmes et affiches se répondent et participent à la constitution d'un imaginaire collectif qui imprègne l'esprit des Parisiens, spectateurs ou non. Après la première période russe du répertoire, Diaghilev intègre peu à peu des peintres de diverses origines et associés à la modernité comme André Derain, Henri Matisse, Marie Laurencin, George Braque, Max Ernst ou encore Giorgio de Chirico. La plupart de ces artistes sont rencontrés à Paris, où ils résident alors. Certains sont associés aux mouvements d'avant-garde, comme

25. CHARLE, Christophe (dir.), *Capitales européennes et rayonnement culturel*. XVIII^e-XX^e siècle, éd. Rue d'Ulm, 2004, p. 10.

26. A. D., « Théâtre des Champs-Élysées », *Le Matin*, 30 mai 1913 ; cité par HUESCA, Roland, « Le Théâtre des Champs-Élysées à l'heure des Ballets russes », *Vingtième Siècle, revue d'histoire*, n° 63, septembre 1999, Paris, Presses de la Fondation nationale des sciences politiques, p. 7. www.persee.fr/doc/xxs_0294-1759_1999_num_63_1_3850 [26 janvier 2022].

Pablo Picasso ou Juan Gris ; d'autres, ne se revendiquent d'aucun courant ni d'aucune école comme Maurice Utrillo, Léopold Survage, José María Sert. Tous les peintres espagnols qui collaborent avec la compagnie sont rencontrés à Paris (Pere Pruna, Juan Miró, Gris ou Picasso). Pour ceux-ci, la collaboration offre une opportunité de lier leur nom à une compagnie à la mode et d'exposer leurs œuvres sur les scènes des capitales occidentales. Alors que les expositions de toiles cubistes aux Galeries Dalmau restent confidentielles à Barcelone, la création du ballet *Parade* présente, devant les 2300 spectateurs du Liceo, le premier décor cubiste.

En ce qui concerne la mode, outre la collaboration financière et artistique de Gabrielle Chanel, l'apport de la capitale française tient davantage à la valeur ajoutée aux ballets. Les couturiers parisiens et les décorateurs d'intérieur intégrèrent rapidement dans leurs créations le « style Ballets russes » et son exotisme décadent²⁷. Plus précisément, Paul Poiret dessine pour ses collections des pantalons et des turbans de harem en velours et en soie, et intègre toutes sortes d'accessoires aux tenues comme des aigrettes, des rangs de perles ou des pierreries qui sont directement inspirés des costumes des ballets. Ces tenues, et les extravagantes soirées costumées imitant l'atmosphère de *Shéhérazade* qu'il organise et auxquelles participe l'élite cosmopolite de Paris, dotent les Ballets d'une connotation chic et mondaine²⁸.

Paris occupe une place hégémonique dans bien d'autres secteurs, comme celui de la presse illustrée ou de la critique chorégraphique par exemple, mais ces trois domaines sont ceux qui, selon Charle, participent à son rayonnement sur le plan international. En d'autres termes, Paris constitue une force centripète qui attire en son sein une pluralité d'artistes et d'élites, qui offrent à la compagnie — dont une partie du succès repose sur sa capacité à se renouveler — un creuset sans fin de créateurs et de mécènes. Et dans le même temps, elle rayonne hors de ses frontières : sa suprématie prend alors la forme d'une force centrifuge dont l'influence s'étend à travers les œuvres et les artistes qu'elle exporte.

En raison de l'étroite surveillance dont le théâtre a fait l'objet et de la censure qui s'est exercée aux XVIII^e et XIX^e siècles, la scène parisienne a la réputation d'être sourcilleuse et le succès parisien apparaît à l'étranger comme un gage de qualité. Dans le même sens, et même si cela semble contradictoire, les Parisiens, rompus aux représentations en tous genres, sont perçus comme un public difficile à contenter. Un succès est donc synonyme de consécration. De fait, en 1916, avant que les Ballets ne donnent leur première saison sur le sol espagnol, le battage médiatique qui vise à promouvoir la compagnie, revient fréquemment sur le succès connu à Paris ; on peut lire des traductions de fragments d'articles publiés dans la presse française ainsi que la liste des personnalités ayant assisté aux représentations, autant d'éléments considérés comme une garantie car ils proviennent de la capitale alors considérée comme une référence incontournable du bon goût et de l'exigence occidentale. Un spectacle qui s'exporte présente, en guise de références, son succès dans la capitale française.

Dans l'introduction à *Paris et le phénomène des capitales littéraires*, Pierre Brunel rappelle l'importance du facteur temps dans la constitution de sa suprématie : « une capitale sym-

27. CALLOWAY, Stephen, « L'influence élargie des Ballets russes », in *Les Ballets russes. Quand l'art danse avec la musique*, Jane Pritchard (dir.), Saint-Rémy-en-l'Eau, Ed. Monelle Hayot, 2011, p. 126-127.

28. WILCOX, Claire, « Paul Poiret et les Ballets russes », in *Les Ballets russes. Quand l'art danse...*, op. cit., p. 64.

bolique ne naît pas spontanément », écrit-il²⁹. Paris est souvent considéré comme le berceau de la danse académique car c'est là qu'est née « la plus ancienne compagnie de ballet au monde, héritière de l'Académie Royale de danse créée par Louis XIV³⁰ », en 1661. En outre, la création de la notation Feuillet (1700) a permis la diffusion rapide du répertoire français et l'emploi d'une terminologie technique française à travers le monde. On considère fréquemment que le style français constitue « le fonds commun » à partir duquel les différentes écoles européennes ont développé des styles nationaux³¹. Ainsi, les « nombreux ouvrages qui proposent une “ histoire ” officielle du ballet expliquent que le ballet s'est d'abord institutionnalisé en France avant de s'exporter dans la Russie impériale³² » où il se serait épanoui au sein des Théâtres Impériaux. En proposant des spectacles à Paris, la compagnie de Diaghilev semble faire le chemin inverse : le ballet revient dans la maison qui l'a vu naître et qui avalise son succès. La consécration est donc double.

L'entrée en guerre de la France en 1914 remet momentanément en cause l'hégémonie de Paris qui n'est alors plus à même de proposer cette multiplicité de possibilités, que ce soit en matière d'espaces de production, d'artistes ou de spectateurs. De fait, les Ballets russes sont contraints de se produire ailleurs durant la guerre. Pourtant, on assiste à une forme d'influence « par ricochet » puisque certains des artistes, qui se sont connus à Paris, renouent hors de Paris pendant le conflit. C'est notamment le cas des Delaunay qui séjournent à Madrid pendant la période et qui collaborent avec Diaghilev pour la reprise de *Cléopâtre*³³. En ce sens, certaines collaborations de Madrid ou de Barcelone fonctionnent comme une résurgence des liens noués à Paris.

Brunel soulignait l'importance du facteur temps dans la constitution de la suprématie d'une capitale symbolique. On ajoutera le rôle des archives dans la construction de son identité en tant que capitale culturelle : Paris, plus que Madrid ou Barcelone, ressent rapidement le besoin de protéger ce qu'elle considère comme son patrimoine et qui, à cet égard, constitue un capital.

3 - Gestion du capital symbolique : les archives des Ballets russes

Dès 1861, alors que la construction de l'Opéra Garnier est encore au stade de projet, un emplacement est prévu pour la bibliothèque et les archives de l'établissement. Ce service est officiellement reconnu en 1866 par décret de Napoléon III qui nomme un archiviste et un biblio-

29. BRUNEL, Pierre (coord.), *Paris et le phénomène des capitales littéraires. Carrefour ou dialogue des cultures*, vol. 1, Actes du 1^{er} congrès international du CRLC, 22 au 26 mai 1984, p. 2.

30. LAILLIER, Joël, *Entrer dans la danse. L'envers du ballet de l'Opéra de Paris*, Paris, CNRS Éditions, 2017, p. 21.

31. LE MOAL, Philippe (dir.), *Dictionnaire de la danse*, Paris, Larousse, 1999, p. 564. gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k12005041/f686.item.r=ecoles [26 janvier 2022].

32. LAILLIER, Joël, *Entrer dans la danse...*, *op. cit.*, p. 21.

33. À la suite de la destruction des décors initialement conçus par Bakst dans un incendie, Diaghilev commande de nouveaux décors à Robert Delaunay et de nouveaux costumes à Sonia en 1917, pour la reprise de *Cléopâtre*. C'est dans cette version que le ballet sera donné à Madrid en 1921.

thécaire³⁴. Le premier est chargé de réunir et de mettre en ordre les dessins, les décors anciens et nouveaux, les livres, les estampes et les papiers relatifs à l'Opéra ; le second est responsable de la conservation des partitions manuscrites ou gravées³⁵. Il s'agit donc de conserver des supports variés autour d'une même compétence, l'opéra et le ballet.

Charles Nutter, archiviste de la bibliothèque de l'Opéra, de sa fondation en 1866 à 1899, a conscience qu'il n'existe alors aucune bibliothèque spécialisée dans les arts du spectacle à Paris et décide de mener une politique documentaire qui dépasse « la seule conservation et valorisation du patrimoine de l'Opéra de Paris³⁶ ». Il prend contact avec des libraires anciens, des collectionneurs, des conservateurs et des commissaires-priseurs et réunit une somme de documents sur la musique et le théâtre, en particulier le théâtre lyrique, « et aux arts qui s'y rapportent, au chant, à la danse, aux décors et aux costumes³⁷ ».

Afin de les protéger de toute possibilité de captation ou d'aliénation en cas de difficultés financières du directeur-entrepreneur (responsable personnellement de l'équilibre financier du théâtre), les archives et les partitions de l'institution relèvent du domaine de l'État et sont sous la responsabilité d'un personnel (un archiviste et un bibliothécaire) dépendant du Secrétaire d'État aux Beaux-Arts, et non du directeur de l'Opéra. Ainsi, dès ses origines et dans un souci de protection, le service qui est chargé de conserver et de valoriser la mémoire de l'Opéra (établissement semi-public), dépend sur le plan administratif et intellectuel d'un autre établissement, public cette fois. Cette mission première qui est celle de préserver le patrimoine de l'Opéra est la raison pour laquelle s'y trouvent actuellement réunis différents fonds de personnes ayant travaillé à l'Opéra comme celui de Rouché qui contient notamment des contrats avec Diaghilev.

En 1935, la bibliothèque-musée de l'Opéra est rattachée, pour des raisons financières, à la Bibliothèque nationale, puis en 1942, au Département de la musique nouvellement créé. Elle bénéficie ainsi d'une logistique pour le traitement des collections et obtient des crédits d'acquisition³⁸. Au fur et à mesure des années, l'institution réunit des fonds privés et centralise les archives liées aux domaines du ballet, et plus largement de la danse. En 1951, elle récupère une partie des collections de l'association des *Archives internationales de la danse* ; en 1975, puis en 1991, le fonds Kochno, dernier secrétaire personnel de Diaghilev et légataire de l'impresario, est également conservé. Sans doute en raison de sa pérennité rendue possible par le fait d'être sous la responsabilité de l'État, elle fait aussi fréquemment l'objet de donations ou de legs. Ainsi en 1980, la nièce du peintre donne ainsi à la bibliothèque le fonds Baskt. L'histoire de la Bibliothèque-Musée de l'Opéra est unique en raison de son caractère public, de son centralisme et de sa longévité ; rien de tel en Espagne où, à Madrid comme à Barcelone, les théâtres sont privés, et où la gestion des archives qui repose sur des initiatives personnelles, est davantage soumise aux aléas de l'histoire.

34. BERBAIN, Iris, « Une petite entité entre deux grands établissements : la Bibliothèque-musée de l'Opéra » rapport de stage sous la direction de Pierre Vidal, Paris, 2003, p. 7.

35. PRÉMEL, Benjamin, « La Bibliothèque-Musée de l'Opéra (BMO) : la Bibliothèque nationale de France à l'Opéra Garnier », rapport de stage sous la direction de Pierre Vidal, Paris, 2006, p. 7.

36. BRÉBAN, Alix, « La Bibliothèque et le spectacle : la bibliothèque-musée de l'Opéra », rapport de stage sous la direction de Pierre Vidal, Paris, 2004, p. 7 et 13.

37. *Ibid.*

38. *Ibid.*, p. 8.

En 1919, le Ministerio de Instrucción pública y Bellas Artes, sous la direction de José del Prado Palacio, crée le Museo-Archivo del Teatro de la Ópera et nomme à sa tête Luis París³⁹. Outre les deux salles qui sont consacrées aux expositions en 1924, un fonds qui concerne le domaine de la mise en scène et le fonctionnement du Teatro Real principalement (administration comptable et légale) est constitué. París a été lui-même alternativement directeur et metteur en scène du Teatro Real. Le fonds qu’il constitue est exceptionnel en raison de sa longévité au sein du Real, mais aussi parce qu’il est celui d’un professionnel du théâtre qui s’intéresse à la mise en scène, domaine des arts de la scène qui se développe pendant la période ; il réunit ainsi un ensemble de documents qui ne se limite ni à la seule période d’ouverture du Real ni à ce seul établissement⁴⁰. Dans ce cadre, il acquiert des esquisses de *Petrouchka* dessinées par Benois en 1920 (un rideau de scène et six costumes). Ce travail de París a été possible, initialement grâce à l’appui du Ministerio de Instrucción pública y Bellas Artes, puis grâce à son propre réseau de relations, puisqu’un certain nombre de donations a permis d’accroître son fonds.

En 1925, le Teatro Real ferme ses portes et une partie de ses archives est conservée de manière informelle dans différents endroits. Quatre ans après, à l’occasion de l’Exposition Internationale, des pièces du Museo-Teatro sont exposées à Barcelone et, il semblerait qu’une publication provisoire ait été réalisée en 1932⁴¹. Après la mort de París en 1936, et une fois la guerre civile terminée, Artur Sedó i Guichard, grand collectionneur catalan, rachète entre 1939 et 1940 une partie du fonds París, notamment celle qui concerne la mise en scène et qui vient compléter son immense collection personnelle réunissant principalement des documents relatifs au théâtre. Trois ans après sa mort survenue en 1965, une de ses filles vend à l’Institut del Teatre une partie de la collection de Sedó i Guichard, ce qui explique qu’une grande partie des documents liés à la venue des Ballets russes au Teatro Real soit actuellement à Barcelone⁴². Quant au reste du fonds initialement acquis par París — ce qui reste après la vente à Sedó i Guichard, à d’autres collectionneurs privés, et après diverses spoliations — il est d’abord installé dans les sous-sols du Museo del Romanticismo de Madrid (en 1951), puis transféré dans les anciens bâtiments de l’Hôpital Général (San Carlos), avant de se retrouver au Museo de Arte Contemporáneo (en 1987). En 1990, il est finalement récupéré et transporté à Almagro où est créé le Museo Nacional del Teatro, entièrement consacré aux arts de la scène et à la musique⁴³.

En définitive, l’exceptionnelle tâche réalisée par París a pâti du manque de soutien de l’État qui n’a mis en place aucune mesure d’accompagnement lors de la fermeture du Teatro Real, ainsi que de la gestion privée du théâtre puisque ce fonds qui n’était pas la propriété de l’État, a été dispersé.

39. Luis París est directeur du Teatro Real de 1896 à 1902, puis de 1907 à 1925.

40. Il réunit notamment des documents relatifs aux budgets, aux rénovations et à la programmation, des théâtres suivants : Teatro María Guerrero, Teatro Español, Teatro La Princesa.

41. NEGRETE, Enid, « Luis París y el archivo del Teatro Real de Madrid : un tesoro recuperado », *ADE teatro : Revista de la Asociación de Directores de Escena de España*, Madrid, Asociación de Directores de Escena de España, n° 114, 2007, p. 166-173.

42. L’autre partie de sa collection est acquise par la Diputació de Barcelona en 1969 et est conservée à la Biblioteca de Catalunya.

43. LÓPEZ GÓMEZ, Francisco Manuel, « El valor documental y musicológico de los fondos de ópera del Museo Nacional del Teatro », in *El patrimonio musical de Castilla-La Mancha : nuevas perspectivas*, Paulino Capdepón Verdú, Juan José Pastor Comín (eds.), Madrid, Alpuerto, 2015, p. 176.

Le cas du Liceo présente un tout autre visage car cette fois, son caractère privé a permis la constitution d'un fonds exhaustif et atypique. Exhaustif car la période conservée concerne la totalité de l'histoire du théâtre, de sa fondation à nos jours. En outre, les impresarii qui s'occupaient de la gestion du théâtre étaient obligés, lorsque leurs fonctions prenaient fin, de laisser une copie de tous les documents relatifs au théâtre. Atypique car des documents, propres au fonctionnement du Liceo, ont été conservés⁴⁴. C'est le cas par exemple des *Libros del Conserje* (régisseur du théâtre) dans lesquels étaient consignés presque quotidiennement les activités et les événements de la vie du théâtre. Concernant les saisons russes, on peut y lire des informations très précises sur les programmes donnés, les dates des répétitions, le dépôt du matériel de la compagnie, la retransmission radio de ces soirées ainsi que des observations liées aux défaillances de la scène constatées à la suite des représentations. D'autres documents concernant la gestion ont également été conservés, notamment les contrats passés avec la compagnie, les recettes de chacune des soirées ou la correspondance échangée à la suite de la mort de Diaghilev traitant de la question de sa suite. Enfin, ce qui constitue un cas unique dans l'histoire de la compagnie, il existe également une série de plaques de verre des clichés pris pendant les représentations des Ballets russes en 1917. Ces images exceptionnelles nous permettent de voir les décors montés et les emplacements — quoique flous en raison de la vitesse d'obturation des appareils de l'époque et de leurs difficultés à rendre le mouvement — du corps du ballet de trois œuvres différentes (*Le Prince Igor*, *Sadko* et un ballet non identifié).

En 1994, lors de l'incendie du théâtre, la direction prend conscience de la précarité de la conservation de ces archives entreposées dans un seul endroit et sans aucun dispositif de sécurité approprié. Les archives sont alors transférées dans des locaux prévus à cet effet mais aucun travail de valorisation ni de catalogage n'est mis en place.

Il faut attendre 2006 pour qu'un accord signé entre la Universidad Autónoma de Barcelone et le Liceo permette d'entamer un travail d'archivage, de catalogage et de numérisation, par des spécialistes des différents domaines (musicologie, archivage, littérature, mise en scène, etc.)⁴⁵.

Conclusions

« La circulation des spectacles vivants [...] entre les capitales est un phénomène ancien, lié aux Cours depuis la Renaissance⁴⁶ ». La nouveauté de la compagnie de Diaghilev tient sans doute au fait de présenter un répertoire et d'en assumer la réalisation ; elle tient également au nombre de capitales visitées, rendu possible par l'amélioration des transports et par le fait de proposer des spectacles ne posant pas de problème de langue. Mais cette circulation se fait peut-être au détriment de l'originalité et de la créativité puisqu'en se produisant dans des salles aussi différentes, la compagnie est contrainte de proposer une occupation de l'espace la plus simple possible, à rebours

44. NEGRETE, Enid, « El archivo del Liceu : la crónica del Gran Teatre, por fin digitalizándose », *Ópera actual*, n° 139, Año 2011, p. 46-47.

45. *Ibid.*

46. CHARLE, Christophe, *Capitales européennes et rayonnement culturel*, *op. cit.*, p. 159.

de ce qui constitue la modernité scénique au cours de la même période. De même, le choix du programme se fait souvent dans le sens de la facilité afin de s'adapter à n'importe quel type de public, a priori moins libéral que celui de Paris.

Concernant les archives, ces trois exemples montrent que le statut – privé ou public – n'est pas un facteur déterminant en matière de richesse, mais d'accessibilité, de visibilité et de pérennité.