



**HAL**  
open science

# La réception des Ballets russes à Madrid et Barcelone (1916-1929)

Hélène Frison

► **To cite this version:**

Hélène Frison. La réception des Ballets russes à Madrid et Barcelone (1916-1929). Musique, musicologie et arts de la scène. Université Paris 3 - Sorbonne Nouvelle, 2014. Français. NNT : 2014PA030128 . tel-01466476

**HAL Id: tel-01466476**

**<https://hal.science/tel-01466476>**

Submitted on 13 Feb 2017

**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.

**UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE – PARIS 3**  
**ÉCOLE DOCTORALE 122 – EUROPE LATINE – AMÉRIQUE LATINE**

UFR LANGUES, LITTÉRATURES, CULTURES ET SOCIÉTÉS ÉTRANGÈRES  
ÉTUDES IBÉRIQUES ET LATINO-AMÉRICAINES

**THÈSE**

Pour l'obtention du grade de  
DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE – PARIS 3  
En Études Ibériques et Latino-Américaines  
Présentée et soutenue publiquement par

Hélène FRISON

le 29 novembre 2014

**La réception des Ballets russes à Madrid et Barcelone  
(1916 – 1929)**

Sous la direction de M. le Professeur Serge SALAÛN

**JURY**

M. Paul AUBERT, Professeur à l'Université de Provence Aix-Marseille I  
M. Manuel AZNAR SOLER, Professeur à l'*Universitat Autònoma* de Barcelone  
Mme Évelyne RICCI, Professeur à l'Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3  
M. Serge SALAÛN, Professeur à l'Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3  
M. Eliseo TRENC, Professeur à l'Université de Reims Champagne - Ardenne



### *La réception des Ballets russes à Madrid et Barcelone (1916 – 1929)*

La compagnie des Ballets russes, fondée par Diaghilev en 1911, constitue un tournant dans l'histoire de la scène occidentale. Reprenant le principe de l'œuvre d'art totale, la troupe propose des spectacles composés par des peintres, des chorégraphes et des musiciens. Leur succès est fulgurant et leur influence décisive. Cette thèse se propose d'étudier la réception des Ballets russes en Espagne. Alors que l'Europe est en guerre, la Péninsule constitue une terre d'accueil propice aux échanges. Les intellectuels du pays s'interrogent sur les possibilités de rénover la scène théâtrale et sont attentifs aux expériences qui viennent de l'étranger. Les ballets que propose la compagnie entrent en résonance avec leurs propres préoccupations. Ils posent à la fois la question de la tradition au sein de la modernité, du national et du cosmopolitisme et s'exportent à l'étranger. Ce travail s'attache à confronter les différentes réceptions qui sont simultanément menées dans les deux capitales culturelles de l'Espagne au moment où les régionalismes s'affirment toujours plus. La présentation de l'état des lieux de la scène espagnole constitue le premier moment de cette thèse. La deuxième partie est entièrement consacrée à la première saison (1916) que la compagnie donne en Espagne ainsi qu'aux débats auxquels elle donne lieu. Les troisième et quatrième parties mettent en miroir les lectures qui sont faites à Madrid puis à Barcelone et présentent les singularités de chacune des deux capitales culturelles du pays.

**Mots-clés :** Espagne XX<sup>e</sup> – Histoire culturelle – Spectacles et divertissements – Esthétique de la réception – Vie intellectuelle / 1900-1939 – Ballets russes

### *The reception of the Ballets Russes in Madrid and Barcelona (1916 – 1929)*

The Ballets Russes company was founded by Diaghilev in 1911, and marked a turning point in the history of the Western European stage art. Taking up the *Gesamtkunstwerk*, the company offered shows composed by painters, choreographers and musicians. Their success was immediate and their influence was decisive. This work will examine how the Ballets Russes were received in Spain. The Spanish peninsula offered a fertile ground for exchange while Europe was at war, with the country's intellectuals wondering about how to renew the theatre scene and being receptive to foreign experiments on the matter. The ballets offered by the company reflected those concerns by addressing the question of the role of tradition within modernity as well as the concepts of nationalism and cosmopolitanism while managing to find an audience abroad. This study aims at confronting the simultaneous reception of the Ballets Russes in the two cultural capitals of Spain at a time when regionalism was becoming increasingly strong. The first part will give a description of the Spanish theatre and arts scene. The second part will be entirely dedicated to the company's first season in Spain (1916) and to the debates it raised. The third and fourth parts will deal with the way the ballets were received and understood in Madrid and Barcelona, through a presentation of the particularities of each of these two cultural capitals.

**Key words :** 20<sup>th</sup> century Spain – Cultural studies – Stage performance and entertainment – Esthetics of reception – Intellectual life / 1900-1939 – Ballets Russes



## REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier ici tous ceux qui, par leurs conseils éclairés et leur soutien, m'ont permis de mener ce travail jusqu'à son terme :

Monsieur le Professeur Serge Salaün qui a accepté de diriger cette thèse. Je le remercie pour sa confiance et pour son enseignement. Je le remercie également pour sa bienveillance et sa disponibilité.

Le Centre de recherche sur l'Espagne contemporaine et le programme Aires culturelles de l'Université de Paris 3 – Sorbonne Nouvelle, la Casa de Velázquez et la Société des Hispanistes Français, pour m'avoir permis d'effectuer dans les meilleures conditions mes recherches en Espagne.

L'Archivo Manuel de Falla de Grenade et le Círculo del Liceo de Barcelone, pour m'avoir facilité l'accès à leurs archives.

Maxime Durisotti, Julie Laporte, Mari Luz Rico Morales et Victoria Weidemann, pour leurs judicieux conseils en traduction.

Nadia Aït Bachir, Marie Hartmann, Melissa Lecointre et Marie Salgues, pour leurs relectures rigoureuses et leurs chaleureux encouragements.

Alain Hugon et Thomas Le Colleter, pour leur soutien amical.

Mes collègues des départements d'Études Ibériques, de L.E.A. et de l'Espace langues de l'Université de Paris XIII, pour leur compréhension.

Sylvain Brück, pour son habileté informatique.

Claudie Frison et Jean Pierre Magnaudet, pour leur aide précieuse et leur présence continue.

## AVERTISSEMENTS

De nombreuses personnes sont citées dans les pages qui suivent. La plupart d'entre elles portent un nom russe. Dans les années 1920, l'orthographe de ces noms est loin d'être fixée. Pour plus de cohérence, j'ai choisi de conserver la forme employée par les auteurs dans les passages cités. En revanche, j'ai restitué l'orthographe française actuelle dans les fragments que j'ai traduits. Lorsque je cite une traduction qui n'est pas de moi, c'est le choix du traducteur qui apparaît.





## SOMMAIRE

<b>INTRODUCTION .....</b>	<b>15</b>
Sous le signe du paradoxe .....	15
Les Ballets russes : un produit du monde moderne .....	17
Du renouvellement de l'idéal de l'art total.....	20
La singularité de l'Espagne .....	24
De l'histoire culturelle et de la théorie de la réception.....	27
<b>I. État des lieux de la scène espagnole. Madrid et Barcelone (1910 – 1920).....</b>	<b>36</b>
<b>A. Wagner ou le projet du spectacle total en Espagne.....</b>	<b>36</b>
1. Origines du projet wagnérien .....	37
2. Le projet wagnérien.....	38
a. L'unité originelle .....	39
b. L'unité perdue .....	39
c. L'unité retrouvée .....	40
3. Les continuateurs du projet .....	41
4. La réception de Wagner à Barcelone .....	42
a. Une réception diffuse.....	43
b. Une réception intellectuelle.....	44
c. Une réception catalane.....	45
5. La réception de Wagner à Madrid.....	46
a. La programmation du Teatro Real.....	46
b. La collaboration de Luis París et Amalio Fernández .....	48
c. Les relais de la réception .....	52
<b>B. La scène espagnole .....</b>	<b>56</b>
1. La « crise » de la scène espagnole.....	56
a. Topique de la « crise du théâtre » .....	56
b. Un problème de fond.....	58
c. Un problème de forme .....	60
2. Une tradition populaire du spectacle total .....	62
3. La modernité du théâtre mineur .....	64
a. Présence du corps sur la scène.....	65
b. De nouveaux modes de production et de diffusion .....	67
4. Émergences de propositions de rénovation : le rôle du metteur en scène .....	72
a. Adrià Gual et « l'ensemble scénique » .....	73
b. Gregorio Martínez Sierra et la collaboration avec les peintres .....	75
c. Cipriano de Rivas Cherif et la diversité.....	77
<b>C. États des lieux de la danse .....</b>	<b>81</b>
1. L'héritage du XIX <sup>e</sup> : ballet et <i>baile</i> espagnols.....	81
a. Une danse académique moribonde .....	82
b. Les danses traditionnelles et régionales espagnoles .....	86
2. L'influence de compagnies étrangères .....	88
a. La présence de danseuses solistes avant l'arrivée des Ballets russes : L. Fuller et I. Duncan.....	88
b. La présence de compagnies étrangères après la venue des Ballets russes .....	91
3. Des tentatives de rénovations .....	93
a. Influence du Noucentisme .....	93
b. Hybridation des genres sur la scène de variétés .....	95

c. Émergence de danseuses solistes.....	98
<b>D. État des lieux de la musique : l'âge d'or de la musique espagnole .....</b>	<b>104</b>
1. Développement des infrastructures .....	104
a. Création de sociétés et d'orchestres.....	105
b. Une progression quantitative : vers une démocratisation de l'accès à la musique.....	107
c. Un épanouissement qualitatif : vers une amplification du répertoire .....	109
2. Développement de la critique musicale.....	112
a. L'essor de la presse écrite.....	112
b. Apparition d'une nouvelle pratique de la critique : Adolfo Salazar.....	113
c. L'engagement de la critique : musique française – vs – musique allemande.....	116
3. Essor de la musique espagnole : une préoccupation nationaliste .....	118
a. L'héritage du XIX <sup>e</sup> siècle .....	119
b. Une intellectualisation de la pratique musicale .....	121
c. Le magistère de Manuel de Falla.....	122
<b>Conclusions .....</b>	<b>127</b>
<b><u>II. Première saison des Ballets russes en Espagne (Madrid, mai – juin 1916).....</u></b>	<b>131</b>
<b>A. 1916 : les Ballets russes et l'Espagne .....</b>	<b>136</b>
1. Les Ballets russes avant leur arrivée en Espagne .....	136
a. Avant 1911 : le cheminement vers la création de la compagnie .....	136
b. 1911 : création de la compagnie et tournées d'avant-guerre .....	140
c. Une réorganisation nécessaire au début de la Guerre .....	143
2. Le programme espagnol .....	146
a. Présentation du répertoire .....	146
b. Les chorégraphies de Fokine .....	148
c. Un répertoire fortement caractérisé visuellement.....	151
<b>B. Réception des Ballets russes dans la presse .....</b>	<b>158</b>
1. Présentation des Ballets russes avant le 26 mai 1916 .....	158
a. Chroniques de l'arrivée de la compagnie.....	158
b. Présentation de la compagnie .....	161
c. Une présentation mondaine .....	164
2. Première saison russe dans la presse madrilène .....	166
a. Une présence massive dans la presse .....	167
b. Réflexions menées dans la presse spécialisée .....	173
c. Iconographie publiée .....	179
<b>C. Répercussions de la première saison madrilène .....</b>	<b>184</b>
1. Rencontres avec des artistes espagnols .....	185
a. Entrées dans les cercles madrilènes.....	185
b. Naissance de projets de ballets espagnols .....	187
c. Découverte du folklore espagnol .....	189
2. La réception de Stravinsky .....	190
a. Les ballets de Stravinsky : <i>l'Oiseau de feu</i> , <i>Petrouchka</i> .....	191
b. Présentation de la Revista musical hispano-americana .....	198
c. Polémique autour de la musique de Stravinsky .....	202
3. Saison estivale et création du premier ballet espagnol.....	209
a. Création des <i>Ménines</i> .....	210
b. Adolfo Salazar, chroniqueur des Ballets russes à Saint-Sébastien.....	213
c. Polémique madrilène sur la moralité des Ballets.....	216
<b>Conclusions .....</b>	<b>220</b>

<b>III. De la deuxième à la dernière saison russe madrilène (1917 – 1921). Les échanges entre les Ballets russes et l’Espagne .....</b>	<b>223</b>
<b>A. Les saisons madrilènes dans la presse .....</b>	<b>225</b>
1. Saison 2 : mai – juin 1917 : « De la rétrospective et de la révolution » .....	225
a. Le programme .....	225
b. Les nouveautés .....	227
c. La réception dans la presse .....	245
2. Saison 3 : novembre 1917 .....	251
3. Saison 4 : 1918 .....	253
4. Saison 5 : avril 1921 .....	256
a. Présentation générale .....	257
b. Évolution de la critique : les cas de <i>El Sol</i> et <i>La Voz</i> .....	258
<b>B. Échanges entre la compagnie et l’Espagne .....</b>	<b>266</b>
1. Une présence prolongée sur le sol espagnol .....	266
a. Les échanges avec l’Espagne .....	267
b. Tournée de la compagnie .....	278
2. Réflexions théoriques .....	283
a. Culture sclérosée – vs – culture jaillissante .....	285
b. De l’impopularité de la musique nouvelle .....	290
c. « Universalité par singularisation » .....	298
d. L’approche kaléidoscopique de Salazar .....	309
<b>C. Le ballet <i>Tricorne</i> .....</b>	<b>311</b>
1. La gestation du ballet .....	311
a. Transformation de la pantomime en ballet .....	311
b. Réception de la pantomime .....	315
2. Les caractéristiques du ballet .....	318
a. Un ballet espagnol .....	319
b. Un ballet moderne .....	326
3. La réception du ballet .....	334
a. Créations londonienne et parisienne .....	334
b. La création madrilène .....	337
<b>Conclusions .....</b>	<b>341</b>
<b>IV. Les saisons russes à Barcelone (1917 – 1929).....</b>	<b>345</b>
<b>A. Les saisons russes de 1917 à 1918.....</b>	<b>348</b>
1. La programmation des trois premières saisons russes.....	348
a. Les programmes .....	348
b. La réception dans la presse.....	351
2. Réflexions de Llongueres sur la compagnie.....	362
3. 1917 : Hommage à Picasso .....	365
a. Hommages et expositions .....	367
b. La réception de <i>Parade</i> .....	371
<b>B. Les saisons russes de 1924 à 1927 .....</b>	<b>378</b>
1. Les programmes des trois dernières saisons russes .....	378
a. La programmation .....	380
b. Le renouvellement du répertoire .....	382
2. La réception dans la presse.....	386
a. Le désintérêt de la presse quotidienne .....	386

b. L'influence des revues européennes : le cas de <i>D'Ací i d'Allà</i> .....	386
c. Une réception « à retardement » : le cas de <i>Mirador</i> .....	390
3. L'après Ballets russes .....	397
a. Barcelone : un public pour la danse.....	398
b. Évolution de l'approche critique .....	400
<b>Conclusions .....</b>	<b>404</b>
<b>CONCLUSION .....</b>	<b>406</b>
<b>ANNEXES .....</b>	<b>414</b>
<b>A. Annexes textes .....</b>	<b>414</b>
1. Archives de la compagnie des Ballets russes .....	414
2. Souvenirs des participants .....	429
3. Commentaires sur les Ballets russes .....	434
4. Tableaux des représentations données à Madrid et Barcelone .....	439
<b>B. Annexes iconographiques.....</b>	<b>441</b>
1. Les programmes .....	441
a. Programmes du Teatro Real .....	441
b. Programmes du Liceo.....	450
2. Les ballets.....	461
a. <i>Les Ménéines</i> .....	461
b. <i>Parade</i> .....	463
c. <i>Cléopâtre</i> .....	464
d. <i>Le Tricorne</i> .....	466
e. <i>Le Prince Igor</i> .....	470
f. Sadko.....	473
g. <i>Petrouchka</i> .....	475
3. Photographies des Ballets russes en Espagne.....	482
a. Manuel de Falla et Léonide Massine à l'Alhambra.....	482
b. La compagnie à Séville .....	484
c. Représentation de <i>Shéhérazade</i> à l'Alhambra.....	485
<b>BIBLIOGRAPHIE .....</b>	<b>488</b>
<b>A. Documents consacrés aux Ballets russes .....</b>	<b>488</b>
1. Sources primaires .....	488
2. Sources secondaires.....	503
<b>B. Ouvrages généraux .....</b>	<b>507</b>
<b>INDEX .....</b>	<b>524</b>

*La Boutique fantasque, le Tricorne, Noces, les Biches, les Fâcheux, le Train bleu, les Matelots, la Chatte,* ces titres laissent dans mon esprit une confusion délicieuse ; je ne sais plus quelle est la part de Boris Kochno, de Massine ou de Lifar, celle de Derain, de Gris ou de Tchelitchev, quel rideau est de Picasso, quel de Matisse, quel ballet on doit à Poulenc, quel à Auric, je ne sais plus à quel titre accrocher les notes de Milhaud, de Sauguet ou l'écharpe de Chirico, mais je me vois encore pénétrer tout ému au Châtelet, à l'Opéra, à Mogador. C'est pour aller aux Ballets russes ; c'est pour un rendez-vous d'amour !<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Michel Georges-Michel, *Époque tango. II. La vie moderne pendant la guerre. Le bonnet rose, 1914 – 1918*, Paris, L'Édition, 1920, p. 121.

S'il est possible de résumer l'histoire des Ballets russes en une formule, la plus juste serait sans doute qu'ils furent, à l'orée de ce siècle, un espace prodigieux de rencontres et d'échanges artistiques. Un aspect, cependant, retient plus particulièrement mon attention : ce fut aussi, et peut-être surtout, une histoire de voyages. Au voyage inaugural de Saint-Pétersbourg à Paris, qui les mène à la consécration, succèdent les tournées incessantes à travers l'Europe, les États-Unis et l'Amérique Latine.

[...] Au-delà du voyage, il est chez eux un autre aspect qui doit retenir notre attention. Espace d'échanges, les Ballets russes ont initié la collaboration d'artistes venus de disciplines très diverses, ont su mêler des matériaux créatifs aussi éloignés que les traditions de la Vieille Russie et les préoccupations de l'avant-garde, de la modernité<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> Bernard Arnault, Préface à l'ouvrage de Martine Kahane, *1909 – 1929 : Les Ballets russes à l'Opéra*, Paris, Bibliothèque nationale / Louis Vuitton, 1992, p. 5 – 6.



## INTRODUCTION

### **Sous le signe du paradoxe**

Le nom Ballets russes qui immortalise cette entreprise d'un seul homme, ne lui a été appliqué qu'en 1911 [...]. Depuis quelques années, elle se cherchait un nom, un contenu aussi, mais d'emblée elle avait trouvé sa cible : Paris. Diaghilev y installerait la Russie à son rang dans le monde des arts : peinture d'abord, puis musique ; opéra ensuite ; le ballet enfin, mais comme par raccroc, faute de mieux.

Le paradoxe est qu'enfin devenus Ballets russes, jamais les danseurs ne revinrent à la Russie qui avait fait ce qu'ils étaient – des champions du monde ; jamais la Russie ne vit aucun des chefs-d'œuvre représentés sous ce parrainage : eux-mêmes n'eurent jamais l'idée d'exporter en Occident leur fabuleux patrimoine classique. La seule garantie de ce nom a été l'obstination de Diaghilev, son flair artiste, son opportunisme réaliste<sup>3</sup>.

Cette citation d'André Tubeuf illustre la somme de paradoxes qui ponctuent l'histoire des Ballets russes. Paradoxe de l'identification de l'entreprise au seul Diaghilev, alors que celui-ci n'a jamais composé de partitions ou de chorégraphies, ni conçu de décors de scène. Paradoxe du genre des spectacles, Diaghilev avait une prédilection pour la peinture et plus encore pour la musique, mais c'est finalement avec le ballet, choisi « faute de mieux », qu'il rencontre le succès. Paradoxe géographique ensuite, d'une troupe qui se fait connaître en Europe et aux États-Unis pour son exotisme oriental alors qu'elle ne s'est jamais produite dans son pays d'origine.

L'étude de la réception de la compagnie en Espagne ajoute une nouvelle singularité à cette série. Alors que la compagnie réalise une de ses plus grandes tournées dans la Péninsule et qu'elle intègre une dizaine d'artistes espagnols, l'Espagne est très souvent absente de son histoire. Tout au plus l'évoque-t-on lorsque les peintres qui ont participé à l'aventure sont cités.

---

<sup>3</sup> André Tubeuf, *Ballets russes*, 2011, (trad. Florence Leroy), Paris, Éditions Assouline, 2011, p. 18 – 20.



Depuis le premier spectacle donné à Paris en 1909, jusqu'à la mort de Diaghilev en 1929, chacune des saisons russes a constitué un événement attendu. Cette longévité exceptionnelle ainsi que son succès ininterrompu constituent deux autres particularités de la compagnie. Alors que les avant-gardes ne peuvent par principe s'institutionnaliser puisqu'elles défendent l'inédit et la fulgurance, les Ballets russes tiennent le haut de l'affiche durant deux décennies. La troupe doit ce tour de force à sa faculté d'adaptation ainsi qu'à son extrême plasticité. Faisant feu de tout bois, la troupe surfe avec habileté sur les courants en vogue et travaille avec des artistes pleinement intégrés à la vie artistique parisienne la plus tapageuse. Sans être à l'origine d'aucun mouvement d'avant-garde, la compagnie les intègre et les adapte à ses propres contraintes : cubisme, futurisme, simultané et constructivisme naissent hors la troupe mais trouvent, en son sein, un nouveau champ d'application et un prolongement de leurs recherches.

Les Ballets russes ne se revendiquent d'aucune école mais se lient, de ce fait, aux avant-gardes les plus diverses. La compagnie créée offre un cadre pérenne capable d'accueillir les éléments les plus hétéroclites. À l'origine de ce cadre, il y a la figure totémique de Diaghilev. Révélateur de talents, si l'on songe à Massine, « tremplin pour la jeunesse impatiente de modernité »<sup>4</sup>, si l'on pense à Stravinsky, et promoteur hors pair d'une entreprise hors norme, l'imprésario est LA force centripète qui réunit ces talents au sein du creuset de modernités qu'il a lui-même créé :

Diaghilev a accompli une série de résolutions souvent contradictoires. Il a suscité des esthétiques nouvelles qui n'ont pas dit leur dernier mot. Dans le tourbillon d'idées qui souffle à travers le monde et inspire sans cesse les peintres, les musiciens, les poètes, les écrivains, les décorateurs, Diaghilev a lancé à pleines mains des suggestions, des rêves, des ébauches, qui aboutiront à de merveilleuses réalisations alors que les Ballets russes ne seront déjà plus qu'un glorieux souvenir<sup>5</sup>.

Indépendamment de leurs nationalités, de leurs esthétiques et de leurs domaines d'expression, de nombreux créateurs participent à l'aventure. Debussy, Ravel, Falla, Gontcharova, Larionov, Delaunay, Picasso, Gris, autant de noms déjà célèbres qui sont attirés par le rayonnement de la compagnie. Car celle-ci est à la fois un lieu de rencontre pour des artistes aux préoccupations diverses et un moyen de diffuser la modernité à grande échelle. Destinée à un public physiquement pluriel, la scène permet de véhiculer, parfois même de

---

<sup>4</sup> « Un trampoli a la joventut impacient », Roland Manuel, « Revista de revistes », *Revista musical catalana*, n°313, I-1930, p. 21.

<sup>5</sup> Henry Prunières, « Adieu à Diaghilev », *Le Ménestrel*, 11-IX-1931, p. 385 ; cité par Manfred Kelkel, *La musique de ballet en France de la Belle Époque aux années folles*, Paris, J. Vrin, 1992, p. 45.

vulgariser, les esthétiques exposées. À une période où les avant-gardes multiplient les manifestes et où les idées des artistes se diffusent parfois avant leurs œuvres, la compagnie présente des « mises en scène » concrètes de ces différentes tendances. Ainsi, alors que les expositions de toiles cubistes aux Galeries Dalmau restent confidentielles, la création du ballet *Parade* présente, devant les 2 292 spectateurs du Liceo, le premier décor cubiste.

Pourtant, la présence d'artistes de l'avant-garde au sein de la compagnie ne suffit pas à présumer de la modernité des spectacles. Dans son ouvrage *Les mondes de l'art*<sup>6</sup>, Howard S. Becker envisage l'art comme une activité semblable aux autres activités humaines, et les artistes, comme des travailleurs participant à la réalisation d'une œuvre. Contrairement à la tradition des études sociales sur l'art qui placent l'artiste et son œuvre au centre des analyses, Becker s'attache à présenter les réseaux de coopération nécessaires à l'existence d'une œuvre. Or, selon lui, plus les acteurs sociaux appelés à collaborer sont nombreux et plus l'attachement aux conventions est important. La réalisation des ballets proposés par Diaghilev requiert un nombre élevé de « travailleurs » de l'art : depuis les initiateurs du projet, jusqu'aux costumiers, des interprètes de la chorégraphie et de la partition, aux techniciens des salles. À ce premier frein à la modernité s'ajoutent les contraintes liées à l'itinérance. En tant que troupe mobile, la compagnie se doit de proposer des spectacles adaptables à n'importe quelle scène, ce qui, à un moment où la modernité passe par l'amplification des potentialités scéniques, suppose un obstacle considérable.

Le concept même de la troupe s'avère paradoxal : en même temps qu'elle sollicite un nombre important d'artistes de la modernité, la compagnie pose la question de la possibilité d'une œuvre d'avant-garde collective. À ce titre, les Ballets apparaissent moins comme des producteurs de modernité que comme des consommateurs et des diffuseurs de celle-ci.

### **Les Ballets russes : un produit du monde moderne**

Contre la théorie d'une diffusion de la modernité partant d'un centre occidental tout puissant vers l'extérieur, Bayly s'attache, dans *La naissance du monde moderne*, à analyser les forces permettant de comprendre les interdépendances et le phénomène d'uniformisation qui caractérisent les XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles<sup>7</sup>. Car selon lui, toute histoire locale, régionale et

---

<sup>6</sup> Howard S. Becker, *Les mondes de l'art*, (trad. Jeanne Bouniort), Paris, Flammarion, coll. Art, Histoire, Société, 1988.

<sup>7</sup> Christopher Alan Bayly, *La naissance du monde moderne. 1780 - 1914*, (trad. Michel Cordillot), Paris, les Éditions de l'Atelier/Éditions Ouvrières, 2007.

nationale relève également d'une histoire mondialisée. Le domaine des arts ne déroge pas à la règle, et la compagnie des Ballets constitue un exemple probant de ce processus d'uniformisation. Tout en permettant la diffusion d'une forme de modernité, les tournées incessantes de la troupe participent à la standardisation des productions artistiques et des sensibilités. Dans les plus grandes villes d'Europe et d'Amérique, les Ballets proposent des spectacles produits dans des conditions similaires et donnent à voir aux élites de ces différentes villes les mêmes œuvres. L'exemple des saisons russes à Madrid et à Barcelone montre que l'Espagne, souvent exclue des grandes capitales européennes en ce qui concerne les études culturelles comparées, participe à ce phénomène. Au même titre que les autres capitales, le pays découvre, observe et analyse les ballets de Diaghilev. Tout en interrogeant la spécificité culturelle espagnole, la réception de la compagnie permet d'illustrer que les phénomènes de transferts culturels sont davantage liés à une circulation globalisée qu'à un dialogue entre deux entités.

Bayly rappelle également que ce phénomène d'uniformisation exacerbe en retour un violent sentiment de « différence » qui se manifeste dans le processus d'affirmation des identités nationales et dans l'intérêt marqué pour le folklore. La volonté initiale de Diaghilev est de faire connaître l'art authentiquement russe à l'Europe. Les premiers spectacles séduisent le public parisien par leur exotisme et la représentation d'une Russie mythique qui y est donnée. Ce premier répertoire russe qui est présenté, quelques années après, en Espagne entre en résonance avec les préoccupations contemporaines des deux capitales culturelles du pays. Alors que Madrid débat sur la constitution d'un langage artistique conjuguant tradition et modernité, Barcelone affirme de plus en plus son particularisme au regard du reste de la Péninsule. La réception de la compagnie apparaît comme un révélateur des problématiques des deux villes. À travers le prisme des spectacles russes, Madrid et Barcelone s'interrogent sur les éléments présidant à la constitution d'un langage artistique national, sur les liens entre le Beau absolu et la modernité ainsi que sur la place que le pays peut/doit occuper au sein de la modernité européenne.

Uniformisation et exacerbation du sentiment de différence sont deux des trois aspects qui caractérisent le domaine de l'art du monde moderne. Le troisième concerne sa laïcisation ainsi que l'apparition des nouvelles valeurs qui lui sont rattachées. Peu à peu démythifié, l'art est dorénavant produit pour le marché et constitue une valeur en soi. Diaghilev est un impresario de talent, dont le génie réside dans sa capacité à réunir des artistes, à trouver des fonds et à rendre le spectacle possible. La compagnie n'est liée à aucun théâtre et se produit dans les salles avec lesquelles elle a signé des contrats. Le principe de rentabilité est maintes

fois mis en concurrence avec celui de l'intérêt artistique ; il préside parfois au choix de la composition ou de la programmation des œuvres. Car la troupe, pour exister, doit proposer des spectacles capables d'être pris en charge par les systèmes de distribution dans lesquels elle s'inscrit. Pour remplir les salles, la compagnie n'hésite pas à tirer parti des méthodes de reproduction industrialisée qui se perfectionnent alors. Programmes, affiches et illustrations publiées dans la presse, sont autant de produits périphériques et complémentaires du ballet, qui permettent de soutenir sa diffusion. À la dimension performative des spectacles proposés s'ajoute un battage médiatique inédit adressé prioritairement à l'œil. Les images qui circulent et envahissent les différents espaces, des murs de la ville aux imprimés, inscrivent les Ballets russes au sein de la « culture du visible »<sup>8</sup> sur laquelle se fonde la culture de masse. L'élitisme de la troupe, qui ne se produit que dans des lieux d'exception, est ainsi battu en brèche par cette diffusion massive d'images de toutes sortes. L'impact des Ballets dépasse amplement le cadre limité des théâtres dans lesquels ils se donnent à voir car la compagnie se sert d'un ensemble de moyens de diffusion pour solliciter la curiosité de chaque individu. Du simple passant au lecteur de revues spécialisées, chacun est pensé comme un spectateur potentiel.

L'émergence d'un marché capitaliste de l'art coïncide avec l'apparition de la pratique critique. Soutenue par le développement de la presse tout au long du XIX<sup>e</sup>, la critique embrasse des domaines culturels de plus en plus nombreux et devient une affaire de spécialistes. Celle qui concerne la danse apparaît tardivement car cette dernière est pendant longtemps considérée comme un art cadet. Il faut en réalité attendre les premières décennies du XX<sup>e</sup> siècle pour que cette pratique se professionnalise, en France dans un premier temps. En Espagne, la venue des Ballets russes participe à l'évolution de sa pratique. À Madrid, les Ballets interrogent les intellectuels, musiciens et hommes de scène en quête de renouvellement. Leur intérêt pour la compagnie s'inscrit au sein d'un intérêt plus général pour toutes les formes de modernité qui apparaissent alors et dont la danse fait partie. À Barcelone, les spectacles russes révèlent le manque criant d'une critique spécialisée. La danse y apparaît comme un art autonome qui nécessite, à cet égard, des méthodes et des outils qui lui sont propres.

Du point de vue de son infrastructure, la compagnie fondée par Diaghilev est une entreprise moderne adaptée aux nouvelles exigences du marché de l'art. En ce qui concerne les spectacles qu'elle propose, elle établit un pont entre l'héritage de l'idéal romantique de l'art total et la naissance de la culture moderne du sport.

---

<sup>8</sup> Dominique Kalifa, *La culture de masse en France. 1860 – 1930*, Paris, Éd. la Découverte, coll. Repères, 2001, p. 55 – 68.

## Du renouvellement de l'idéal de l'art total

Le principe de collaboration entre les arts est fréquemment assimilé à Richard Wagner bien que cet idéal traverse l'ensemble du XIX<sup>e</sup> siècle. Dès la première moitié du XIX<sup>e</sup>, Goethe, Schiller ou Novalis ont défendu, avant le compositeur allemand, ce principe de communion entre les arts. Mais il revient à Wagner d'en élaborer une théorie et d'en ériger le temple. Timothée Picard, dans son ouvrage *L'art total. Grandeur et misère d'une utopie*, explique ainsi la cristallisation qui s'opère autour de la figure de Wagner :

Wagner, en effet, a avant tout fasciné pour sa théorie et sa pratique de la totalité : totalité des arts, totalité esthétique-politique, totalité métaphysique. "Fasciné" est le terme qui convient. [...] C'est que tout ce que le désir de totalité artistique peut receler de grandiose et de trouble à la fois, Wagner l'aurait en effet illustré de façon hyperbolique. À travers l'œuvre d'art total wagnérienne s'exprimerait par excellence un désir universel et intemporel s'il en est : pour l'homme en général, celui de donner sens et unité au monde ; pour l'artiste en particulier, de lutter contre le temps et contre la mort. Quel désir secret, en effet, s'exprime à travers l'œuvre d'art total, sinon celui d'embrasser le monde dans tous ses aspects, jusqu'à ce que l'œuvre elle-même devienne monde<sup>9</sup> ?

La renommée du *Gesamtkunstwerk* wagnérien a précipité dans l'oubli les limites des premières représentations données au Festpielhaus de Bayreuth. Malgré les nombreux efforts réalisés pour que la salle devienne le domaine de « l'idéalité »<sup>10</sup>, la scène est restée prisonnière des modes de représentations de son époque. Contre la perspective illusionniste de la scène wagnérienne, les Symbolistes créent des décors pensés comme des « fictions ornementales » adressées aux sens. Défendant l'imaginaire sur le réel et la suggestion sur la représentation, les Symbolistes ne se satisfont pas de décors conçus comme de simples reconstructions des lieux évoqués, réalisés par des décorateurs professionnels. Ils sont les premiers à solliciter des peintres pour concevoir des décors qui participent à l'illusion scénique. Mais ces premières expériences restent confidentielles.

Dans la première décennie du XX<sup>e</sup> siècle, les Ballets russes reprennent ce principe, à deux éléments près : d'une part, ils intègrent la danse aux arts convoqués sur la scène ; d'autre

---

<sup>9</sup> Timothée Picard, *L'art total. Grandeur et misère d'une utopie (autour de Wagner)*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2006, p. 18.

<sup>10</sup> Denis Bablet, « L'œuvre d'art totale de Wagner », in Denis Bablet, Elie Konigson (coord.), *L'Œuvre d'art totale*, Paris, Éditions du CNRS, coll. Arts du spectacle, 1995, p. 28.

part, ils généralisent la collaboration des peintres avec le théâtre. Les résultats sont immédiats : l'audience des spectacles augmente considérablement.

Dès lors qu'elle a perdu sa valeur rituelle antique, la danse a été associée à la symbolique de la luxure<sup>11</sup>. Il faut attendre la crise de confiance dans la raison qui agite la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> pour qu'elle cesse d'être tenue pour infamante et impudique. Les modes d'expression les plus à même de se libérer des contingences du réel sont revalorisés. Le regard porté sur la musique et la danse se renouvelle. Par leur nature ineffable, ces deux arts apparaissent comme des palliatifs aux insuffisances du langage raisonné. Ostracisé depuis longtemps, le corps connaît tout au long du XIX<sup>e</sup>, une réhabilitation qui s'incarne dans la figure de la danseuse. Objet de fascination pour les poètes, elle est celle qui, par ses mouvements gracieux, parvient à transcender sa corporalité :

La danse peut révéler tout ce que la musique a de mystérieux, et elle a de plus le mérite d'être humaine et palpable. La danse c'est la poésie avec des bras et des jambes, c'est la matière gracieuse et terrible, animée, embellie par le mouvement<sup>12</sup>.

Le corps de la danseuse, dans son renoncement à la banalité du geste quotidien, devient un modèle. Il n'agit pas, il n'exprime pas mais suggère un monde de formes qui se prête aux plus diverses significations. La danseuse est ainsi celle qui « rassemble merveilleusement un signifiant (un corps charnel) et un signifié (l'objet qu'elle suggère par son mouvement) »<sup>13</sup>. En tant que signe nullement figé, mais en perpétuelle métamorphose, la danse devient ainsi chez Mallarmé l'art idéal, « adjuvant et [...] paradis de toute spiritualité »<sup>14</sup>.

Au moment où les poètes symbolistes érigent la danseuse en symbole, en « un objet concret qui "représente" des significances spirituelles »<sup>15</sup>, Loïe Fuller présente ses premiers spectacles à Paris. Sur une scène dépouillée, la lumière seule crée le décor. Dans le flot de voiles qui s'illuminent, le corps de Fuller s'efface pour laisser la place aux métamorphoses. Parallèlement à cette transfiguration du corps par la lumière et le mouvement, Isadora Duncan

---

<sup>11</sup> Jean Starobinski, *Portrait de l'artiste saltimbanque*, Genève, A. Skira, coll. Les sentiers de la création, 1970, p. 57.

<sup>12</sup> Charles Baudelaire, « La Fanfarlo », *Œuvres complètes*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1980, p. 334.

<sup>13</sup> Guy Ducrey, *Corps et graphies. Poétique de la danse et de la danseuse à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Honoré Champion Éditeur, 1996, p. 361.

<sup>14</sup> Stéphane Mallarmé, « Crayonné au théâtre. Ballets », *Igitur ; Divagations ; Un coup de dés*, Paris, Éditions Gallimard, 2003, p. 203.

<sup>15</sup> Serge Salaün, « Les mots et le corps : la rénovation du théâtre espagnol vers 1900 », in *Hispanística XX. Centre d'études et de recherches hispaniques du XX<sup>e</sup> siècle*, Dijon, n°15, 1997, p. 11.

propose un corps à la « vitalité désinhibée »<sup>16</sup>, capable d'exprimer l'intériorité des sentiments, l'ivresse et l'extase. Contre l'immatérialité du corps de Fuller, Duncan incarne une liberté nouvelle, celle qui peut, par la reconquête du corps naturel, régénérer la danse.

En nommant sa compagnie « les Ballets russes », Diaghilev choisit de l'identifier à l'École Nationale de Ballet russe, particulièrement célèbre en ce qui concerne l'excellence de sa technique et son attachement à la tradition classique du ballet. Bénéficiant des faveurs de l'État et des milieux politiques, le ballet s'est épanoui sous des auspices favorables tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle en Russie. Avec Marius Petipa, il s'est étoffé et perfectionné. Alternant les séquences dansées et les scènes de pantomime, il a gagné en longueur et est devenu un genre à part entière. Mais le perfectionnement de la technique et de la virtuosité des mouvements atteint ses limites. Au début du XX<sup>e</sup> siècle, la jeune génération de danseurs et de chorégraphes qui émerge alors, déplore le manque de consistance dramatique de leur art<sup>17</sup>.

En 1882, le monopole attaché aux Théâtres Impériaux est levé. Des compagnies de ballets et des danseurs étrangers commencent à circuler en Russie, comme la troupe italienne de Luigi Manzotti, le Ballet du Siam ou encore Isadora Duncan<sup>18</sup>. Face à la pratique romantique sclérosée, ces nouveaux venus ouvrent d'autres horizons.

À Moscou, Aleksandr Gorski prône la cohérence et la vraisemblance de la dramaturgie contre l'extrême formalisation des pas et l'alternance des scènes de pantomimes et des séquences dansées. L'influence des mises en scène réalistes et de la technique d'entraînement de l'acteur élaborée par Stanislavski conduit celui-ci à défendre l'idée d'une fusion entre les moyens du théâtre et ceux de la danse. Certains des « danseurs-acteurs » qu'il a formés intègrent la compagnie de Diaghilev.

En 1905, à Saint-Petersbourg, un mouvement de révolte secoue les Théâtres Impériaux, mouvement à la tête duquel se trouvent les futurs piliers des Ballets russes notamment Fokine, Pavlova et Karsavina. Face à une institution rétive à tout changement, la volonté d'émancipation de la « jeune garde » prend deux formes différentes. Certains tels Bolm et Pavlova, partent chercher des engagements à l'étranger. D'autres, comme Fokine, restent sur place pour tenter de renouveler l'approche du ballet de « l'intérieur ».

---

<sup>16</sup> Annie Suquet, *L'Éveil des modernités. Une histoire culturelle de la danse (1870 – 1945)*, Pantin, Centre national de la Danse, 2012, p. 169.

<sup>17</sup> En ce qui concerne l'évolution du ballet russe du XIX<sup>e</sup> siècle à la naissance de la compagnie de Diaghilev, voir les cinq premiers chapitres de l'ouvrage suivant : G. Andreevskaâ, A. Smirina, *La grande histoire du ballet russe : de l'art à la chorégraphie*, (trad. Alexandre Grouzdev et Valéry Jouravlev), Bournemouth, Parkstone press : la Grande encyclopédie russe, coll. Temporis, 1998.

<sup>18</sup> Pour plus de détails, voir les pages qu'Annie Suquet consacre au renouveau de la danse qui a lieu en Russie dans les premières années du XX<sup>e</sup> siècle : Annie Suquet, *L'Éveil des modernités*, *op. cit.*, p. 199 – 232.

Fokine décide de rompre avec la tradition des longs ballets romantiques du Mariinsky en composant des « miniatures » dans lesquelles il expérimente ses idées novatrices, idées qui constitueront le fondement du premier répertoire de la compagnie. Selon lui, le ballet en un acte doit se construire autour d'une idée maîtresse à laquelle l'ensemble des éléments du spectacle est subordonné. Sous l'influence des peintres dissidents, réunis autour de la revue d'art *Mir iskusstva*, Fokine s'inspire des cultures du passé pour composer ses ballets. En outre, sa fascination pour les spectacles de Duncan et de Stanislavski le conduit à élaborer des chorégraphies, non plus en combinant des séries de pas déjà établies, mais en créant des gestes non codifiés et motivés uniquement par l'argument du ballet. À cette libération du langage chorégraphique s'ajoute le renouvellement des partitions : depuis sa rencontre avec Isadora Duncan, Fokine intègre les musiques de concert au répertoire du ballet.

La cohérence des premiers ballets fascine le public parisien. Pour la première fois, danse, musique et décors s'accordent à créer un spectacle homogène. Cette première impression est celle qui domine largement les premiers comptes rendus qui paraissent dans la presse, elle est également celle qui permet de détourner momentanément l'attention sur la nouvelle place que le corps occupe sur la scène. Les réactions spontanées sont éloquentes : les scandales parisiens sont directement liés aux chorégraphies, jamais aux décors.

Le corps de Loïe Fuller, qui « charmait d'être introuvable »<sup>19</sup>, répondait à la conception ambivalente que les Symbolistes avaient du corps. Les ballets de la compagnie posent et imposent la présence corporelle sur les planches. Annonçant la culture naissante du sport, les danseurs de la troupe – bien plus que les danseuses – se caractérisent par leurs corps musclés et entraînés. Sans être encore perçus comme un sport-spectacle, les ballets stupéfient par leur dimension performative. Le ballon de Nijinski est maintes fois salué par la presse et son saut devient « à lui seul suffisant pour créer un chef-d'œuvre hors pair »<sup>20</sup>. Pour la première fois, et sans que cela soit immédiatement perçu, on assiste à l'avènement du corps dans sa dimension plastique, et plus particulièrement du corps masculin.

Les spectacles qui sont présentés à Paris s'inscrivent dans la tradition romantique de l'idéal d'art total. Mais contre l'artiste-créateur unique incarné par Wagner, Diaghilev privilégie la collégialité. Et contre l'immobilité du drame lyrique, l'imprésario choisit la danse, art à l'avant-garde de l'avant-garde.

---

<sup>19</sup> Georges Rodenbach, « Danseuses », *Le Figaro*, 5-V-1896, p. 1 ; cité par Guy Ducrey, *Corps et graphies. Poétique de la danse et de la danseuse à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Honoré Champion Éditeur, 1996, p. 442.

<sup>20</sup> Serge Lifar, *Ma vie*, Paris, Julliard, 1965, p. 86.



## La singularité de l'Espagne

Même si en matière de spectacles, l'Espagne intègre progressivement les circuits de distribution européens, il n'en demeure pas moins qu'il subsiste une véritable singularité ibérique dans ce domaine.

Portée par le développement économique et industriel initié dans la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, l'Espagne commence à manifester les premiers signes de mutation dans le début du siècle suivant. Cette évolution est perceptible dans la croissance démographique qui est de 15% de 1900 à 1920, passant de 18,5 à 21,3 millions, ainsi que dans les changements de la répartition territoriale de la population davantage concentrée dans les centres urbains<sup>21</sup>. Cette nouvelle organisation territoriale à laquelle s'ajoutent la transformation des modes de vie et le développement des techniques, participe au bouleversement du paysage culturel du pays : l'alphabétisation progresse et les loisirs se développent, « l'éveil culturel »<sup>22</sup> du pays est en marche.

À mesure que l'Espagne se transforme en une société de masse, le nombre de lecteurs et de journaux augmente significativement. L'hégémonie de la presse est alors à son comble car celle-ci bénéficie des progrès de l'industrialisation sans souffrir encore d'aucune concurrence. Tournée vers un lectorat toujours plus hétérogène et nombreux, elle s'est organisée en sociétés anonymes pour faire face à l'importance des investissements requis. La Première Guerre mondiale constitue une nouvelle étape dans son évolution. Sur le plan formel, les journaux augmentent leur nombre de pages et intègrent de plus en plus de publicités et d'images. Sur le fond, l'espace consacré à l'actualité internationale croît, de même que celui qui est réservé aux loisirs. Même si elle continue de souffrir de certaines lacunes par rapport à ses consœurs européennes (son volume de tirage est inférieur et sa distribution plus restreinte), la presse espagnole se distingue par la qualité de son contenu ainsi que par sa proximité avec les intellectuels du pays : « La presse espagnole de ces années-là [...] brille loin devant les autres en ce qui concerne sa dimension intellectuelle et littéraire, car elle se nourrit abondamment de la plume des écrivains et intellectuels, à une époque exceptionnelle de la culture espagnole »<sup>23</sup>.

---

<sup>21</sup> Paul Aubert, « Vers la modernisation », in Carlos Serrano, Serge Salatin (coord.), *Temps de crise et « années folles »*. *Les années 20 en Espagne*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, coll. Iberica-Essais, 2002, p. 25 – 28.

<sup>22</sup> Juan Pablo Fusi, *Un siglo de España. La cultura*, Madrid, Marcial Pons, 1999, p. 13 – 17.

<sup>23</sup> « El periodismo español de estos años [...] brilla a extraordinario altura en el aspecto intelectual y literario, porque se nutre en gran medida de las plumas de escritores e intelectuales, en una época excepcional de la

Comme l'a souligné Paul Aubert, ce lien entre les intellectuels et la presse n'est pas nouveau<sup>24</sup>, mais il connaît une évolution notable au cours des années 1920. D'une part, l'intervention des intellectuels se systématisait « et devient régulière au point de constituer une véritable chronique, ce qui jusqu'alors était seulement le cas des billets des correspondants à l'étranger »<sup>25</sup>. D'autre part, le contenu se modifie également : « il n'y est plus question seulement des maux et de la régénération de la patrie »<sup>26</sup> dorénavant les intellectuels s'intéressent à l'actualité du pays. La venue des Ballets illustre cette pratique originale : Ortega y Gasset, Azaña et Alberti présentent publiquement leur avis éclairé sur les spectacles russes. Ces articles, dans le même temps qu'ils témoignent de leur perception singulière, constituent également des étapes préparatoires aux œuvres que ceux-ci réaliseront par la suite. Illustrant ce rôle de ferment réflexif, les cinq articles qu'Ortega y Gasset fait paraître à propos des Ballets en 1921, sont à l'origine de *La deshumanización del arte*, son essai sur les avant-gardes publié en 1925.

L'Espagne du premier tiers du XX<sup>e</sup> siècle se caractérise également par le dynamisme de son marché théâtral. Le pays est un grand consommateur de spectacles et sa neutralité lors de la Première Guerre lui est, à cet égard, bénéfique car elle lui permet d'augmenter significativement la présence de compagnies étrangères et ainsi, de renouveler, son offre. Cette profusion de spectacles en tous genres ne fait cependant pas l'unanimité : alors que Madrid et Barcelone proposent des affiches extrêmement variées en termes de quantité, de qualité et de genre, les spécialistes de la scène n'ont de cesse d'exprimer leur insatisfaction.

De leur côté, les garants de l'ordre moral condamnent haut et fort le déferlement « sicalíptico » qui a envahi la scène depuis la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Serge Salaün a montré dans ses écrits, comment, dans les années qui précèdent la venue des Ballets russes (1895 – 1915), l'érotisation des scènes espagnoles devient un phénomène généralisé. Au début des années 1910, des campagnes de moralisation sont menées par les pouvoirs cléricaux, bientôt suivies des autorités civiles et politiques. Mais celles-ci n'aboutissent qu'à une solution qui fleure bon l'hypocrisie<sup>27</sup> : les scènes conventionnelles sont expurgées de tout élément répréhensible et la

---

cultura española », María Cruz Seoane, María Dolores Sáiz, *Historia del periodismo español, 3. El siglo XX: 1898 – 1936*, Madrid, Alianza Editorial, 1996, p. 62.

<sup>24</sup> Paul Aubert, « Les intellectuels et le journalisme en Espagne (1898 – 1905) », in Paul Aubert, Jean-Michel Desvois (coord.), *Les élites et la presse en Espagne et en Amérique latine : des Lumières à la Seconde guerre mondiale*, actes du colloque organisé par la Casa de Velázquez du 27 au 29 novembre 1997, Madrid / Bordeaux / Aix-en-Provence, Casa de Velázquez / Maison de pays ibériques / UMR Telemme-Université de Provence, 2001, p. 189 – 211.

<sup>25</sup> *Id.*, p. 200.

<sup>26</sup> *Ibid.*

<sup>27</sup> Serge Salaün, « Les mots et la "chose". Le théâtre "pornographique" en Espagne », *Les spectacles en Espagne, 1875 – 1936*, Nancy, Presses Sorbonne Nouvelle, 2011, p. 249 – 266.

« sicalipsis »<sup>28</sup> est reléguée dans les salles secondaires, moins exposées<sup>29</sup>. Ce regain de puritanisme bat son plein lorsque la compagnie de Diaghilev séjourne en Espagne. Sur les scènes les plus prestigieuses du pays, celles du Teatro Real et du Liceo, les Ballets dévoilent des chorégraphies sulfureuses qui ont scandalisé le public parisien, pourtant rompu à l'indécence, selon l'*ABC*<sup>30</sup>, et présentent le corps, dans l'exercice, comme un objet de consommation visuelle.

Le polycentrisme qui caractérise l'espace espagnol constitue une autre spécificité du pays. Comme l'a souligné Jeanne Moisand, le marché espagnol du spectacle s'organise autour de deux villes majeures : Madrid, capitale politique, administrative et financière du pays, et Barcelone, capitale industrielle et « centre symbolique d'un espace régional de plus en plus défini comme national depuis la fin du XIX<sup>e</sup> siècle »<sup>31</sup>. La rivalité qui oppose les deux villes trouve dans le domaine culturel un terrain fertile qui se nourrit d'une vision polarisée de la vie artistique :

Madrid joue le rôle retardataire, conservateur, dans le sens non vital du mot, car on dirait que dans ce centre toutes les tendances novatrices s'immobilisent immédiatement, si tant est qu'elles aient pu y naître, tandis que, par ailleurs, on n'y a pas un concept vraiment clair du passé, dans le sens noble et académique de la conservation.

Le groupe des artistes catalans diffère complètement de celui de Madrid. Il exprime toutes les vibrations que l'art produit en Espagne. Pris dans son ensemble, il peut être plus ou moins original, plus ou moins profond, mais la vérité c'est qu'il représente à l'heure actuelle le sommet de la culture artistique nationale. C'est l'exact opposé d'une flaque remplie de grenouilles et de têtards et recouverte d'une épaisse couche de moisissure<sup>32</sup>.

---

<sup>28</sup> Serge Salaün donne la définition suivante du terme « sicalipsis » : « [il] désigne, au départ, l'érotisme sur la scène et, par extension, toute forme d'érotisme dans la littérature, les comportements, etc. Ce néologisme a fait florès ; son aire sémantique extrêmement ample et floue couvre, en fait, toute forme d'érotisme, du plus badin au plus pornographique, selon les échelles de valeurs de ceux qui l'utilisent » ; Serge Salaün, « Les mots et la "chose". Le théâtre "pornographique" en Espagne », *Les spectacles en Espagne, op. cit.*, p. 255.

<sup>29</sup> Serge Salaün, « Política y moral en el teatro comercial a principios de siglo », *Les spectacles en Espagne, op. cit.*, p. 65 – 87.

<sup>30</sup> José María Salaverría, « Bailes rusos en San Sebastián », *ABC*, 4-IX-1916, p. 7.

<sup>31</sup> Jeanne Moisand, *Scènes capitales : Madrid et Barcelone et le monde théâtral fin de siècle*, Madrid, Casa de Velázquez, 2013, p. 13.

<sup>32</sup> « Madrid representa el papel retardatario, conservador, en el sentido no vital de esta palabra, porque en este núcleo parece como si se paralizaran casi instantáneamente todas las tendencias innovadoras, si alguna vez se generaron en él, y, por otra parte, no tienen un concepto bien claro del pasado en un sentido de conservación noblemente académico. [...] »

El núcleo catalán es todo lo contrario del madrileño. Porque alcanza el máximo de vibraciones que en España da el arte. Tomado en su conjunto, puede ser más o menos original, más o menos profundo, pero la verdad es que representa en el momento actual el punto más intenso de la cultura artística nacional. Es todo lo contrario de una charca repleta de ranas y renacuajos y cubierta de espesa capa de verdín», Juan de la Encina, « Las tendencias del arte español contemporáneo », *Hermes*, n°6, Bilbao, VI-1917 ; cité dans *La generación del 14. Entre el novecentismo y la vanguardia (1906 – 1926)*, 2002, p. 273 – 274.

Cette lecture dualiste peut être nuancée, tant par l'expansion de l'hégémonie madrilène qui s'étend des domaines administratifs et financiers à celui de la culture, que par la marginalité des milieux avant-gardistes barcelonais. La présence simultanée de la compagnie dans les deux villes permet d'interroger cette bipolarité caractéristique de l'Espagne. Ces spectacles, qui sont donnés dans les plus prestigieuses salles de ces deux villes, mettent en scène les artistes les plus en vue de l'avant-garde parisienne et sont ainsi susceptibles de réunir deux milieux antinomiques : les élites sociales et politiques habituées du Teatro Real et du Liceo ainsi que les intellectuels et artistes avides de nouvelles expériences et de modernité.

### **De l'histoire culturelle et de la théorie de la réception**

Quelques ouvrages, peu nombreux, se sont déjà intéressés aux liens tissés entre la compagnie de Diaghilev et l'Espagne. En 1989, à l'occasion du 38<sup>e</sup> *Festival International de musique et de danse de Grenade*, une exposition a été organisée sur ce sujet<sup>33</sup>. Pour la première fois, un événement, suivi la même année d'une publication, rendait compte de la rencontre qui a eu lieu entre le pays et les Ballets<sup>34</sup>. L'ouvrage publié s'ouvrait sur des évocations et souvenirs d'artistes ayant assisté aux représentations espagnoles, notamment Boris Kochno, María Isabel de Falla et Rafael Alberti. Il présentait ensuite l'ensemble des ballets auxquels les artistes espagnols avaient collaboré et se terminait par une sélection d'articles emblématiques des échanges établis entre la troupe et son hôte.

En 2000, les actes du congrès tenu en 1989, ont été publiés sous la direction d'Yvan Nommick et d'Antonio Álvarez Cañibano<sup>35</sup>. Ce catalogue, qui réunit une somme considérable d'informations et de documents sur la question, constitue une référence incontournable pour quiconque s'intéresse à ce sujet. À ces actes principalement centrés sur la participation de peintres espagnols et sur la création du *Tricorné*, ont été ajoutées des études plus générales sur l'Espagne, notamment en ce qui concerne l'état des lieux de la danse. Le catalogue présente également l'intégralité de la correspondance établie entre Diaghilev et Falla. En outre, un nombre important d'illustrations enrichit ces écrits. Parallèlement aux nombreuses esquisses réalisées par des peintres espagnols pour les décors – notamment celles de José María Sert

---

<sup>33</sup> L'exposition s'est tenue du 17 juin au 2 juillet 1989 à Grenade.

<sup>34</sup> Vicente García-Márquez, *España y los Ballets russes*, catalogue publié à l'occasion du 38<sup>e</sup> Festival de musique et de danse de Grenade, Granada, Ministerio de Cultura, 1989.

<sup>35</sup> Yvan Nommick, Antonio Álvarez Cañibano (coord.), *Les Ballets russes de Diaghilev y España*, Actes du congrès *España y los Ballets russes* célébré à Grenade du 17 au 19 juin 1989, Granada/Madrid, Archivo Manuel de Falla/Centro de documentación de música y danza, 2000. Une nouvelle édition de ce catalogue a été réalisée en 2012.

peu connues –, le catalogue présente des photographies prises lors des séjours espagnols de la compagnie. Les clichés des représentations exceptionnelles données à l'Alhambra étaient ainsi publiés pour la première fois. Le catalogue propose également des photographies personnelles de Valentina Kachouba – danseuse de la compagnie qui participa aux saisons espagnoles – et qui témoignent de façon plus intimiste des moments passés avec la troupe dans la péninsule ibérique. Enfin, une riche bibliographie conclut cet ouvrage et suggère, par son ampleur, quel avait pu être l'engouement de la presse de l'époque.

Parallèlement à ces deux principaux ouvrages, des monographies consacrées aux artistes majeurs, comme Picasso ou Stravinsky, sont également revenues sur l'épisode espagnol de la compagnie. Ce sont là les principales sources secondaires qui existaient lorsque nous avons commencé cette étude.

Depuis 2009, de nombreux événements ont été organisés pour commémorer le centenaire de la première saison russe qui a également donné lieu à une nouvelle vague de publications. Le *Victoria & Albert Museum* de Londres a ainsi organisé une exposition qui a été par la suite présentée au Québec, en France et en Espagne (à Barcelone puis à Madrid). Adaptée au cas espagnol lorsqu'elle était établie dans la Péninsule, cette exposition présentait, outre les pièces générales, les séries d'esquisses que Picasso réalisa pour la création du *Tricorne* ainsi que des programmes publiés à l'époque par le Teatro Real et le Liceo. Le catalogue accompagnant l'exposition suit la même approche<sup>36</sup> : il reprend la majorité des articles de la version anglaise originelle<sup>37</sup> à laquelle s'ajoute une étude spécifiquement consacrée à l'Espagne.

Comme le soulignait le titre de ces catalogues (*España y los Ballets russes* [1989] et *Les Ballets russes de Diaghilev y España* [2000]), ces ouvrages s'intéressaient principalement aux échanges qui eurent lieu entre l'Espagne et la troupe ainsi qu'avec les artistes espagnols. En outre, Barcelone était systématiquement exclue de ces études. Nous nous sommes proposée d'inverser la perspective en nous consacrant à l'influence que les saisons russes avaient eue dans le pays. À travers la compagnie, ce sont tour à tour les interrogations liées au renouvellement de la scène, à la constitution d'un langage national et à la participation du pays à la modernité européenne qui sont posées. En d'autres termes, la compagnie a constitué un révélateur des problématiques esthétiques de l'Espagne des années folles. Pour mener cette étude, nous nous avons choisi de mettre en miroir les villes de Madrid et de Barcelone

---

<sup>36</sup> Ester Vendrell, John E. Bowlt, *Los Ballets rusos de Diaghilev, 1909 – 1929 : Cuando el arte baila con la música*, Barcelona/Madrid, Fundació la Caixa, 2011.

<sup>37</sup> Jane Pritchard (ed.), *Diaghilev and the golden age of the Ballets russes, 1909 – 1929*, London, Victoria & Albert Museum, 2010.

puisque chacune d'elle participe différemment à la modernité européenne : la première, essentiellement depuis le domaine musical ; la seconde, depuis le domaine pictural.

Le choix de cette perspective hispanique a défini nos sources. Puisque nous nous intéressions à la réception de la compagnie, nous avons écarté les œuvres qui n'avaient pas été présentées à Madrid ou à Barcelone, ce qui nous a conduit à exclure les œuvres réalisées par des artistes espagnols lorsque celles-ci n'avaient pas été montées dans le pays. Ce corpus de ballets défini, nous avons circonscrit notre étude à la période pendant laquelle la compagnie s'était produite à Madrid et à Barcelone. Comme notre sujet d'étude est un spectacle vivant, nous avons travaillé sur l'ensemble des années pendant lesquelles les Ballets s'étaient donnés à voir en Espagne, à savoir de 1916 à 1927. Avec l'entrée en guerre de l'Europe, la compagnie trouve refuge en Espagne. Mais la réitération des saisons au-delà de la période du conflit prouve que la Péninsule n'a pas été simplement un pis-aller et qu'un principe de communion s'est établi entre les Ballets et son hôte. La borne ultime de cette période d'étude a cependant été repoussée à 1929, puisqu'à cette date la compagnie se dissout après la mort de Diaghilev. À cette occasion, de nombreux articles sont publiés dans la presse espagnole et jettent un regard rétrospectif sur la compagnie et les saisons données en Espagne. Cette inclusion de deux années supplémentaires offre ainsi une vision diachronique plus unifiée. Notre étude s'étend donc sur une période allant de 1916, date de l'arrivée de la compagnie sur le sol espagnol, à 1929, année de la mort de l'impresario et de la dissolution de la compagnie.

Étudier l'impact des Ballets en Espagne impliquait de se pencher sur les écrits traitant de la réception. Notamment sur celui de Jauss<sup>38</sup> consacré à la littérature ainsi que sur ceux d'Anne-Marie Gouiffès et Emmanuel Reibel plus spécifiquement tournés vers la musique<sup>39</sup>. Ainsi que le rappelle Jauss, l'étude de la réception d'une œuvre permet de remettre en question « la fausse évidence [...] d'un sens objectif, une fois pour toutes arrêté, immédiatement accessible en tout temps à l'interprète »<sup>40</sup>. Le philosophe rend ainsi au récepteur le rôle actif qui est le sien, au moment de comprendre l'œuvre, en même temps qu'il met en évidence le caractère spécifique et variable de cette perception. Partant de ce principe selon lequel la compréhension dépend du récepteur, que « toute "consommation" correspond

---

<sup>38</sup> Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, (trad. Claude Maillard), Paris, Gallimard, coll. Tel, 1990.

<sup>39</sup> Anne-Marie Gouiffès, Emmanuel Reibel (coord.), *Esthétique de la réception musicale*, Actes de la Rencontre interartistique du 22 mars 2005, Paris, Observatoire Musical Français, 2007.

<sup>40</sup> Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, *op. cit.*, p. 64.

à une autre "production" »<sup>41</sup>, nous avons posé l'idée qu'elle était révélatrice, en creux, des critères, attentes et interrogations de ce même récepteur ; ce que Reibel résume par la question suivante « Au nom de quoi a-t-on jugé ? »<sup>42</sup> L'étude de la réception des Ballets en Espagne nous a semblé à même d'interroger de manière oblique les problématiques esthétiques du pays.

Afin de répondre au mieux à cette question initiale, nous avons envisagé l'objet de cette étude dans sa double dimension, à la fois en tant qu'art et industrie. Il ne s'est donc pas limité uniquement à sa dimension spectaculaire mais a intégré également l'ensemble des éléments susceptibles de participer à la diffusion : affiches, publicités, programmes notamment.

Les articles parus dans la presse ont constitué la majorité des sources primaires. En tant que média de masse, la presse est révélatrice de l'opinion publique tout autant qu'elle participe à sa constitution. L'autonomie de la presse catalane était pour notre sujet déterminante car elle a permis de confronter deux réceptions en se fondant sur deux centres de productions distincts. En outre, partant de l'idée que le cadre de formulation, c'est-à-dire la nature du journal ainsi que sa ligne éditoriale, influe sur l'élaboration du jugement, nous avons retenu un large corpus de recherche. Nous nous sommes alors intéressée non pas à la totalité des articles publiés mais nous avons essayé de retenir un ensemble représentatif : journaux quotidiens et périodiques, spécialisés et grand public, conservateurs et libéraux, laïcs et cléricaux. Ces nombreuses sources ont été étudiées tantôt par coupes verticales, tantôt par coupes horizontales, afin « d'allier à la continuité d'une diachronie la bigarrure de la synchronie »<sup>43</sup>.

Partant du concept jaussien selon lequel une œuvre nouvelle dialogue nécessairement avec l'horizon d'attente dans lequel elle s'inscrit, nous nous sommes employée, dans un premier temps, à dresser un panorama de la scène espagnole contemporaine des saisons russes afin de mettre en lumière leurs facteurs différentiels. Nous avons initié ce tour d'horizon par la réception des œuvres de Wagner à Madrid et à Barcelone car elles constituent la référence artistique à laquelle sont systématiquement comparés les spectacles de la compagnie. Leur réception permet également d'observer la lecture différenciée d'un même phénomène culturel

---

<sup>41</sup> Pierre Goubert, Daniel Roche, *Les Français et l'Ancien Régime, II. Culture et société*, Paris, Armand Colin, 1984, p. 13 ; cité par Philippe Poirrier, *Les enjeux de l'histoire culturelle*, Éditions du Seuil, coll. Points Histoire, 2004, p. 26.

<sup>42</sup> Emmanuel Reibel, « Étudier le jugement critique », in Anne-Marie Gouiffès, Emmanuel Reibel (coord.), *Esthétique de la réception musicale, op. cit.*, p. 22.

<sup>43</sup> *Id.*, p. 26.

menée à Madrid et à Barcelone quelques années avant l'arrivée des Ballets. Nous avons ensuite dressé un état des lieux des différents arts qui entraient dans la composition des ballets. Nous nous sommes donc intéressée aux arts de la scène, à la danse et à la musique, tant dans leurs dimensions esthétique et artistique qu'en tant que pratique culturelle.

La réception de la première saison russe a constitué le deuxième moment de cette étude. Cette première saison espagnole, comme tout phénomène nouveau, a placé le spectateur et le critique dans une position de découverte et a constitué un moment instaurateur. Comme le rappelle François Madurell, cette situation de découverte se distingue de celle de l'observation répétée et conditionne la perception que le spectateur a de l'œuvre<sup>44</sup>. Les limites de la surcharge cognitive sont directement liées au degré de familiarité que le public a du matériau utilisé et conditionnent ses capacités de mémorisation visuelle et auditive. Il semblait donc nécessaire de distinguer les jugements esthétiques issus d'une situation de découverte à ceux portés en situation d'observation répétée. La première saison a été étudiée de manière indépendante. Plus que les autres, cette saison instauratrice nous a semblé la plus à même de révéler l'écart esthétique perçu entre les nouveaux spectacles et l'expérience préalable du public, qui constituait alors son unique référence. Nous avons ainsi dressé une radiographie des différentes réceptions afin de mettre en lumière l'altérité des Ballets aux yeux du spectateur espagnol.

À cette étude synchronique, succèdent les approches diachroniques des saisons madrilènes et barcelonaises. Ces troisième et quatrième parties se structurent de manière parallèle. Les œuvres qui ont été données ont systématiquement été présentées afin d'envisager au mieux ce qu'avaient découvert les spectateurs d'alors. De nombreuses pages ont été consacrées à la description des ballets principaux ainsi qu'aux créations originelles afin de comprendre l'objet des critiques. Nous nous sommes ensuite penchée sur les tendances principales parues dans la presse ainsi que sur les débats qui s'en sont suivis, ceux-ci étant révélateurs d'enjeux esthétiques et moraux spécifiques.

Les cas de Madrid et de Barcelone ont été étudiés séparément car les deux villes présentent des contextes de production et un horizon d'attente différents. À Madrid, la compagnie jouit du soutien indéfectible de la famille royale, ce qui lui assure des conditions de production avantageuses. La troupe bénéficie également d'un allié de poids puisque Manuel de Falla y réside depuis son retour de Paris (1914). Les milieux musicaux et

---

<sup>44</sup> François Madurell, « Situation de découverte et écoute répétée : deux clés pour la réception de l'œuvre », in Anne-Marie Gouiffès, Emmanuel Reibel (coord.), *Esthétique de la réception musicale*, Actes de la Rencontre interartistique du 22 mars 2005, Paris, Observatoire Musical Français, 2007, p. 41 – 47.



intellectuels dans lesquels évolue le compositeur ouvrent grand leurs portes à la compagnie lorsque celle-ci séjourne à Madrid. En outre, l'activité foisonnante d'Adolfo Salazar assure aux Ballets une présence de premier plan au sein de la presse spécialisée. Dans la capitale, la réception est ainsi conditionnée par les classes dirigeantes autant que par les milieux intellectuels.

À Barcelone, le soutien le plus efficace vient de Joan Mestres, alors impresario du Gran Teatro del Liceo. Plus qu'un défenseur acharné des Ballets, Mestres a la ferme volonté de renouveler la programmation de son théâtre. La compagnie de Diaghilev réunit le triple avantage de présenter un répertoire russe, des spectacles de danse et de jouir d'une renommée internationale. Mestres inscrit de manière répétée la compagnie à l'affiche du Liceo. Peu à peu, les habitudes du public évoluent : la musique russe enthousiasme le public et la saison de ballet devient un moment attendu au même titre que celle de l'opéra. Grâce à ses séjours répétés, la compagnie s'assure un public fidèle. À partir des années 1920, la ville demeure l'unique lieu où les Ballets se produisent en Espagne. Les trois dernières saisons que donne alors la troupe au Liceo (1924, 1925 et 1927) se caractérisent par la modernité du répertoire proposé. À la différence de contexte qui distingue les deux villes, s'ajoutent les différences de dates de production et de répertoires présentés au public. Un point est cependant commun aux deux capitales culturelles espagnoles : la découverte d'un spectacle d'exception qui sillonne l'Europe et enthousiasme les amateurs autant que les spécialistes :

En 1917 (sic), définitivement déracinée de la patrie qui l'avait vu naître en raison de la révolution, la Compagnie des Ballets russes de Diaghilev étonnait le public du Teatro Real de Madrid, dès la levée du rideau. [...] Le prestige de son art avait davantage œuvré, lors de ses excursions à travers l'Europe, en faveur de la rénovation scénique que tous les exposés et polémiques qui avaient eu lieu<sup>45</sup>.

---

<sup>45</sup> « En 1917 (sic), définitivamente desarraigada de su patria nativa por la revolución, la Compañía de Bailes Rusos del señor Diaghilef (sic) asombraba al público del Teatro Real de Madrid, no más levantarse el telón. [...] El prestigio de su arte había hecho más en sus excursiones por Europa que todas las disquisiciones y polémicas en pro de la renovación escénica », Cipriano de Rivas Cherif, *Cómo hacer teatro : apuntes de orientación profesional en las artes y oficios del teatro español*, Valencia, Pre-Textos, 1991, p. 40.



## **Première partie**

### **État des lieux de la scène espagnole : Madrid et Barcelone (1910 – 1920)**

*Le théâtre de la couleur devrait se composer comme un vers de Mallarmé, comme une page de Joyce ; parfaite et pure juxtaposition, enchaînements exacts, chaque élément dosé à son juste poids d'une rigueur absolue. La beauté est dans le pouvoir de suggestion qui fait participer le spectateur, il y apporte sa part de création, son esprit. La beauté refuse de se plier à la contrainte de la signification, de la description<sup>46</sup>.*

---

<sup>46</sup> Sonia Delaunay, « La couleur dansée », *50 ans de recherches dans le spectacle*, textes et documents réunis par Jacques Polieri dans la revue bimestrielle *Aujourd'hui, art et architecture*, n°17, Boulogne, V-1958, p. 43.

## I. État des lieux de la scène espagnole. Madrid et Barcelone (1910 – 1920)

### **A. Wagner ou le projet du spectacle total en Espagne**

La réception de Wagner constitue un élément primordial dans l'étude de la scène espagnole pour deux raisons. D'une part, le compositeur est le premier à élaborer une théorie de l'œuvre d'art totale, le *Gesamtkunstwerk*, théorie dont les Ballets russes sont l'une des premières réalisations ; d'autre part, Wagner constitue une référence incontournable de la scène musicale savante espagnole.

L'œuvre wagnérienne est en effet extrêmement novatrice: le principe de la mélodie continue rompt avec l'alternance traditionnelle entre airs et récitatifs de l'opéra italien, les leitmotifs structurent l'œuvre, l'orchestre devient porteur du drame et non plus uniquement soutien des voix, l'accord de tierces est amplifié. Autant de nouveautés qui marquent un tournant dans l'histoire de la musique savante européenne. Mais comme le souligne la célèbre phrase de Claude Debussy, « il fallait chercher *après Wagner* et non pas *d'après Wagner* »<sup>47</sup>, la musique du compositeur commence à être remise en question dans de nombreux pays d'Europe dès le début du XX<sup>e</sup> siècle. En Espagne, en revanche, elle constitue toujours l'horizon d'attente du public en ce qui concerne la musique savante. À cet égard, la programmation du Teatro Real de Madrid est significative : bien que la majorité des opéras montés durant cette période soient italiens avec, en tête, des œuvres de Rossini, Donizetti, Verdi et Bellini, le pourcentage doit cependant être revu à la baisse lorsque l'on prend en compte le nombre d'opéras montés par compositeur. Lors de la cinquantième saison du Teatro Real (1899-1900) sur les seize opéras représentés, ceux de Wagner et de Verdi arrivent en tête avec trois titres différents. Dix ans plus tard, lors de la soixantième saison (1909-1910), le nombre d'opéras de Wagner dépasse celui de Verdi : cinq œuvres de Wagner sont données contre quatre de Verdi sur les vingt opéras joués. Cette comparaison illustre l'engouement progressif du public du Teatro Real pour les œuvres de Wagner, engouement qui durera jusque dans les années 1920. Lors de la soixante-et-onzième saison (1920-1921), sept opéras de Wagner sont à l'affiche contre cinq de Verdi et trois de Puccini sur l'ensemble des vingt-quatre œuvres qui sont données. La progression du nombre de représentations n'a cependant pas augmenté de manière régulière tout au long des deux premières décennies du XX<sup>e</sup> siècle,

---

<sup>47</sup> Claude Debussy, « Pourquoi j'ai écrit "Pelléas" », *Monsieur Croche et autres écrits*, Paris, Éditions Gallimard, 1971, p. 62.

notamment, comme nous le verrons plus tard, en raison des changements de direction à la tête du Teatro Real et de leur incidence sur le choix de la programmation. Il n'en reste pas moins que les compositions de Wagner ont peu à peu gagné du terrain jusqu'à devenir la référence de la musique savante en Espagne.

Enfin, on notera que la réception de l'œuvre musicale et théorique de Wagner constitue le dernier phénomène culturel d'ampleur importé de l'étranger avant l'arrivée des Ballets russes en Espagne. Sa découverte, les réflexions que sa musique suscite, ainsi que son intégration progressive préfigurent à de nombreux égards la réception à venir de la troupe de Diaghilev. Ces deux phénomènes étrangers appartiennent tous deux à la culture savante, ils entrent dans le pays en pleine maturité artistique avec un léger décalage par rapport au reste des grandes capitales européennes et se diffusent dans la Péninsule grâce notamment au soutien de la presse.

La réception de Wagner en Espagne est donc doublement significative : d'une part sur le plan artistique puisqu'elle constitue la référence visuelle et auditive des publics des salles les plus prestigieuses, d'autre part en tant qu'objet culturel importé et assimilé.

## 1. Origines du projet wagnérien

Le « cas Wagner », comme l'écrivait Nietzsche, est paradoxal à plusieurs titres : le compositeur se considérait comme un poète et un théoricien alors qu'on le définit avant tout aujourd'hui comme un musicien. Ce paradoxe tient aussi au fait qu'on attribue souvent à Wagner l'origine du concept de l'œuvre d'art totale alors qu'en réalité, il a plutôt été le premier à théoriser les aspirations à l'union qui apparaissent dans de multiples domaines. Denis Bablet dans son article « L'œuvre d'art totale de Wagner »<sup>48</sup> explique ainsi comment le XIX<sup>e</sup> siècle constitue un contexte économique et social propice au changement. En Europe, le développement de l'industrie permet l'essor de la bourgeoisie, l'accroissement des villes met en relief les écarts de richesse et la perte d'influence de l'Église s'accompagne de la diffusion de nouvelles formes de pensées sociales. Le monde ancien se désagrège et laisse peu à peu la place à une société moderne d'où émerge un sentiment omniprésent : le besoin d'unité.

Le désir de synthèse des différents modes d'expression n'est pas nouveau. Il apparaît dès la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle sous la plume d'écrivains appartenant au *Sturm und Drang* et au Romantisme allemand. Ces deux courants prônent l'unité indissoluble du mot et de la

---

<sup>48</sup> Denis Bablet, « L'Œuvre d'art totale de Wagner », in Denis Bablet, Elie Konigson (coords.), *L'Œuvre d'art totale*, Paris, Éditions du CNRS, coll. Arts du spectacle, 1995.

musique. La nouvelle conception du *Lied* de Schubert et de Schumann en est un exemple, la déclaration de Goethe en 1825, un autre :

Au théâtre, vous trouvez la poésie, la peinture, le chant, l'art dramatique et bien d'autres choses encore. Lorsque tous ces artifices, toutes ces séductions de la jeunesse et de la beauté agissent d'un commun accord dans la même soirée, surtout quand c'est à un haut degré, il en résulte une fête qu'on ne peut comparer à aucune autre<sup>49</sup>.

Déjà en germe dans le Romantisme allemand, l'idée de convergence et de correspondance entre les arts répond donc bel et bien à une aspiration de l'époque<sup>50</sup>. Wagner théoriserait cette aspiration et fera de la scène le lieu de l'illusion théâtrale. Autre particularité de Wagner, sa théorie s'appuie sur une vision pessimiste de l'histoire qui considère que la civilisation décline depuis la dissolution de l'État athénien. Le projet wagnérien est donc de renouer avec la dimension rituelle et sacrée de la représentation pour retrouver l'unité perdue de la Grèce antique, non en ressuscitant la tragédie mais en créant, de nouveau l'Œuvre d'Art : « Notre art moderne n'est qu'un chaînon de l'évolution artistique de l'Europe entière, et cette évolution a son point de départ chez les Grecs »<sup>51</sup>.

## 2. Le projet wagnérien

L'ensemble des essais théoriques définissant le projet wagnérien sont rédigés entre 1849 et 1851. Il s'agit de trois essais dont chacun apparaît comme l'amplification du précédent. Dans *L'Art et la Révolution*, Wagner brosse le mouvement allant de l'art originel et unitaire des Grecs à l'art de l'avenir possible après la révolution. Dans *L'Œuvre d'art de l'avenir*, il envisage les composantes de la tragédie grecque et du drame musical qu'il appelle de ses vœux. Enfin, dans *Opéra et drame*, il traite des rapports entre musique et poésie à travers

---

<sup>49</sup> Johann Wolfgang von Goethe, *Entretien de Goethe et d'Eckermann*, Paris, Librairie Claye, 1862, p. 61.

<sup>50</sup> On pense ici au poème de Baudelaire ou aux écrits de Stendhal : « J'ai souvent pensé que l'effet des symphonies de Haydn et de Mozart s'augmenterait beaucoup si on les jouait dans l'orchestre d'un théâtre et si, pendant leur durée, des décorations excellentes et analogues à la pensée principale des différents morceaux se succédaient sur le théâtre. Une belle décoration, représentant une mer calme et un ciel immense et pur, augmenterait, ce me semble, l'effet de tel *andante* de Haydn qui peint une heureuse tranquillité », in *Lettres écrites de Vienne en Autriche, sur le célèbre compositeur J. Haydn, suivies d'une vie de Mozart, et de considérations sur Métastase et l'état présent de la musique en France et en Italie*, Paris, Imprimerie de P. Didot l'aîné, 1814, p. 110.

<sup>51</sup> Richard Wagner, *L'Art et la Révolution*, (trad. Jacques Mesnil), Bruxelles, Bibliothèque des « Temps Nouveaux », 1898, p. 36.

l'évolution de l'art lyrique. Selon Jean-Jacques Nattiez<sup>52</sup>, ces trois essais reprennent le même schéma à trois temps : les débuts de l'art dramatique au sein duquel l'unité régnait, puis la dislocation de cette unité avant sa redécouverte lors de temps nouveaux.

#### a. L'unité originelle

À l'origine, il y a donc la tragédie grecque, métonymie de l'unité régnant dans la cité, unité de la société avec elle-même et d'Apollon avec le peuple :

Ces jours de tragédie étaient des fêtes divines, car le dieu s'exprimait alors clairement et distinctement : le poète était son grand prêtre, il s'incorporait réellement avec son œuvre, conduisait les danses, élevait la voix dans le chœur et en paroles sonores proclamait les sentences du savoir divin. Voilà l'œuvre d'art grecque, voilà Apollon incarné dans un art réel, vivant. Voilà le peuple grec dans sa vérité, dans sa beauté la plus haute<sup>53</sup>.

L'œuvre d'art de cette collectivité unie reposait elle-même sur la fusion de trois arts, des « trois sœurs éternelles » qu'étaient la danse, la musique et la poésie :

Nous les voyons d'abord toutes les trois [les trois sœurs], se tenant tendrement enlacées, leurs bras s'enroulant autour de leur cou ; puis, tantôt l'une, tantôt l'autre, seule, comme pour montrer aux autres la beauté de son corps en pleine liberté, se détachant de cet embrasement, ne touchant plus les mains des autres que du bout des doigts ; tantôt celle-ci charme sa vue du couple de ses deux sœurs enlacées, qui s'inclinent devant elle, tantôt les deux [autres], ravies du charme de la troisième, la saluent et lui rendent hommage, pour s'unir enfin toutes, enlacées, serrées, sein contre sein [...]<sup>54</sup>.

#### b. L'unité perdue

Mais la tragédie en tant que manifestation d'unité de la collectivité se dégrade au moment où l'État athénien se désorganise : « Tandis que l'âme collective se dispersait en mille directions égoïstes, se résolvait aussi en les différents éléments d'art qui la constituaient la grande œuvre d'art commune de la tragédie »<sup>55</sup>. Sous l'influence des Romains, l'art et la religion se dissocient, le théâtre perd son caractère sacré et devient divertissement. La

---

<sup>52</sup> Jean-Jacques Nattiez, *Wagner androgyne*, Mesnil-sur-l'Estrée, Christian Bourgeois éditeur, coll. Musique / Passé / Présent, 1990.

<sup>53</sup> Richard Wagner, *L'Art et la Révolution*, *op. cit.*, p. 38.

<sup>54</sup> Richard Wagner, *L'Œuvre d'art de l'avenir*, (trad. J.-G. Prod'homme et Dr F. Holl), Paris, Éditions d'aujourd'hui, coll. Les Introuvables, , 1982, p. 98.

<sup>55</sup> Richard Wagner, *L'Art et la révolution*, *op. cit.*, p. 41.



dislocation s'accroît encore davantage avec l'apparition du christianisme qui exclut le corps en tant que manifestation diabolique, tournant ainsi définitivement le dos au monde grec :

Le Christianisme justifie une existence sans honneur, inutile, lamentable de l'homme sur terre, par le merveilleux amour de Dieu, qui n'a nullement créé l'homme — ainsi que le croyaient erronément les beaux Grecs — pour vivre sur la terre avec une joyeuse conscience de soi, mais l'a enfermé ici-bas dans un répugnant cachot pour lui préparer, en récompense de s'être imbibé là du mépris de lui-même, après la mort une éternité de la plus commode et de la plus inactive des splendeurs. L'homme pouvait donc, et même devait rester dans le plus profond état d'abaissement inhumain, il ne devait exercer aucune activité vitale, car cette vie maudite était l'empire du diable, c'est-à-dire des sens, et par toute activité dans cette vie il aurait travaillé au profit du diable<sup>56</sup>.

La dernière cause de la désagrégation est due à la domination de l'argent dans la société moderne, domination qui pervertit l'art : « Notre Dieu, c'est l'or ; notre religion, le gain de l'or »<sup>57</sup>. Ce n'est plus le peuple qui va à la représentation mais la classe fortunée. L'artiste, ne fait plus de l'art mais exerce un « *métier* artistique »<sup>58</sup>. Finalement, la représentation est devenue divertissement.

En conséquence, les différents éléments noués par la société et la tragédie grecque se séparent et poursuivent une voie séparée. Le théâtre se divise en deux genres : le drame parlé et l'opéra.

### c. L'unité retrouvée

Seule la révolution permettra la réunification des différentes composantes séparées depuis l'âge grec. Et cette révolution rêvée par Wagner, est une révolution capable de transformer les relations entre les hommes, de développer une espèce d'homme semblable à Siegfried, c'est-à-dire libre de toute loi, débarrassé des servitudes de l'argent et dont l'amour est le ressort de la vie.

Les trois sœurs originelles, de nouveau réunies, se lieront à trois autres arts : l'architecture, la sculpture et la peinture. Le premier fournira le théâtre, le deuxième la plastique du corps de l'acteur, le troisième, enfin, le décor. L'Œuvre d'Art de l'Avenir sera la réalisation de la fusion du principe masculin, véhiculé par le livret, et du principe féminin

---

<sup>56</sup> Richard Wagner, *Id.*, p. 44 – 45.

<sup>57</sup> Richard Wagner, *Id.*, p. 71.

<sup>58</sup> Richard Wagner, *Id.*, p. 65.

incarné par la musique. Enfin, l'Œuvre d'Art de l'Avenir sera le produit d'un réalisateur unique :

Seul, un individu isolé est capable, dans son impulsion intime, de transformer en lui l'amertume de cet aveu [l'impossibilité de cette réalisation] en une jouissance enivrante qui le pousse, avec le courage de l'ivresse, à entreprendre la réalisation de l'impossible ; car lui *seul* est poussé par *deux* forces artistiques auxquelles il ne peut résister, et par lesquelles il se laisse mener volontiers au sacrifice de soi-même<sup>59</sup>.

Wagner écrit le livret de ses opéras, compose la partition, participe à leur mise en scène et donne des indications précises sur les décors.

### 3. Les continuateurs du projet

*Ainsi le chœur des romances  
À la lèvre vole-t-il,  
Exclus-en si tu commences,  
Le réel parce que vil*

*Le sens trop précis rature  
Ta vague littérature<sup>60</sup>.*

Selon Bablet, la plus grande discordance entre le projet wagnérien et sa réalisation réside dans les décors et la mise en scène : Wagner fait appel à des peintres au style romantico-académique qui utilisent les techniques traditionnelles telles que la perspective et le trompe-l'œil. Plutôt que de chercher à créer un cadre à l'échelle du mythe, ces peintres se limitent à restituer des décors illusionnistes obéissant aux conventions de l'époque. Cette subordination aux modes de représentation et aux techniques de décoration entraîne la rupture de l'union entre les arts. La réalisation de l'œuvre d'art totale échoue parce que Wagner place son œuvre « dans le cadre traditionnel de son époque ; et si tout dans la salle de Bayreuth exprime son génie, au-delà de la rampe, tout y contredit »<sup>61</sup>.

Par ses théories, Wagner a remis en question la conception traditionnelle du théâtre. Ses réalisations, elles, ont paradoxalement mis l'accent sur les limites des décors illusionnistes.

---

<sup>59</sup> Richard Wagner, *Oeuvres en prose. Tome IV, Opéra et drame*, (trad. Jacques-Gabriel Prod'homme et Gesammelte Schriften), Paris, Ch. Delagrave, 1907, p. 253.

<sup>60</sup> Stéphane Mallarmé, « *Toute l'âme résumée...* », *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, [1945], 1992, p. 73.

<sup>61</sup> Adolphe Appia, *Richard Wagner et la mise en scène*, Genève, mars 1925. Texte dactylographié communiqué par la Fondation Appia ; cité par Denis Bablet, *Esthétique générale du décor de théâtre de 1870 à 1914*, Paris, Centre Nationale de Recherche Scientifique, 1989, p. 66.

Selon l'expression de Bablet<sup>62</sup> « l'appel aux peintres » dans le théâtre apparaît donc non seulement comme une des conséquences des réalisations de Wagner et de leurs limites mais également comme le corolaire d'une civilisation qui se transforme. En tant « qu'art de la représentation du monde », le théâtre doit évoluer pour mettre en scène le nouveau rapport de l'homme au monde ainsi que la nouvelle perception que l'homme a de lui-même. Et s'il est un point commun entre les découvertes scientifiques et les arts du tournant du XX<sup>e</sup> siècle, c'est bien la valorisation de la subjectivité : l'évocation prend le pas sur la description. Quelles que soient les propositions avancées, la rénovation de la scène passe donc par la liquidation de la représentation au profit de la suggestion.

Avec son Théâtre d'Art, Paul Fort est le premier à « lancer l'appel au peintre ». Dirigé contre le naturalisme, son projet consiste à offrir des jouissances esthétiques susceptibles d'élever l'individu au-dessus des réalités matérielles. La primauté de la parole, de ce qui est dit sur ce que l'on voit, conduit à subordonner tous les autres éléments : le décor doit créer une atmosphère et aider le spectateur à être dans un état de réceptivité optimale. Il est donc « fiction ornementale », évocation imprécise et non reconstitution d'un lieu. L'appel de Paul Fort sera suivi par Lugné-Poë, Meyerhold, Stanislavski et Reinhardt et triomphera une quinzaine d'années plus tard avec les Ballets russes de la première période<sup>63</sup>.

#### 4. La réception de Wagner à Barcelone

Je crois en Gluck, le Père tout-puissant, créateur du drame lyrique sur la Terre et en Richard Wagner, son Fils, qui a été conçu de l'œuvre et de la grâce de Carl Maria von Weber, est né de la Beauté Éternelle, a souffert sous le pouvoir des Préoccupations, a été crucifié à Paris et à Milan, n'étant pas mort ni enseveli par les wagneriens, est descendu miraculeusement aux enfers de l'amour propre outragé, est monté aux cieux de l'immortalité et au Paradis du Teatro Real, est assis avec Weber et Beethoven à la droite de Gluck le Père tout-puissant [...]<sup>64</sup>.

---

<sup>62</sup> Denis Bablet, *Les révolutions scéniques du XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, éd. Société internationale d'arts XX siècle, 1975.

<sup>63</sup> En réalité, c'est la Renaissance italienne qui, en privilégiant l'usage de la perspective dans la représentation, a réduit le rôle de l'image à la simple reproduction de la perception humaine. Le décor est donc devenu illustration du texte alors qu'il était auparavant conçu comme un langage indépendant, fonction qu'il retrouvera lors des révolutions scéniques du changement de siècle.

<sup>64</sup> « Creo en Gluck Padre Todopoderoso, Criador del drama lírico en la Tierra y en Ricardo Wagner, uno de sus Hijos, que fué concebido por obra y gracia de Carlos María de Weber y nació de la Belleza Eterna, padeció bajo el poder de las Preocupaciones, fué crucificado en París y en Milán, no siendo muerto y sepultado por los wagneristas, milagrosamente descendió a los infiernos del amor propio ultrajado, subió a los cielos de la inmortalidad y al Paraíso del Teatro Real de Madrid, y está asentado con Weber y Beethoven, a la diestra de Gluck Padre Todopoderoso [...] », Antonio Peña y Goñi, « Credo wagneriano », *La España Musical*, IX, Madrid, 30-V-1874, p. 5.

#### a. Une réception diffuse

C'est à Barcelone qu'a lieu la première audition d'une œuvre de Wagner en Espagne : le 16 juillet 1862, la « Marche triomphale » de *Tannhäuser* est chantée par les chœurs de Josep Anselm Clavé. Entre cette première audition et la présentation d'un opéra entier, *Lohengrin*, vingt années s'écouleront. Pendant cette période, l'œuvre du compositeur se diffuse peu à peu dans la ville de manière originale. Wagner est joué dans différents lieux, par différentes formations musicales – orchestres de chambre principalement – et surtout, par fragments. Les œuvres jouées sont en majorité des œuvres de jeunesse ainsi que des extraits d'opéra arrangés pour formations réduites. En 1879, Isaac Albéniz joue pour la première fois des extraits de la *Tétralogie* au piano.

L'année 1882 constitue un tournant dans la diffusion de l'œuvre de Wagner à Barcelone. Parallèlement à la création de *Lohengrin* au Teatro Principal, six Catalans assistent à la création mondiale de *Parsifal* qui se tient à Bayreuth. L'année suivante, *Lohengrin* est créé au Liceo et la mort de Wagner rencontre un écho important dans la presse catalane. À partir de cette date, les créations vont se succéder de manière très rapprochée : en 1885 est créé *Le Vaisseau fantôme*, suivi par *Tannhäuser* en 1887.

Parallèlement à ces créations du Liceo, d'autres théâtres montent à leur tour des opéras de Wagner : le Teatro Lírico organise, en 1896, le premier festival Wagner et présente durant huit soirées les principaux extraits de la *Tétralogie* ; le Teatro Novedades monte *Lohengrin* en 1896, 1898 et 1909, le Teatro Bosque fait de même en 1907, 1908, 1909 et 1913. De son côté le théâtre Las Arenas joue *La Walkyrie* en 1909. À ces opéras s'ajoutent les nombreux concerts organisés qui s'affranchissent progressivement des arrangements pour formation réduite pour s'orienter de plus en plus souvent vers des arrangements destinés à de grands ensembles, orchestres symphoniques, chœurs et solistes.

En cinq ans (de 1901 à 1906), l'*Associació Wagneriana*, fondée en 1901, célèbre 175 événements autour de Wagner : conférences, lectures et concerts sont organisés dans le but de rendre plus accessible l'œuvre du compositeur. Pour célébrer le centenaire de la naissance de Wagner, le Palau de la Música organise un festival qui reprend la grandiloquence de Bayreuth : les concerts sont annoncés à trois reprises par des cuivres jouant aux balcons.

Cette présence dans des lieux différents facilite la pénétration de la musique de Wagner auprès d'un public nombreux et, dans une certaine mesure, diversifié. À cet égard, la première

audition est significative : comme l'explique Aurélie Vialette<sup>65</sup>, les chœurs de Josep Anselm Clavé sont en effet composés à la fois par des ouvriers et par des sopranes du Liceo. On retrouve donc ici un mélange de musiciens amateurs et professionnels, les uns représentant les classes populaires, les autres la culture savante et bourgeoise.

Diffuse mais constante, la présence de Wagner sur les scènes de la ville préfigure le lien très fort qui va durablement unir le compositeur à Barcelone. Cette relation hors du commun va résister au temps : elle sera de nouveau illustrée en 1955 puis en 2012 par la venue extraordinaire de l'orchestre de Bayreuth dans la capitale catalane.

#### b. Une réception intellectuelle

Contrairement à Madrid où elle est plutôt à mettre au crédit d'hommes de scène, la diffusion de l'œuvre de Wagner à Barcelone est principalement l'œuvre d'intellectuels catalans. La particularité de ces intellectuels est de bien connaître la langue allemande. Celle-ci leur permet de lire et de traduire les œuvres de Wagner à partir de leur version originale, par opposition aux traductions madrilènes souvent établies d'après des versions françaises. De fait, l'intérêt pour Wagner ne se limite pas à sa seule dimension musicale mais à l'ensemble de ses créations et de ses écrits. Ainsi, le premier objectif qu'affiche l'*Associació Wagneriana* dans ses statuts ne souffre d'aucune ambiguïté :

Article 1 : L'objectif de l'Association Wagnérienne est de réunir en un seul groupe tous les admirateurs de l'Art de Richard Wagner pour réaliser les objectifs suivants :  
- Étudier en toute conscience l'Œuvre wagnérienne grâce à une analyse poétique, musicale et philosophique des œuvres scéniques et théoriques de Richard Wagner, ainsi que toutes celles ayant subi directement ou indirectement une quelconque influence ou constituant une variante<sup>66</sup>.

Un certain nombre d'ouvrages critiques apparaissent dès la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. En 1878, Joan Marsillach est le premier auteur espagnol à s'intéresser à l'œuvre du compositeur.

---

<sup>65</sup> Aurélie Vialette, « Clavé et " Le Cas Wagner": réception populaire et expectatives bourgeoises de Wagner en Catalogne au XIX<sup>e</sup> », in Françoise Étienvre, Serge Salauin (coords.), *La réception des cultures de masse et des cultures populaires en Espagne : XVIII<sup>e</sup> – XX<sup>e</sup> siècles*, coll. « Les Travaux du CREC en ligne », 2009, p. 104-119, <http://crec-paris3.fr/wp-content/uploads/2011/07/actes-05-Vialette.pdf>, page consultée le 16 mai 2013.

<sup>66</sup> « Article I : L'objecte de l'Associació Wagneriana es reunir en un sol aplech a tots els admiradors del Art de Ricart Wagner pera la realisació dels següents fins :  
- Estudiar a consciència l'Obra wagneriana, per medi del anàlisis poètic, musical y filosofich de las obras escénicas y teóricas de Ricart Wagner, com també de totas las que directa o indirectamente hi hagin tingut influencia à vingut a esserne una derivació » ; « Estatuts de la *Asociació Wagneriana* de Barcelona », Barcelona, Associació Wagneriana, 1902, p. 7 ; cité par Alfonsina Janés, *La obra de Richard Wagner en Barcelona*, tesis de doctorado dirigida por el Dr. Antoni Comas, Universidad de Barcelona, 1974, ilustración 10.

Son ouvrage sobrement intitulé *Ricardo Wagner* et connu du compositeur lui-même propose une présentation des théories de Wagner et s'intéresse au festival de Bayreuth. En 1888, c'est au tour de Francisco Virella Cassafies d'analyser la réforme que constitue l'œuvre wagnérienne dans *La ópera en Barcelona*. En 1897, Felipe Pedrell expose pour sa part la théorie de Wagner sur le drame lyrique dans le troisième chapitre de *Por nuestra música*. Outre ces ouvrages critiques analysant la nouveauté du projet wagnérien, les articles et les conférences sur le sujet se multiplient à Barcelone. Parmi ces dernières, on retiendra notamment le cycle de conférences donné en 1902 par Miquel Domènech Espanyol qui présente *Parsifal* comme l'Œuvre d'Art de l'Avenir.

En plus de faciliter l'analyse de l'œuvre du compositeur, leur pratique de la langue allemande permet également à certains intellectuels catalans de se rendre à Bayreuth. La plupart des traducteurs et des spécialistes de Wagner feront ainsi le voyage et assisteront au Festival. Certains d'entre eux, tel Marsillach, auront même le privilège de rencontrer le compositeur ainsi que les membres de sa famille, notamment Cosima, son épouse ou Siegfried, son fils, qui reprendront tous deux la direction du Festival à la mort de leur époux et père. Mais ces déplacements en Allemagne ne concernent pas les seuls intellectuels. Pour la création de *Tristan et Isolde*, en novembre 1899, au Liceo, le décorateur Soler i Roviroso voyagera à Munich et à Bayreuth afin d'étudier les avancées techniques dont bénéficient les théâtres allemands. Deux ans plus tard, lors de la création du *Crépuscule des dieux*, le Liceo enverra à son tour deux peintres chargés des décors ainsi qu'un électricien chargé des effets lumineux pour étudier la mise en scène de la troisième journée de la *Tétralogie*, à Bayreuth.

Dans ces milieux intellectuels, la parfaite connaissance de l'œuvre de Wagner va de pair avec un haut degré d'exigence quant aux mises en scène proposées sur les scènes catalanes. Les réalisations du Liceo font ainsi l'objet de critiques récurrentes car elles sont jugées comme trop peu novatrices. Ce souci de fidélité à la volonté de l'auteur est également perceptible dans l'attention pointilleuse portée à la traduction des partitions, la grande majorité d'entre elles étant l'œuvre des membres de l'*Associació Wagneriana*.

### c. Une réception catalane

L'objectif de l'*Associació Wagneriana* est avant tout de promouvoir la diffusion de l'œuvre du compositeur auprès d'un public spécifiquement catalan. Comme elle l'annonce dès sa première publication, son ambition est de « faire que l'œuvre universelle de Richard

Wagner devienne catalane »<sup>67</sup>. Dans la mouvance de la *Renaixança*, l'*Associació Wagneriana* choisit donc le catalan<sup>68</sup> comme langue officielle et réalise l'ensemble de ses traductions dans cette langue ou en édition bilingue allemand – catalan.

Ce parti pris clairement assumé s'applique en réalité à l'ensemble de la réception barcelonaise. Dans son ouvrage, Enrique Encabo<sup>69</sup> explique comment l'engouement pour Wagner épouse la quête identitaire catalane et comment l'œuvre du compositeur allemand va être instrumentalisée dans le but d'accompagner et de justifier cette construction identitaire. Toujours selon Encabo, l'œuvre de Wagner telle qu'elle est lue à Barcelone coïncide parfaitement avec le projet de la bourgeoisie catalane. Conservatrice et catholique, celle-ci se sent appelée à régénérer le pays. Elle épouse le projet wagnérien d'un art permettant d'éduquer le plus grand nombre.

De plus, Wagner a puisé dans la mythologie allemande pour créer sa *Tétralogie*. Sa proposition de réactualiser un patrimoine commun susceptible de déboucher sur la construction d'une nouvelle identité apparaît donc comme un modèle à suivre. Enfin, en battant en brèche l'omniprésence de la musique italienne, l'œuvre de Wagner s'inscrit dans l'intégration des courants européens rénovateurs venus du Nord, principalement de France et d'Allemagne. L'exemple wagnérien rejoint ainsi la volonté de la bourgeoisie catalane de voir sa propre nation se régénérer face à un État espagnol en crise.

## 5. La réception de Wagner à Madrid

Contrairement à l'exemple barcelonais, la réception de l'œuvre de Wagner à Madrid se fera par l'intermédiaire de la France et sous le monopole absolu du Teatro Real.

### a. La programmation du Teatro Real

---

<sup>67</sup> « Desde sa fundació en 1901, ha sigut sempre l'ideal de l' « Associació Wagneriana » fer catalana l'obra universal de Ricart Wagner » : Partition de *Lohengrin*, Richard Wagner, trad. Xavier Viura y Joaquim Pena, Breitkopf & Härtel, Leipzig - Associació Wagneriana, Barcelona, 1906 ; cité par Alfonsina Janés, *La obra de Richard Wagner en Barcelona*, op. cit., p. 215.

<sup>68</sup> « Art. XXXIV. L'idioma oficial de l'Associació es el català. No obstant, s'admeterà indistintamente l'us de qualsevol altra llengua neo-latina, sempre que sigui necessari a algun soci, ó que la conveniencia de l'Associació ho reclami. », *estatuts de la Associació Wagneriana*, Id., p. 13 ; cité par Alfonsina Janés, *La obra de Richard Wagner en Barcelona*, op. cit., ilustración 13.

<sup>69</sup> Enrique Encabo, « La fiebre wagneriana en Barcelona », in *Música y nacionalismos en España, el arte en la era de la ideología*, Barcelona, Erasmus Ediciones, 2007, p. 147 – 180.

L'évolution du nombre des opéras de Wagner dans la programmation du Teatro Real est significative de la pénétration de son œuvre dans la capitale espagnole. En 1900, les opéras de Wagner représentent 18,75 % de la programmation. En 1910, ce chiffre atteint 25 % avant de culminer dix ans après à 29,1 %<sup>70</sup>. Certes, cette progression n'a pas été constante et il n'a été retenu ici que les dates constituant des pics dans la programmation du théâtre. On peut cependant noter que cette évolution est d'autant plus évidente qu'elle se fait parallèlement à l'augmentation progressive du répertoire wagnérien monté.

En 1876, *Rienzi* est le premier opéra de Wagner représenté au Teatro Real. Cette première madrilène survient trente-quatre ans après sa création à Dresde et se déroule l'année même où est inauguré le *Festspielhaus*<sup>71</sup>. Bien que cet opéra ait constitué le premier succès de Wagner, le compositeur l'a rapidement renié au prétexte qu'il le trouvait par trop soumis aux goûts du public et éloigné de ses propres recherches. Il n'en reste pas moins que sa création en Espagne est intéressante à plusieurs égards. Outre le fait d'être le premier opéra de Wagner monté à Madrid, la découverte de *Rienzi* est annonciatrice d'un certain nombre de phénomènes qui entoureront la réception de l'œuvre wagnérienne en Espagne.

L'opéra est chanté en italien, soulevant des problèmes de traduction et d'interprétation qui s'avéreront être une question récurrente lors des mises en scène ultérieures des œuvres du compositeur allemand. Le public est à la fois surpris et conquis par la dimension visuelle de l'opéra, dimension novatrice à laquelle il n'est pas habitué. La presse enfin se fait largement l'écho du souci apporté à la mise en scène, préfigurant ainsi le rôle qui sera le sien dans le phénomène de réception de l'œuvre wagnérienne dans la Péninsule.

Jusqu'en 1896, les opéras qui suivent la création de *Rienzi* au Teatro Real font tous partie de la première période des opéras principaux de Wagner. Ils sont montés à Madrid plus de vingt-cinq ans après leur date de création. *Lohengrin* est créé en 1881, *Tannhäuser* en 1890, *Les Maîtres-chanteurs de Nuremberg* en 1893 et *Le Vaisseau fantôme* en 1896. À partir de 1899, c'est au tour de la *Tétralogie* d'être jouée, très peu de temps après ses dates de créations françaises. Il est d'ailleurs à noter que les représentations de la *Tétralogie* n'obéiront pas à l'ordre correspondant à celui des quatre épisodes. Se succéderont ainsi *La Walkyrie* (1899), *Siegfried* (1901), *Le Crépuscule des dieux* (1909) et enfin *L'Or du Rhin* (1910). En 1913, l'interdiction de Wagner de représenter *Parsifal* ailleurs qu'à Bayreuth est enfin levée,

---

<sup>70</sup> Il s'agit ici de la part du nombre de titres montés et non du pourcentage constitué par le nombre de représentations données.

<sup>71</sup> Le *Festspielhaus* est la salle d'opéra située sur la « Colline verte » de Bayreuth, en Bavière. Conçue spécialement par Richard Wagner pour l'exécution de ses œuvres, cette salle, inaugurée en 1876, révolutionnaire pour l'époque et encore novatrice aujourd'hui, est le siège du Festival de Bayreuth et le haut lieu du wagnérisme.



trente ans après la mort de son auteur. C'est donc à cette date que *Parsifal* est créé à Madrid, en même temps que dans le reste de l'Europe.

Cette liste des créations (à laquelle il convient d'ajouter les concerts programmant des extraits d'œuvres) illustre parfaitement le phénomène chronologique qui caractérise la réception de l'œuvre de Wagner en Espagne. Alors que le premier opéra n'est monté qu'en 1876, plus de trois décennies après sa création, le dernier en revanche est joué en même temps que dans les autres grandes capitales européennes. Peu à peu, l'Espagne rattrape son retard pour se mettre au diapason du reste de l'Europe. La découverte des Ballets russes obéira à la même règle. Les premiers ballets montés en Espagne – les Ballets russes de la première période sous la direction chorégraphique de Michel Fokine – le seront bien après avoir été créés. Lors des dernières saisons en revanche, les programmations sur la scène espagnole suivront de très près celles des créations originales.

#### b. La collaboration de Luis París et Amalio Fernández

Selon Paloma Ortiz de Urbina y Sobrina<sup>72</sup>, la diffusion de l'œuvre de Wagner en Espagne doit beaucoup à la collaboration de deux hommes de scène : Luis París, directeur artistique du Teatro Real de 1896 à 1901 et Amalio Fernández, créateur de la quasi totalité des décors de ce même Teatro Real<sup>73</sup>.

Outre le fait qu'il est le traducteur de livrets de Wagner le plus prolifique de la période<sup>74</sup>, Luis París est avant tout l'homme qui, à partir de 1896, réalisera la mise en scène de tous les opéras créés au Teatro Real. En tant que directeur artistique, il possède la haute main sur la programmation et concourt de ce fait largement à la diffusion des opéras de Wagner. Corollaire direct de ses choix artistiques, il est aussi celui qui donne à Amalio Fernández les moyens nécessaires à la réalisation de mises en scène adaptées à l'œuvre wagnérienne. La collaboration entre les deux hommes sera particulièrement fructueuse. Tous deux sont animés de la même volonté d'introduire au Teatro Real les innovations techniques apparues sur d'autres scènes européennes ainsi que du désir de présenter les opéras de Wagner dans le respect des normes voulues par le compositeur.

---

<sup>72</sup> Paloma Ortiz de Urbina y Sobrina, *La recepción de Wagner en Madrid (1900 - 1914)*, Memoria presentada para optar al grado de doctor, Universidad Complutense de Madrid, 2003.

<sup>73</sup> Amalio Fernández réalise l'ensemble des opéras de Wagner créés au Teatro Real à l'exception des deux premiers montés : *Rienzi* en 1876 et *Lohengrin* en 1881.

<sup>74</sup> On doit à Luis París la traduction en prose des opéras suivants : *La Walkyrie* (1898, il réalise une seconde version en 1909), *Siegfried*, *Le Crépuscule des dieux* et *L'Or du Rhin* (1909), *Les Maîtres-chanteurs de Nuremberg* (1912).

Pour accompagner les opéras de Wagner, Amalio Fernández réalise des décors qui suivent la tendance européenne de la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle associant wagnérisme et symbolisme pictural. Ses œuvres représentent des paysages d'inspiration symboliste dont la force chromatique rompt avec les habitudes de la scène du Real. Outre cette qualité chromatique, Fernández tourne le dos à la technique du papier alors largement majoritaire en Espagne pour réaliser ses décors sur des toiles peintes. Lors d'un entretien avec le critique d'art Saint-Aubin, Fernández défend ses choix qui obéissent selon lui autant à des préoccupations scéniques – le papier bruisse lors du passage des acteurs et représente un danger accru en cas d'incendie – qu'à des impératifs esthétiques et techniques:

Le papier que l'on emploie pour les décors est excessivement satiné et d'une couleur légèrement grise ou beige. L'aspect satiné de la superficie ne permet pas, quand il s'agit de retenir la couleur, l'emploi d'une pâte épaisse de peinture, condition indispensable pour obtenir un aspect brillant des tons, et il est nécessaire de peindre en employant des aplats, comme l'on fait avec les aquarelles, or pour cela, le papier manque de ce qui est la condition *sine qua non*, qui est la blancheur et la porosité. Les couleurs ainsi appliquées sont particulièrement altérées par la teinte du papier, et si l'on veut peindre avec des pâtes plus épaisses, on prend le risque que la peinture ne coule car le papier ne peut pas la retenir par manque d'aspérité<sup>75</sup>.

La collaboration entre Luis París et Amalio Fernández culminera lors de deux mises en scène historiques, celle de *Siegfried* en 1901 et celle de *Parsifal* en 1914. Pour la création de *Siegfried*, un effort considérable est mené pour réaliser une mise en scène à la hauteur de celle de Bayreuth : emploi de lumières électriques colorées, jets de vapeur à des fins dramatiques et mise en place de rails pour les changements de décors à vue :

La supplication céleste et souterraine qui illuminait la scène et précédait les entrées et les sorties de Wotan ; la très belle aurore dans les bois et la fantastique apparition d'Erda constituent de magnifiques effets de lumière que l'on obtient par des combinaisons particulièrement compliquées. On produit le son de la tempête mécaniquement ainsi que le passage au troisième acte dont l'effet particulièrement saisissant est notamment dû à la vapeur, qui cachait la scène par des nuages durant quelques instants, et était si légère qu'il semblait impossible qu'elle ait pu permettre la complète transformation de la scène. Il est vrai que pendant ces moments, alors que les

---

<sup>75</sup> « El papel que se emplea para las decoraciones es de una superficie excesivamente satinada y de un tono ligeramente gris o de garbanzo. Lo satinado de la superficie no permite, si se ha de sostener el color, el empleo de gruesa pasta de pintura, condición precisa para la brillantez de los tonos, y es necesario pintar con el uso de veladuras, como se hace a la acuarela, y para esto le falta al papel la condición más especial, que es blancura y porosidad. Los tonos así dados sufren gran alteración debido al color del papel, y si se quiere pintar con grueso de color se expone a que éste se desprenda, porque el papel no puede reternerlo por falta de aspereza », cité par Joaquín Muñoz Morillejo, *Escenografía Española*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1923, p. 167.

rideaux se relevaient et que les rochers filaient sur des rails pour sortir de scène, une armée de machinistes particulièrement bien organisée s'affairait pour rendre possible un changement aussi rapide.

Chaque homme s'occupait d'une seule chose, et lorsque le signal était donné, ils s'activaient tous ensemble, et le mécanisme complexe se défaisait comme par enchantement.

Le fameux dragon Fafner [...] était articulé par cinq hommes à qui l'on indiquait leurs tâches respectives à l'intérieur même du monstre. Deux lui permettaient de marcher, deux autres faisaient bouger ses yeux étincelants grâce à des lampes rouges, et un autre lui faisait ouvrir la gueule et cracher son souffle vaporeux<sup>76</sup>.

Comme le souligne Joaquín Muñoz Morillejo, ce souci nouveau apporté à la mise en scène nécessite de développer certains métiers techniques tels que ceux d'électricien ou de machiniste. Conséquence directe de cette augmentation des moyens mis au service du spectacle : son incidence sur les finances. À l'issue de la cinquante-deuxième saison, Luis París annonce que le Teatro Real est en déficit et présente sa démission.

Son successeur à la tête de l'institution, José Arana met alors en place une politique plus commerciale qui vise à « récupérer » le public. Les opéras italiens reviennent en force et seules les pièces « rentables » de Wagner – *Lohengrin* et *Tannhäuser* – survivent à la nouvelle ligne de programmation. Ce changement de direction et de politique explique le recul considérable des œuvres de Wagner pendant la période allant de 1902 à 1905. À la faveur d'un nouveau changement de direction, les opéras de Wagner reviennent à l'honneur à partir de 1907. Dès leur arrivée, Luis Calleja et Antonio Boceta choisissent de privilégier la modernité à la rentabilité : le choix est fait de réunir à nouveau Luis París et Amalio Fernández pour monter les opéras de Wagner. Selon Paloma Ortiz de Urbina y Sobrina, cette deuxième vague de création permettra la « popularisation » et l'ancrage de la musique de Wagner auprès du public du Teatro Real. La création du *Crépuscule des dieux*, de *L'Or du Rhin*, de *Tristan et Isolde* et de *Parsifal* sont autant de succès à la hauteur des moyens mis en

---

<sup>76</sup> « El ruego celeste y subterráneo que iluminaba la escena precediendo a Wotan en sus entradas y salidas ; el hermoso amanecer en el bosque y la fantástica aparición de Erda, son magníficos efectos de luz obtenidos por combinación complicadísima. Mecánicamente se produce el ruido de la tempestad, y la mutación del tercer acto a cuyo sorprendente efecto contribuye el vapor, que en blancas nubes ocultaba la escena unos instantes, pero tan breves, que parecía imposible permitiesen una transformación tan completa del escenario. Es verdad que durante ellos, a la vez que los telones se levantaban y las rocas corrían sobre unos raíls a ocultarse entre bastidores, un ejército de tramoyistas militarmente organizados contribuían a la rapidez de la mutación.

Cada hombre atendía a una sola cosa, y a una señal, movíanse todos a la vez, y el complicado mecanismo se deshacía como por encanto.

El famoso dragón Fafner, [...] estaba movido por cinco hombres a quienes se señalaba su misión respectiva dentro del monstruo. Dos le impulsaban a andar, otros dos movían los ojos, que iluminaban lámparas rojas, y otro le hacía abrir las fauces y lanzar el vaporoso hálito », Joaquín Muñoz Morillejo, *Escenografía Española*, op. cit., p. 164.

place. Pour *Parsifal*, ce ne sont pas moins de cent dix musiciens et de cent cinquante choristes auxquels on fait appel.

De 1900 à la Première Guerre Mondiale, la réception de Wagner a deux conséquences directes sur la vie artistique madrilène. La première est due au travail conjoint de Luis París et de Fernández qui permet de susciter un véritable intérêt pour la mise en scène et plus généralement pour la dimension visuelle de la scène « savante ». On peut néanmoins noter que par manque de soutien de la part de l'Institution autant que par un trop grand souci de fidélité à Wagner, les mises en scène réalisées au Teatro Real peineront à présenter une rupture fondamentale avec les standards de l'époque. Alors que dès 1899, Adolphe Appia publie *La Mise en scène du drame wagnérien* suivie de *La musique et la mise en scène*, la principale source d'inspiration d'Amalio Fernández reste les esquisses des peintres ayant travaillé avec Wagner<sup>77</sup>, esquisses qui datent déjà d'une trentaine d'années.

La deuxième conséquence apparaît plus primordiale : elle concerne les habitudes d'écoute. Avant Wagner, la langue « officielle » de l'opéra en Espagne est l'italien<sup>78</sup>. Or, en tant qu'œuvres totales, les opéras de Wagner posent de manière cruciale le problème de la langue et de la traduction. Écrits en vers, les livrets de Wagner sont, bien entendu, conçus pour être chantés. Outre les nombreuses traductions de ces livrets (en vers et en prose), la représentation elle-même pose la question du choix de la langue. L'absence de normes préexistantes conduit à une série de tâtonnements lors des représentations à Madrid. Une version en italien pour *Rienzi* (1876), une version intégrale en castillan qui s'avérera un échec pour *La Walkyrie* (1899), une version bilingue du même opéra en 1908 (les interprètes allemands des personnages principaux chantent dans leur langue, les autres en italien), et même une version trilingue (italien, allemand et français) lors de la première de *Parsifal* en 1914, version qui connaîtra un très vif succès. Ce problème de la langue a pour conséquence de créer de nouvelles habitudes d'écoute : le public madrilène apprend peu à peu à ne plus associer systématiquement opéra et langue italienne. Dans le même temps, ce même public s'habitue à concevoir une œuvre comme un tout, visuel et auditif, instrumental et vocal,

---

<sup>77</sup> « Como documento gráfico de la espléndida mise en scène de aquel especial teatro de Bayreuth, [...] poseo, como poseemos todos cuantos a estos menesteres de decoraciones nos dedicamos, una interesante publicación en colores, que reproduce los bocetos [...] del eximio artista de Coburgo, Max Brückner, notable pintor que interpretó con gran fortuna y colaboró con el gran maestro en casi todas las obras que se representan en el teatro meca del wagnerismo.

Yo poseo estas reproducciones : las he visto y estudiado, las de *Parsifal* como las de *El caballero holandés*, las de *Lohengrin*, como las de *El anillo del Nibelung* », cité par Joaquín Muñoz Morillejo, *Ibid.*, p. 183

<sup>78</sup> Cela est d'autant plus vrai que, par exemple, lors du débat autour de la question de la création d'un opéra national dans la revue *Revista Musical* en 1912, Zubialde établit un lien de cause à effet entre la langue espagnole – considérée comme inadéquate – et l'impossibilité de créer un opéra national.

littéraire et musical et non plus comme un seul prétexte à faire briller une *diva*. Ce concept d'ensemble sera repris par Adrià Gual comme nous le verrons par la suite.

### c. Les relais de la réception

La diffusion de l'œuvre de Wagner en Espagne va également être rendue possible par l'émergence d'un certain nombre de relais qui vont permettre de soutenir sa réception. Au tournant du siècle, le développement rapide de la presse entraîne un bouleversement en matière de diffusion de l'information. Comme le rappelle Jean-Michel Desvois dans son ouvrage *La prensa en España*<sup>79</sup>, le nombre de journaux présents dans le pays passe ainsi de 1128 à 1980 entre 1887 et 1913, soit une augmentation de 75 % en quinze ans. Les moyens de locomotion suivant la même pente ascendante, la presse madrilène est désormais distribuée en province, donnant aux articles qu'elle publie un rayonnement géographique inconnu jusqu'alors.

Les nombreux articles concernant Wagner publiés dans les journaux vont jouer un rôle considérable dans la réception du compositeur. Ces articles ne se bornent pas aux seuls comptes rendus des opéras qui sont montés dans le pays. Ils dissèquent également les arguments de ces mêmes opéras et proposent d'analyser les différents éléments constitutifs de la dramaturgie wagnérienne. *El País*, par exemple, publie en 1909 une série d'articles du musicologue Ernesto de la Guardia, grand spécialiste de Wagner. Celui-ci se penche sur les sources littéraires des opéras du Maître, analyse le phénomène du *leitmotiv* et éclaire le lecteur sur la symbolique de l'*Anneau de Nibelung*. La presse remplit donc ici un rôle à la fois informatif et pédagogique qui prépare son lectorat à la réception des œuvres. Les arguments sont publiés avant les premières, ce qui permet non seulement d'instruire le public mais également de susciter un état d'attente grâce à ces campagnes préliminaires.

Parallèlement au développement de la presse espagnole, les deux premières décennies du XX<sup>e</sup> siècle voient se mettre en place une politique culturelle extérieure par le gouvernement allemand. Comme l'explique Paloma Ortiz de Urbina y Sobrina, « le gouvernement allemand concentrera ses efforts, d'une part, sur son action sur la presse, conçue comme un outil de politique interne et, d'autre part, sur le développement d'une politique culturelle extérieure dont le principal signe à Madrid sera la fondation du *Collège*

---

<sup>79</sup> Jean-Michel Desvois, *La prensa en España (1900 – 1931)*, Madrid, Siglo XXI de España Editores, 1977.

*Allemand de Madrid* »<sup>80</sup>. Initiée dès 1880 par Bismarck puis poursuivie et intensifiée par le chancelier von Bülow, cette politique culturelle vise à augmenter la présence de l'Allemagne dans la presse espagnole afin de contrecarrer l'influence de la France alors prépondérante. Cette augmentation de la visibilité de l'Allemagne passe avant tout par la promotion de sa politique culturelle au sein de laquelle Wagner occupe, bien entendu, une place de choix. Dès 1905, la presse madrilène relaie ainsi de nombreuses informations concernant le festival de Bayreuth et se fait l'écho des œuvres wagnériennes qui seront prochainement jouées sur les scènes espagnoles et allemandes.

Outre cette influence grandissante sur la presse nationale, le gouvernement allemand promeut également sa politique culturelle extérieure à travers la création, en 1896, du *Colegio Alemán de Madrid*, établissement ayant pour but de permettre l'apprentissage de la langue de Goethe ainsi que par le soutien financier à des entreprises culturelles telle que la *Asociación wagneriana de Madrid*. Cette association, fondée peu après le succès de *Tristan et Isolde* en 1911, jouera un rôle très actif dans la diffusion de l'œuvre du compositeur. Ses activités comprendront la tenue de nombreuses conférences, la constitution d'une bibliothèque spécialisée, l'organisation de concerts et culmineront même avec la mise en place d'un festival wagnérien au printemps 1912. Si elle ne survit pas à l'arrivée de la guerre (la structure est dissoute à la fin de l'année 1914), la *Asociación wagneriana* a largement contribué au rayonnement de Wagner dans la Péninsule ainsi qu'à la découverte d'autres compositeurs allemands. De plus, contrairement à la *Associació Wagneriana de Barcelona* principalement centrée sur les traductions, l'association madrilène a réalisé durant sa brève existence un important travail de publication d'essais et d'articles originaux sur l'œuvre de Wagner.

On remarque parmi la liste des membres de la *Asociación Wagneriana de Madrid* qu'une partie des intellectuels, qui ont été de fervents wagnériens, publieront des articles sur les Ballets russes, c'est le cas, par exemple, d'Adolfo Salazar, de Joaquín Fesser ou de Salvador de Madariaga et, d'autre part, que l'engouement pour les Ballets russes obéira à un même mécanisme de mode sociale, principalement suivie par les membres de l'aristocratie et de la haute bourgeoisie du pays.

Par ailleurs, nous verrons que les théories de Wagner vont trouver un prolongement dans les écrits d'Adrià Gual et dans le concept de « rethéâtralisation » développé par Ramón

---

<sup>80</sup> « El gobierno alemán centrará sus esfuerzos, por un lado, en la actuación sobre la prensa, como herramienta de política interna y, por otro, en el desarrollo de una política cultural exterior, cuyo referente principal en Madrid será la fundación del *Colegio Alemán de Madrid* », Paloma Ortiz de Urbina y Sobrina, *La recepción de Wagner en Madrid, 1900 – 1914*, op. cit., p. 429.

Pérez de Ayala. Selon ce dernier, la crise du théâtre en Espagne est directement liée à la confusion qui s'établit entre l'art théâtral et l'art dramatique, le premier comprenant l'ensemble des événements réalisés sur scène alors que le second concerne uniquement l'œuvre écrite. Toujours selon Pérez de Ayala, l'absence d'art théâtral dans la péninsule<sup>81</sup>, conduit l'art dramatique à phagocyter l'ensemble de la scène espagnole : « La confusion entre art théâtral et art dramatique nous a conduit, dans la majorité des cas, au simple verbiage. Nos théâtres sont devenus les temples du verbe ampoulé et creux<sup>82</sup>. » Pour lutter contre cette prééminence du mot, Pérez de Ayala défend donc le concept de « rethéâtralisation », compris comme la conception d'une scène fusionnant les différents éléments qui la constituent :

Ce mot [rethéâtralisation] signifie l'étroite union en un tout de six éléments qui auparavant fonctionnaient séparément et qui sont : l'œuvre théâtrale, la mise en scène, le jeu des acteurs, les décors ou les éléments décoratifs (couleur et ligne), la musique et le spectateur. En d'autres termes, la résolution de six individualités – auteur, directeur, acteur, décorateur, compositeur et spectateur – en une seule individualité, celle du spectateur idéal<sup>83</sup>.

De par la nouveauté qu'il apporte, tant au point de vue artistique que culturel, le projet wagnérien va faire office de référence lors de l'arrivée de la Compagnie de Diaghilev en Espagne. Il existe cependant une différence majeure entre les deux propositions : en apparaissant avant tout comme une théorie qui laisse le champ libre à de nombreuses mises en pratique, Wagner favorise la libre introduction de la modernité. À l'inverse, les Ballets russes sont des spectacles clés en main, une proposition finie, adaptable en l'état.

Emblématique de leur filiation, Venise, ville chérie de Wagner et de Diaghilev, est aussi leur lieu commun de sépulture :

C'est à Venise, avec ses miroirs et ses mirages, que Richard Wagner a trouvé l'inspiration de son opéra *Tristan et Isolde*, pathétique célébration de la vie, de l'amour et de la mort. C'est là qu'il s'éteignit, en février 1883, au palais Vendramin Calerghi, dans une chambre donnant sur le Grand-Canal. Venise a aussi été la ville préférée de Serge Pavlovitch de Diaghilev, qui mourut au Lido, Grand Hôtel des Bains de mer, en

---

<sup>81</sup> « En España, bien que haya un arte dramático, no existe propiamente un arte teatral de tipo elevado », Ramón Pérez de Ayala, « Las máscaras. La reteatralización », *España*, n°44, Madrid, 25-XI-1915, p. 4.

<sup>82</sup> « La confusión de arte teatral con arte dramático, nos ha conducido, en la mayor parte de los casos, a la simple palabrería. Nuestros teatros han venido a ser templos del verbo inflado e inane », Ramón Pérez de Ayala, *Ibid.*

<sup>83</sup> « Esta palabra [reteatralización] significa la unión estrecha en un todo de seis elementos que andaban separados, y son: la obra teatral, la manera de poner la escena, la manera de representarla los actores, la decoración o elemento decorativo (color y línea), la música y el espectador. En otras palabras, la resolución de seis individualidades – autor, director, actor, decorador, compositor, y espectador en una sola individualidad, la del espectador ideal », citation de Huntly Carter faite par Ramón Pérez de Ayala, *Ibid.*

août 1929. Dans son célèbre opéra, Wagner voulait réunir tous les arts ; Diaghilev a tenté le même pari avec ses fameux ballets. Le premier était un créateur, le second un artisan. Tous deux furent des symboles de leur époque et puisèrent leur inspiration à Venise, avant de venir y mourir<sup>84</sup>.

---

<sup>84</sup> Modris Eksteins, *Le Sacre du printemps. La Grande Guerre et la naissance de la modernité*, Paris, Plon, 1991 [1989], p. 15.



## B. La scène espagnole

### 1. La « crise » de la scène espagnole

#### a. Topique de la « crise du théâtre »

L'une des caractéristiques de cette période concerne le topique de la crise du théâtre espagnol ainsi que son caractère doublement paradoxal.

Le premier paradoxe tient à l'exception de l'Espagne au sein du panorama européen. Les ouvrages qui proposent une analyse des révolutions scéniques touchant l'Europe entre la fin du XIX<sup>e</sup> et le début du XX<sup>e</sup> siècle excluent dans leur grande majorité le cas de l'Espagne : « Dans cette histoire de la révolution théâtrale européenne et de la redécouverte de la théâtralité du théâtre mis en place depuis la scène, ne figure, comme on le sait, aucun nom espagnol. »<sup>85</sup>

Mais si la Péninsule se révèle totalement absente des ouvrages généraux, il n'en reste pas moins que le nombre de monographies qui mettent en lumière la particularité de la scène espagnole est quant à lui particulièrement élevé. Le cas de la scène espagnole apparaît donc comme une singularité non seulement au sein de l'Europe, mais également au sein même des arts espagnols :

Notre théâtre actuel n'est ni celui qui correspond à l'état actuel du théâtre européen, ni celui qui correspond à l'état actuel de notre culture. De sorte que, même dans ce panorama quelque peu ambigu de notre culture actuelle, le théâtre apparaît comme une exception d'infériorité<sup>86</sup>.

Les multiples analyses de la situation espagnole concordent néanmoins sur un point : la condamnation est sans appel. La scène espagnole est en crise parce que l'ensemble de ses éléments rechigne à intégrer la modernité. Dans son essai, « Talia convulsa : la crisis teatral

---

<sup>85</sup> « En esa historia de la revolución teatral europea y del redescubrimiento de la teatralidad del teatro emprendido desde la escena, no figura, como se sabe, ningún nombre español », Francisco Ruiz-Ramón, « El drama del teatro español contemporáneo », in *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, ALEC, vol.17, Lincoln (Nebraska), Society of Spanish and Spanish-American Studies (SSSAS), 1992, p. 13-14.

<sup>86</sup> « Nuestro teatro actual no es ni el que corresponde al estado actual del teatro europeo, ni el que corresponde al estado actual de nuestra cultura presente. De manera que, hasta en el panorama un tanto ambiguo, de nuestra cultura presente, aparece el teatro con una excepción de inferioridad », Ricardo Baeza, « El trascendental problema del teatro », *El Sol*, Madrid, 19-X-1926, p. 1.

de los años 20 »<sup>87</sup>, Dru Dougherty présente ainsi les huit maux qui minent le théâtre espagnol : auteurs et impresarios, acteurs et critiques, public, gestion des théâtres et vétusté des structures, concurrence du cinéma.

Le second paradoxe de cette crise rebattue tient à l'incroyable succès que connaît malgré tout la scène espagnole : en dépit des critiques récurrentes dont elle est l'objet, elle est en effet l'une des plus productives d'Europe et attire un public toujours plus nombreux. Du seul point de vue quantitatif, la scène espagnole est à son apogée :

À quoi fais-je référence précisément ? Au nombre de scènes, d'auteurs dramatiques, d'œuvres créées. À la popularité des acteurs et actrices, véritables idoles du public. Aux polémiques et bagarres lors des premières. Aux abonnés qui se rendaient systématiquement au théâtre, même pour voir plus d'une fois la même pièce. À l'existence de compagnies permanentes, de répertoires, d'œuvres de circonstances... C'est très clair : au début du siècle, le théâtre ne pâtissait pas de la compétition que lui impose aujourd'hui le cinéma, la télévision, la vidéo ou les excursions familiales en auto. Pour nous, le théâtre était un véritable *vice national*<sup>88</sup>.

Face à cette innombrable production, le terme de « crise » est lui-même logiquement remis en question par certains : « Il y avait déjà une crise du théâtre à l'époque de Lope de Vega, et celui qui la dénonça, sans mâcher ses mots, c'est Cervantès. Dès lors et cela quelles que soient les époques, il y a toujours eu quelqu'un prêt à dénoncer la crise aiguë que traversait le théâtre contemporain. »<sup>89</sup>

Beaucoup plus qu'en termes de création ou de fréquentation, cette crise doit donc se lire en termes de répartition des publics et d'exigence de la critique. En effet, l'écart toujours plus grand qui sépare la scène traditionnelle de la scène populaire est incontestable. Au grand dam des critiques qui n'y voient que vil divertissement, la grande majorité du public plébiscite la scène populaire, au détriment d'une scène savante qui ne parvient pas à se renouveler. Plus qu'une crise du théâtre à proprement parler, la cristallisation s'opère ici parce qu'il s'agit d'un

---

<sup>87</sup> Dru Dougherty, « Talia convulsa : la crisis teatral de los años 20 », in Robert Lima et Dru Dougherty, 2 *ensayos sobre teatro de los 20*, Murcia, Cuadernos de la Cátedra de Teatro de la Universidad de Murcia, 1984.

<sup>88</sup> « ¿A qué me refiero, en concreto ? Al número de locales escénicos, de autores dramáticos, de obras estrenadas. A la popularidad de actores y actrices, verdaderos ídolos del público. A las polémicas y broncas, en los estrenos. A los abonados que acudían de modo habitual a los teatros, incluso para ver más de una vez la misma obra. A la existencia de compañías fijas, repertorio, obras de circunstancias... »

La cosa está muy clara : a comienzos de siglo, el teatro no sufría la competencia que hoy le plantea el cine, la televisión, el vídeo o las excursiones familiares en el « utilitario ». Entre nosotros, el teatro era un verdadero *vicio nacional* », Andrés Amorós, *Luces de candilejas*, Madrid, Espasa Calpe, Colección Austral, 1991, p. 70.

<sup>89</sup> « Hubo ya crisis teatral desde la época de Lope de Vega, y quien la denunció, con no celada acrimonia, fue Cervantes. Desde allí en adelante, en todas las épocas, nunca faltó quien aseverase que el teatro contemporáneo sufría una crisis aguda. », Ramón Pérez de Ayala, « La crisis teatral », *Las máscaras*, in *Obras Completas*, Libro III, Madrid, Aguilar, 1963, p. 526.

art témoin de la société. Selon la critique, l'engouement populaire pour les spectacles dits « faciles » témoigne de la déliquescence de la société espagnole<sup>90</sup>.

#### b. Un problème de fond

Le théâtre espagnol souffre tout d'abord d'un problème de répertoire. Les textes classiques n'apparaissent que très rarement à l'affiche – ils représentent moins de 5 % de la programmation au tournant du siècle<sup>91</sup> – car leurs mises en scène sont restées inchangées depuis le siècle précédent :

Nos acteurs manquent de personnalité face au théâtre classique. Ils ne mettent pas d'ardeur créatrice dans leur interprétation. Ils ne semblent se soucier, et pas toujours avec bonheur, que de la sonorité du vers. Les personnages comiques se contorsionnent toujours de la même façon ; les jeunes premiers ont toujours la même insolence ; et les dames, les mêmes minauderies. Il n'y a pas de génie rénovateur de l'œuvre dramatique<sup>92</sup>.

Si le reste de l'Europe fait preuve de modernité en proposant des mises en scène innovantes de textes classiques (et parfois espagnols comme en témoignent les fragments de *La Celestina* mis en scène par Copeau ou l'interprétation du *Gran teatro del mundo* par Max Reinhardt), l'Espagne délaisse de son côté son répertoire classique par incapacité à le réactualiser scéniquement :

Il [notre théâtre classique] sommeille parce qu'il n'y a personne qui sache le réveiller. Personne qui sache le mettre en scène comme une œuvre, conceptuellement et visuellement, belle. Il nous manque ce créateur de notre théâtre qui produise avec les

---

<sup>90</sup> Voir à ce propos la lettre de Valle-Inclán destinée à Cipriano de Rivas Cherif du 12 décembre 1922 : « Seriamente, creo que la vergüenza del teatro es una consecuencia del desastre total de pueblo, históricamente. El teatro no es un arte individual, todavía guarda algo de la efusión religiosa que levantó las catedrales. [...] Sin un gran pueblo, imbuido de comunes ideales o dolores, no puede haber teatro », cité par Juan Aguilera Sastre et Manuel Aznar Soler, *Cipriano de Rivas Cherif y el teatro español de su época (1891 – 1967)*, Madrid, Publicación de la Asociación de Directores de Escena de España, Serie : Teoría y práctica del Teatro n°16, 2000, p. 107, note 38.

<sup>91</sup> Julio Huélamo Kosma, « Transmisión y recepción del teatro », in Javier Huerta Calvo, *Historia del teatro español : del siglo XVIII a la época actual*, vol. 2, Madrid, Gredos, 2003, p. 2542.

<sup>92</sup> « Nuestros actores carecen de individualidad frente al teatro clásico. No ponen afán creador en su interpretación. Parecen atentos y no con fortuna al ruido del verso. Los graciosos tienen siempre la misma contorsión ; los galanes el mismo desplante ; las damas el mismo melindre. No hay genialidad renovadora de la obra dramática », Manuel Pedroso, « Margarita Xirgu en el Español », in *Heraldo de Madrid*, Madrid, 21-IX-1922, p. 3.

œuvres classiques un plaisir nouveau chez le spectateur moderne et qui sache faire découvrir au public espagnol les œuvres modernes du théâtre universel<sup>93</sup>.

L'immense majorité des textes mis en scène à cette époque en Espagne est donc celle d'auteurs contemporains et, caractéristique espagnole, ceux d'un très petit nombre. Selon Dougherty et Vilches de Frutos, seulement dix auteurs sont à l'origine de deux cents œuvres (dont près de trente nouveautés) à l'affiche lors de la saison 1920 – 1921.

Cette situation de quasi monopole exercée par une poignée d'auteurs s'explique notamment par l'absence de véritables metteurs en scène. En Espagne, le succès d'une œuvre repose entièrement sur le nom de celui qui la signe ainsi que sur celui du premier acteur. Mettre en scène des œuvres nouvelles ou des œuvres d'auteurs inconnus représente donc un risque financier important qui freine bien des initiatives : « Il y a quelques jours une actrice et impresario célèbre me certifiât que financièrement, un four d'un auteur connu était plus intéressant que le triomphe d'une œuvre magnifique d'un auteur peu connu. »<sup>94</sup>

Conséquence logique, les auteurs connus, extrêmement sollicités, privilégient la quantité au profit de la qualité. Les auteurs « à risque » quant à eux ont très peu de chance d'être joués, ce qui écarte à priori toute nouvelle proposition.

Troisième source du répertoire espagnol, celle constituée par les traductions d'œuvres étrangères. Leur présence est particulièrement importante puisqu'elles constituent un répertoire déjà existant et peu soumis à la réglementation, répertoire qui bénéficie en outre du charme non négligeable de la nouveauté. Comme l'explique Serge Salaün dans son article « El teatro extranjero en España »<sup>95</sup>, les textes étrangers, et plus encore, les textes français, sont à l'affiche de tous les théâtres et sous toutes leurs formes, depuis la traduction de qualité jusqu'au plagiat peu scrupuleux : « Les traducteurs élaguent et polissent à tout va, ils liment ce qu'ils jugent être des aspérités, ils ajoutent ou suppriment des personnages et des tirades,

---

<sup>93</sup> « Dormita porque no hay quien sepa despertarlo. Quien sepa producirlo en la escena como obra bella, de concepto y de visualidad. Falta el recreador de nuestro teatro que produzca con las obras clásicas un goce nuevo en el espectador moderno y que sepa acercar al público español a las obras modernas del teatro universal », Manuel Pedroso, « Nuestras campañas. Hacia un teatro nuevo. La Liga Pro Drama », in *Heraldo de Madrid*, Madrid, 8-VIII-1925, p. 5.

<sup>94</sup> « Hace unos días me aseguraba una ilustre actriz y empresario que, económicamente, un fracaso de un autor famoso le daba mejor resultado que el éxito de una obra magnífica de autor poco conocido », Ricardo Baeza, « En torno al problema del teatro. Táctica industrial », *El Sol*, Madrid, 20-XII-1926, p. 1.

<sup>95</sup> Serge Salaün, « El teatro extranjero en España », in *Historia del Teatro Español : del siglo XVIII a la época actual, op. cit.*, p. 2575 – 2600.

ils réinventent des dénouements ; en un mot, ils réécrivent les œuvres pour qu'elles correspondent aux critères conventionnels. »<sup>96</sup>

Dans ce paysage particulièrement figé, le répertoire que proposent les Ballets russes rompt avec la traditionnelle prééminence du mot sur la scène espagnole : la compagnie de Diaghilev présente des intrigues bien caractérisées. Lors de la première saison espagnole, l'on présente ainsi une succession de ballets courts au charme exotique ou poétique : *le Prince Igor* et *Soleil de nuit* illustrent la sauvagerie de la Russie primitive, *Shéhérazade*, *Cléopâtre* et *Thamar* renouent avec les grandes séductrices de l'Orient, *Petrouchka* et *Carnaval* émeuvent par leur tendre ironie, *les Sylphides* et *le Spectre de la rose* évoquent un songe romantique. Chacun des ballets dansés répond exactement à l'idée topique que l'on peut se faire du sujet évoqué. L'objectif n'est pas de renouveler le répertoire ou de présenter une nouvelle interprétation d'un sujet connu, mais de répondre aux attentes du public.

### c. Un problème de forme

Au problème de répertoire s'ajoute celui du déficit des structures. L'absence de soutien financier de la part de l'État ou des municipalités alliée au manque d'investissement privé rend difficile – voire impossible – la réunion des capitaux nécessaires à la rénovation des salles, rénovation qui seule permettrait l'introduction de techniques innovantes. Les nouvelles sources d'énergie apparues au XIX<sup>e</sup> siècle ont considérablement modifié les installations techniques des théâtres et, par conséquent, les possibilités esthétiques offertes. À partir de 1850, la mécanisation de la scène, les ascenseurs qui permettent des changements de décors plus fluides et surtout la lumière électrique ont fait leur apparition sur de nombreuses scènes européennes, autant de domaines techniques dans lesquels l'Espagne continue d'accuser un retard considérable. Comme le souligne Felipe Sassone, ce retard s'avère rédhibitoire en termes de rénovation scénique : « Tant que nous n'aurons pas une autre scène, toute tentative de rénovation théâtrale échouera. Ce ne sont ni les idées, ni la phrase, ni la forme littéraire qu'il faut changer ; c'est la mécanique, la machinerie, l'action dramatique qu'il faut rendre plus souples, plus variées et plus remplies de possibilités plastiques et dynamiques. »<sup>97</sup>

---

<sup>96</sup> « Los traductores podan y pulen por doquier, liman lo que consideran asperezas, añaden o quitan personajes y parlamentos, reinventan desenlaces ; en una palabra, reescriben las obras para calibrarlas según un rasero convencional », *Id.*, p. 2577.

<sup>97</sup> « Mientras no tengamos otro escenario fracasará todo intento de renovación teatral. No es la idea, no es la frase, no es la forma literaria lo que importa cambiar ; es la mecánica, la tramoya, la acción dramática lo que interesa hacer más fácil, más vario y más lleno de posibilidades plásticas y dinámicas », Felipe Sassone, *Por el mundo de la farsa (Palabras de un farsante)*, Madrid, Renacimiento, 1931, p. 38.

Officiellement, le *Reglamento para la Instalación del Alumbrado y Calefacción de los Edificios destinados a Espectáculos Públicos* de 1888 fixe l'obligation pour les théâtres d'installer l'électricité dans les salles espagnoles. Or le rapport de 1911 de Vicente Lleó Balbastre sur les travaux pour le Teatro Eslava montre que l'utilisation de l'éclairage électrique n'est encore ni maîtrisée ni généralisée :

En ce qui concerne la mise en place d'appareils de lumière, il faut perdre la pernicieuse habitude de les installer en forme d'araignée ou de candélabre... on placera des projecteurs sur la partie inférieure du sol, placés dans des demi-globes ou des lanternes de cristal de telle sorte qu'ils éclairent... sans gêner personne<sup>98</sup>.

En outre, selon Andrés Peláez Martín<sup>99</sup>, la majorité des salles espagnoles ont été construites pendant le XIX<sup>e</sup> siècle et sont donc des salles « à l'italienne ». Cette architecture oppose la salle et la scène, la matérialisation de la frontière qui sépare ces deux espaces hétérogènes étant symbolisée par la rampe d'éclairage située au bord de la scène. Or depuis 1876, lors de l'inauguration du *Festpielhaus*, Wagner a apporté la preuve que repenser la salle permet également de rénover la scène : dans le théâtre de Bayreuth, proche de l'amphithéâtre gréco-romain, tous les éléments sont réunis pour diriger l'attention du spectateur vers le drame. Le public est plongé dans l'obscurité et la présence d'une fosse d'orchestre recouverte aux trois-quarts par des auvents de bois permet une véritable « immersion acoustique » des spectateurs. De leurs côtés, les gradins en escalier offrent une visibilité plus démocratique.

La différence est de taille avec le théâtre « à l'italienne » dont le centre de gravité se situe au centre de la salle et non pas sur la scène. L'organisation de l'espace y apparaît comme le produit d'une civilisation et correspond à des structures sociales, à des modes de vision et de représentation déterminés. Comme on l'a souvent répété, il s'agit tout autant d'un théâtre pour voir que pour être vu :

La principale préoccupation des directeurs et des architectes est de scinder les conditions sociales par un compartimentage savant, selon leur degré de fortune, de multiplier les cloisons étanches entre les spectateurs, de leur ménager des logettes, des trous, des recoins où ils sont tapis à l'écart les uns des autres, de les superposer en

---

<sup>98</sup> « En la colocación de los aparatos de luz en los teatros, se debe romper con la perniciosa costumbre de colocarlos en forma de brazos o candelabros... se colocarán los focos en la parte inferior de los suelos, encerrados en unos semiglobos o fanales de cristal de tal manera que, proporcionando luz... no molesten a nadie », Archivo de Villa, 18 – 137 – 12.

<sup>99</sup> Andrés Peláez Martín, « El arte escénico en la Edad de Plata », in *Historia del Teatro Español op. cit.*, p. 2202.

étages, d'éviter soigneusement qu'ils ne se mêlent et fraternisent. Le résultat est tout le contraire de cette ardente communion qui est le ressort principal de l'art dramatique<sup>100</sup>.

Au moment où les capitales européennes décident de refaire de l'événement théâtral un « acte » capable de susciter la participation de ceux qui y assistent et rejettent de fait une architecture qui sépare action dramatique et public, l'Espagne persévère quant à elle dans ses choix obsolètes. Parlant des travaux réalisés au Teatro Español pendant trois ans, Valle-Inclán déplore la politique qui a été suivie : « On a investi plusieurs millions dans les derniers travaux, en se souciant de la somptuosité de la salle et du confort des foyers et on a laissé, en revanche, une scène démodée et inutilisable. »<sup>101</sup> Outre le problème de financement, l'Espagne fait donc le choix de pérenniser un modèle de théâtre bourgeois pour le bourgeois et l'aristocrate.

## 2. Une tradition populaire du spectacle total

On vient ici au spectacle ; on veut qu'il y ait beaucoup à voir. Si les yeux ont été satisfaits, si vous présentez au public des tableaux variés et merveilleux, vous voguez à pleines voiles, et le spectateur en sortant vous proclame son favori. Vous ne pourrez plaire à la foule que par la quantité : en fin de compte, chacun pense à soi. Si vous étalez un nombreux assortiment, vous en aurez pour tous les goûts, et vos chalands se retireront de bonne humeur<sup>102</sup>.

Tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle, l'intérêt pour la dimension visuelle du théâtre augmente quantitativement plus que qualitativement en Europe. La profusion décorative étant signe de perfectionnement, tous les moyens sont bons pour éblouir le public. Les progrès de la machinerie, l'utilisation de la chimie et de la physique permettent de réaliser des effets sensationnels : naufrages, inondations, incendies et engloutissements envahissent les scènes. Bien avant Loïe Fuller, on a déjà recours aux procédés optiques pour jouer avec les effets de réfraction et créer des spectres impalpables. L'électricité, quant à elle, permet de réaliser de merveilleux scintillements. Bijoux, fleurs lumineuses et autres feux follets étincellent et captivent :

---

<sup>100</sup> Danièle Pauly, *La rénovation scénique en France : théâtre années 20*, Paris, Norma, coll. Les Années Modernes, 1995, p. 88.

<sup>101</sup> « Se han invertido varios millones en la última reforma, preocupándose de la suntuosidad de la sala y de la comodidad de las dependencias, y han dejado, en cambio, un escenario anticuado e inservible », Ramón del Valle-Inclán, 1929 ; cité par Dru Dougherty, « Talia convulsa : la crisis teatral de los años 20 », in Robert Lima et Dru Dougherty, *2 ensayos sobre teatro de los 20*, op. cit., p. 129.

<sup>102</sup> « Prologue dans le ciel », *Faust*, cité par Denis Bablet, *Esthétique générale du décor de théâtre de 1870 à 1914*, op. cit., p. 40.

Rien n'est impossible à la sorcellerie théâtrale : tous les effets météorologiques, tous les cataclysmes et les mirages, toutes les catastrophes terrestres et tous les paradis, le rêve d'un fumeur d'opium deviennent réalités scéniques. Sans doute souririons-nous si nous assistions aujourd'hui à de tels spectacles, mais à l'époque le public est subjugué. Rares sont ceux qui regimbent contre ce déploiement de fastes et de prouesses techniques<sup>103</sup>.

L'Espagne n'est pas en reste en ce qui concerne les spectacles qui s'adressent à l'œil et à l'oreille. Tout au long du XIX<sup>e</sup>, différents genres, des plus nobles comme la grande *zarzuela*, aux plus populaires, comme la comédie de magie, privilégient la scène au texte<sup>104</sup>. La grande *zarzuela* s'inscrit dans la tradition de l'opéra du XVIII<sup>e</sup> et joue la carte du spectaculaire tant dans les mises en scène grandioses qu'elle organise que dans l'ampleur des effectifs mobilisés : chœur, danseurs et figurants sont présents sur la scène. Les *zarzuelas* historiques et patriotiques, quant à elles, ont l'avantage de proposer une trame narrative propice aux reconstitutions monumentales. Annonçant les procédés qui seront plus tard ceux du péplum, ces *zarzuelas* sont des genres hybrides, nobles par leurs sujets et populaires, parfois vulgaires, par la manière dont ceux-ci sont mis en scène. La référence historique est l'occasion de mettre en scène des décors grandioses dans lesquels évoluent des acteurs en costumes « d'époque ». Les comédies de magie donnent également lieu à de nombreux effets scéniques car tous les éléments qui les constituent peuvent être soumis à la magie : temps, espace et personnages peuvent être transformés à loisir sous l'action d'un prodige. Comme dans les genres précédemment cités, la musique et la danse ont un rôle déterminant et participent à la dimension foisonnante des comédies. L'introduction de chansons régionales connues du public, de jazz à la mode ou de rumba exotique<sup>105</sup> participe à cette esthétique de l'excès et du divertissement et charme les spectateurs. En un mot, ce genre hybride accueille n'importe quel élément pourvu que celui-ci soit plaisant... et respectueux de la morale<sup>106</sup>.

Parallèlement à ces genres hérités du siècle précédent, une multiplicité de spectacles courts apprend à tirer parti des avancées techniques au tournant des années 1900. Les scènes de Variétés, de Music-Hall et de « petits genres » emploient abondamment la lumière électrique et autres procédés novateurs pour captiver un public toujours plus nombreux. Le succès grandissant de ces spectacles fait qu'ils deviennent des enjeux commerciaux

---

<sup>103</sup> Denis Bablet, *Id.*, p. 42.

<sup>104</sup> Voir Serge Salaün, « Les scénographies espagnoles de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Quelques notes », *Les spectacles en Espagne*, *op. cit.*, p. 211 – 233.

<sup>105</sup> Lise Jankovic, « Les comédies de magie de Benavente ou le dramaturge masqué », in Serge Salaün (coord.), *Le socle et la lézarde*, Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle, 2010, p. 59, <http://crec-paris3.fr/wp-content/uploads/2012/07/Ancien-et-nouveau2.pdf>, page consultée le 15 mai 2013.

<sup>106</sup> Lise Jankovic, « Les comédies de magie espagnoles : un sous-genre qui fit recette », *La notion de « mineur » entre littérature, arts et politique*, Paris, Michel Houdiard, 2013, p. 88 – 99.



conséquents. Les préoccupations esthétiques sont reléguées au second plan. Les spectateurs sont friands d'effets inattendus créés par les avancées techniques. Les salles répondent à leurs attentes et leur en mettent « plein la vue ».

Mais, modernité technique et modernité conceptuelle ne vont pas nécessairement de pair. Si, de nombreuses scènes n'ont pas attendu les avant-gardes pour comprendre les avantages des nouveautés techniques, on est parfois encore loin d'une modernité dramatique à proprement parler. Ces spectacles usent et abusent de ces innovations comme d'une fin en soi, alors que les créations modernes tentent de les inclure dans leur mise en scène, de les soumettre à un principe esthétique fédérateur, pour renouveler le drame en profondeur.

### 3. La modernité du théâtre mineur

N'oublions pas, ce qui est dû au Music-Hall, au Cirque.  
C'est de là que nous viennent les créations, les tendances, les curiosités de métier les plus neuves.  
Le Music-Hall, le Cirque ont l'esprit novateur<sup>107</sup>.

Dans une perspective symboliste, le changement de siècle au théâtre se caractérise, selon Serge Salaiün, par le passage d'une culture apollinienne à une culture dionysiaque qui défend le plaisir comme but ultime, comme élément nécessaire et suffisant<sup>108</sup>. L'absence de transcendance ou de message est assumée puisque l'unique objectif poursuivi est la quête des plaisirs sensoriels. Cette prééminence des sens a traditionnellement été prise en charge par une partie de la culture populaire. La caractéristique du XX<sup>e</sup> siècle est que cet objectif devient également celui de la culture savante qui trouve dans son homologue populaire certains éléments nécessaires à sa réalisation.

La limite entre plaisir des sens et satisfaction des instincts est évidemment ténue et traditionnellement opposée à ce qui fait l'apanage de l'homme civilisé : la raison. Cette défense du plaisir a donc été plus facilement acceptée par la culture populaire car elle a été associée au peuple : aux classes populaires revenait le monde des passions, aux classes dominantes la raison. En poursuivant le même objectif, culture populaire et culture savante tendent à se confondre puisque les frontières qui les circonscrivaient clairement sont abolies. Le degré de porosité entre ces deux mondes étant directement proportionnel au degré de

---

<sup>107</sup> Erik Satie, « Les raisonnements d'un têtard », *Écrits*, textes réunis, établis et annotés par Ornella Volta, Éditions Champ libre, 1977, p. 164.

<sup>108</sup> Serge Salaiün, « Modernité – Vs – Modernisme. Le théâtre espagnol autour de 1900 », *Les spectacles en Espagne. 1875 – 1936*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2011, p. 45 – 65.

répression connue par la société : plus l'ordre moral est prégnant et plus il est difficile d'assumer ce plaisir des sens.

Selon Serge Salaün, c'est dans cette rigidité morale qui perpétue les clivages au sein de la société espagnole qu'il faut chercher l'origine de la crise que traverse la scène nationale : « En quelle mesure ce concept de "crise" qui désigne les malaises du théâtre espagnol depuis le début du XIX<sup>e</sup> siècle ne provient-il pas de son impuissance à s'ériger véritablement en "théâtre", toujours victime d'un système répressif qui refuse de donner son dû au corps, qui bride toute expression corporelle dans des entraves morales ? »<sup>109</sup>

Les genres mineurs étant les seuls à assumer la dimension physique de la scène, ils sont aussi les seuls à se tourner vers l'emploi de procédés modernes. Prisonnière de ses carcans moraux, la scène bourgeoise peine quant à elle à évoluer et à intégrer l'emploi de techniques nouvelles.

#### a. Présence du corps sur la scène

Le Music-hall et le Dancing sont les temples de la danse moderne.  
Ils viennent remplacer l'ancienne scène de l'Opéra<sup>110</sup>.

Apollon et sa lyre représentent le monde réglé de l'ordre et de la raison, de la prééminence du chiffre et de la ligne, de la dimension didactique et morale de l'art, en un mot de la tête, en totale opposition au monde de la démesure, des passions, de la vitalité et du corps de Dionysos. L'éviction du premier et la légitimation du second au sein de la culture savante est ce qui caractérise le changement de siècle en ce qui concerne les arts et la culture et ce qui participe à une redéfinition du corps au sein de la société.

Dans son article intitulé « Les mots et la "chose". Le théâtre "pornographique" en Espagne »<sup>111</sup>, Serge Salaün éclaire la singularité de l'Espagne face à ce dévoilement progressif et massif du corps. Contrairement à la France qui a maintenu une tradition érotique depuis le Moyen-Âge, l'Espagne a écarté toute présence charnelle de sa scène : « Entre la *Célestine* et la moitié du XIX<sup>e</sup>, le public espagnol, populaire ou lettré, n'a pas grand chose à se mettre sous les yeux, hormis quelques gravures ou quelques poésies qui circulent sous le manteau »<sup>112</sup>.

---

<sup>109</sup> Serge Salaün, « Les mots et la "chose". Le théâtre "pornographique" en Espagne », *Les spectacles en Espagne. 1875 – 1936, op. cit.*, p. 265.

<sup>110</sup> « El palau de la dansa moderna és el Music-hall i el Dancing. Ells venen a suplir els vells Teatres d'Òpera », Antoni Bonet, « Apologia i detractació de la dansa », *Art : revista de les arts*, n°3, 1933, p. 2.

<sup>111</sup> Serge Salaün, *Id.*, p. 249 – 266.

<sup>112</sup> Serge Salaün, *id.*, p. 254.

La présence de l'érotisme sur la scène au début du siècle trouve en Espagne un terrain particulièrement réceptif. D'une part, parce que les nouveautés qui viennent d'Europe jouent la carte de la lasciveté ; d'autre part, parce que cette érotisation constitue un exutoire bienvenu pour une société soumise depuis des siècles à une très forte répression sexuelle : « Elle [*la sicalipsis*] exprime et métaphorise [...] un besoin urgent d'émancipation et de libération des mœurs, contre des siècles de répression cléricale et d'obscurantisme, contre ce dimorphisme sexuel qui conditionne l'éducation et la culture du corps suivant que l'on est un homme ou une femme »<sup>113</sup>.

Cette déferlante érotique qui envahit la scène espagnole se heurte évidemment de plein fouet à un ordre moral tout puissant. Quelque peu dépassé, celui-ci met en place début 1910 une solution de compromis permettant de sauver les apparences. Officiellement, la « sicalipsis » est proscrite des scènes ; officieusement, elle est reléguée dans les salles de second ordre<sup>114</sup>.

Dans ce contexte, l'arrivée de la compagnie de Diaghilev fait l'effet « d'un pavé [jeté] dans la mare »<sup>115</sup> : puisqu'il s'agit de ballet, le corps est imposé sur scène, il est la clef de voûte du spectacle. En outre, la compagnie rompt avec la tradition puisqu'elle donne au corps masculin une place jusqu'alors réservée au corps féminin. Avec Nijinski, le danseur cesse d'être l'accompagnateur de la danseuse étoile et se voit attribuer des passages en soliste. Quant aux arguments des ballets, s'ils mettent souvent en scène des relations amoureuses classiques, ils présentent aussi – dans la première période – certains schémas récurrents pour le moins hétérodoxes. Les rôles féminins sont souvent monolithiques et présentent des personnages de femmes fatales exotiques, perverses et sexuellement insatiables – on pense ici aux rôles de Cléopâtre, Thamar ou de Zobéide dans *Shéhérazade* – ou des ingénues en demi-teinte qui ne possèdent pas physiquement l'espace scénique – notamment le rôle de la jeune fille dans *le Spectre de la rose*<sup>116</sup> ou des nymphes dans *l'Après-midi d'un faune*.

Les personnages masculins se caractérisent en revanche par leur très grande diversité et leur érotisme nettement moins conventionnel. Dans *le Spectre de la rose*, par exemple, le personnage masculin incarne le sylphe issu de la fleur. L'ambivalence du personnage, entre

---

<sup>113</sup> Serge Salaün, *Id.*, p. 258.

<sup>114</sup> C'est dans cet état d'esprit que les autorités madrilènes interdiront à Loie Fuller de réaliser ses spectacles mettant en scène des enfants en février 1912.

<sup>115</sup> L'expression est d'André Warnod : « Les peintres et les Ballets Russes », numéro spécial de la *Revue Musicale*, « Les Ballets Russes de Serge Diaghilev », Paris, 1-XII-1930, p. 79.

<sup>116</sup> *Le Spectre de la rose* met en scène le songe d'une jeune fille qui rentre de son premier ballet et respire avec ravissement le parfum de la rose qui lui a été donnée. Elle s'endort. Dans son rêve, le sylphe, qui surgit de la métamorphose de la fleur, l'invite dans une danse enchanteresse avant de s'évanouir. Dans la quasi-totalité de la première partie, la jeune fille est assoupie sur scène.

virilité du corps masculin et délicatesse de la fleur, entre force et grâce, était incarnée par le corps du danseur – celui de Nijinski lors de la création du ballet – vêtu d'un costume conçu par Léon Bakst : un justaucorps couleur chair dont la partie supérieure était parsemée de pétales de rose :

Nijinski comprit instinctivement qu'il devait paraître asexué [pour le rôle du spectre], adoucir chaque ligne, effectuer perpétuellement des balancements, des courbes et des cercles, comme une feuille emportée par une bourasque. Il transforma le *port de bras* classique, en entourant sa tête et son visage de ses bras et de ses mains et, lorsqu'il tendait un bras vers le haut ou vers le côté, il assouplissait les coudes, et laissait ses poignets pendre et ses doigts s'enrouler comme des pétales<sup>117</sup>.

Outre ce personnage qui érotise la scène par son caractère androgyne, le rôle du faune choqua Paris par sa lubricité animale ; celui de l'esclave d'or dans *Shéhérazade* séduisit par sa volupté féline : « Il était tantôt un animal à moitié humain, tantôt un félin, qui couvrait de grandes distances en bondissant ; tantôt un étalon aux naseaux frémissants, rempli d'énergie, débordant de force, qui trépignait d'impatience. »<sup>118</sup>

Dans chacun de ces rôles, le corps masculin, sans jamais cesser d'être viril, est à la fois objet esthétique et objet de désir : pour la première fois, il occupe une place jusqu'alors réservée au corps féminin.

#### b. De nouveaux modes de production et de diffusion

Il s'en mouraient pas tous, mais tous étaient frappés<sup>119</sup>.

Les modernisations technologiques et industrielles du tournant du siècle conduisent à l'émergence de nouveaux modes de production et de diffusion des spectacles qui annoncent notre société culturelle actuelle.

Comme nous l'avons vu précédemment, les innovations visuelles puis sonores sont d'abord intégrées par la seule scène populaire (et plus particulièrement par la scène de variété) dans le but de « satisfaire l'œil » d'un public toujours plus nombreux.

Alors que la scène traditionnelle se pose en défenseur indéfectible de la rampe d'éclairage, des costumes historiques et réalistes ainsi que de l'art déclamatoire, la scène

---

<sup>117</sup> Richard Buckle, *Diaghilev*, (trad. Tony Mayer), Malesherbes, J.-C. Lattès, 1980, p. 223.

<sup>118</sup> Richard Buckle, *Id.*, p. 196.

<sup>119</sup> Jean de la Fontaine, « Les Animaux malades de la peste », livre premier du deuxième recueil, fable I.

populaire, elle, n'hésite pas à jouer la carte de la nouveauté. Elle introduit les spots de couleurs, dénuce ses *girls* ou les pare de tenues Arts Déco et diffuse du jazz et du charleston.

Libre des contraintes imposées et attendues dont souffre sa concurrente, cette scène populaire parvient ainsi à se développer et à s'enrichir au point de devenir une référence :

Il y a un genre théâtral particulièrement moderne dont l'origine doit être cherchée, sans doute, dans ce besoin d'unir au sein d'un même spectacle l'ensemble des beaux arts. Je fais référence au genre de la revue. Dans ce sens, et en laissant, bien évidemment, de côté la trop facile impression de mépris que le genre peut produire chez nous, il faut bien reconnaître que la revue est un spectacle artistique digne de la même considération que n'importe quel autre. Et dans la perspective d'un possible progrès du théâtre, un genre bien plus important que toute autre manifestation scénique. Car il est évident que la revue, qui prétend conserver dans toute sa pureté le concept primordial du spectaculaire que doit posséder le théâtre, participe, ô combien efficacement, au maintien et au développement de tous les autres arts auxiliaires dont le théâtre a besoin pour son épanouissement le plus complet<sup>120</sup>.

Parlant des spectacles<sup>121</sup>, Serge Salaün se penche sur les transformations que connaît la chanson dans le premier tiers du XX<sup>e</sup> siècle, transformations qui vont la conduire à devenir un « facteur [...] de modernité, par son contenu et son organisation »<sup>122</sup> et un témoin des nouvelles pratiques culturelles.

Trois facteurs caractérisent l'entrée de la chanson dans sa phase de modernisation. D'une part, celle-ci correspond à un nouveau type de consommation qui va l'ériger en « nouvelle unité de spectacle »<sup>123</sup> à part entière. D'autre part, l'importance du vedettariat ne cesse de croître et l'œuvre chantée est désormais directement associée à celui qui l'interprète. Enfin, les moyens de restitution mécaniques d'une œuvre restant pour l'heure très limités, la performance publique demeure le seul moyen d'apprécier pleinement le répertoire d'un artiste. Ces trois caractéristiques s'appliquent également aux Ballets russes.

---

<sup>120</sup> « Hay un género teatral muy moderno, cuyo origen debe buscarse, sin duda, en esta necesidad de conjuntar en un espectáculo todas las bellas artes. Me refiero al género llamado revista. En este sentido, y apartándonos, desde luego, de la primera fácil impresión desdeñosa que el género puede producirnos, hay que convenir en que la revista es un espectáculo artístico tan digno de consideración como cualquier otro. Y en el orden de un posible progreso teatral, mucho más importante que algunas otras manifestaciones escénicas. Porque es indudable que la revista, que pretende conservar en su pureza el primordial concepto espectacular que debe tener el teatro, contribuye por modo efficacísimo al cultivo y adelantamiento de todas las artes auxiliares de que el teatro ha menester por su cabal desenvolvimiento », Rafael Marquina, « A propósito de las revistas. Las Artes Auxiliares del Teatro », *Blanco y Negro*, Madrid, 17-X-1926, p. 98 – 101.

<sup>121</sup> Serge Salaün, *El Cuplé (1900 – 1936)*, Madrid, Espasa Calpe, Col. Austral, 1990, p. 151 – 152.

<sup>122</sup> Serge Salaün, « Spectacles (traditions, modernité, industrialisation, commercialisation) », in Carlos Serrano, Serge Salaün *Temps de crise et « années folles »*. *Les années 20 en Espagne*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, coll. Iberica-Essais, 2002, p. 162.

<sup>123</sup> Serge Salaün, *Id.*, p. 162.

Tout d'abord, la chanson dont la durée se normalise constitue désormais un tout autonome et complet. Elle est à la fois mot et geste, visuelle et sonore, et surtout suffisamment brève pour maintenir l'attention du spectateur du début à la fin :

La chanson correspond à un produit codifié, à une *unité* de consommation, qui se socialise et s'automatise avec le temps. Il s'agit de la fixation d'une quantité temporelle pertinente pour la consommation culturelle, suffisamment court pour maintenir l'attention de manière soutenue [...] et suffisamment long pour constituer un tout sémantique (dans lequel entrent une dramaturgie, une histoire avec un exposé, des intrigues, une intrigue et un dénouement)<sup>124</sup>.

À l'image de la chanson, les ballets montés par Diaghilev sont courts. Ils durent systématiquement moins d'une heure, ce qui, à l'époque, constitue une véritable nouveauté<sup>125</sup>. Fort de cette brièveté, on peut donc enchaîner les ballets lors des soirées, voire les combiner avec d'autres spectacles<sup>126</sup>. Le choix de Diaghilev répond à des préoccupations artistiques et commerciales, car les entrées vendues comprenaient l'ensemble des spectacles proposés. En proposant une série de ballets courts, Diaghilev choisit de varier les styles et les ambiances et ainsi de maintenir l'attention des spectateurs. En outre, ces représentations sollicitent les différents sens du spectateur et constituent des unités dramatiques suffisamment simples ou connues pour pouvoir être comprises en se passant de mots.

Autre parallèle entre la chanson et les Ballets russes, l'importance croissante du vedettariat et la mise en place concomitante d'un *star system*. Dans le milieu du spectacle, cette évolution va marquer le passage d'une économie traditionnelle à un autre modèle, plus capitaliste. Citant Dominique Leroy<sup>127</sup>, Jeanne Moisand explique dans son ouvrage<sup>128</sup> l'évolution de l'économie du spectacle français par la disparition des compagnies permanentes dirigées par des acteurs-administrateurs, véritables centres de production autonomes capables de monter « à la chaîne » des séries de pièces différentes. Cette organisation dite « *stock system* » va être progressivement supplantée par un autre modèle, le

---

<sup>124</sup> « La canción corresponde a un producto codificado, a una *unidad* de consumo, que con el tiempo se socializa y se automatiza. Es la fijación de una cantidad temporal pertinente del consumo cultural, lo bastante corto para mantener la atención de manera tensa [...] y lo bastante largo para constituir una totalidad semántica (en la que caben una dramaturgia, una historia con planteamientos, argumentos, intriga y desenlace) », Serge Salauñ, *El Cuplé (1900 – 1936)*, *op. cit.*, p. 151 – 152.

<sup>125</sup> À titre de comparaison, *Coppelia*, qui se compose de deux actes et de trois tableaux, dure une heure et demie.

<sup>126</sup> Lors de la représentation du 16 juin 1917, au cours de la deuxième saison des Ballets russes à Madrid, Pastora Imperio interprètera ses danses en deuxième partie de soirée.

<sup>127</sup> Dominique Leroy, *Histoire des arts du spectacle en France. Aspects économiques, politiques et esthétiques de la Renaissance à la Première Guerre mondiale*, Paris, Éditions L'Harmattan, 1990.

<sup>128</sup> Jeanne Moisand, *Scènes capitales. Madrid, Barcelone et le monde théâtral fin de siècle*, Madrid, Casa Velázquez, 2013, p. 95.

« *combination system* », selon un schéma qui voit désormais chaque spectacle être produit dans un cadre juridique différent. Une entreprise temporaire se forme, recrute des acteurs adaptés pour un spectacle précis, puis se dissout après avoir fait tourner sa production. L'apparition et le succès du « *combination system* » coïncident avec la montée en puissance du vedettariat et l'attrait exercé sur le public par les reportages illustrés que publient les journaux.

Organisateur de génie, Diaghilev<sup>129</sup> joue ainsi sur la publicité que constituent les scandales et sur la célébrité de certains des artistes qui participent à l'entreprise. Lors de la deuxième tournée des Ballets russes à Madrid, un nombre important d'articles soulignent par exemple la présence de Nijinski, déjà connu des Espagnols. Et si le succès de la deuxième saison dépasse celui de 1916, c'est pour beaucoup grâce à la présence du danseur vedette :

Serrano a réussi à faire venir le monumental Nijinski au sein de la troupe russe... Ce jeune danseur a été la coqueluche de ces dames au Grand Opéra de Paris, au Covent Garden de Londres, à Berlin, à Saint-Petersbourg, à New-York, dans tous les endroits où il s'est produit. On ne parlait que de Nijinski [...].  
Lorsque ces messieurs de la Fondation ont embauché les Ballets russes, ils n'ont pas réussi à engager Nijinski, et de fait, il a manqué la moitié du spectacle<sup>130</sup>.

Outre celui de Nijinski, le nom des premiers danseurs est fréquemment cité dans la presse. À plusieurs reprises, celle-ci fait également état de la présence de Stravinsky durant la première saison<sup>131</sup>. D'autres formes de publicités font également leur apparition : évocation des scandales lors des créations parisiennes<sup>132</sup>, publication de fragments des mémoires du danseur et chorégraphe Adolph Bolm<sup>133</sup>, diffusion abondante de portraits de danseurs<sup>134</sup>, etc.

L'importance grandissante des Ballets russes dans la presse contribue bien entendu à la popularisation du spectacle auprès d'un public-lecteur nettement plus nombreux que le seul public, socialement bien défini, du Teatro Real. Or cet emploi de vecteur de masse est une des

---

<sup>129</sup> Les nombreux problèmes financiers que connaîtra la compagnie contraindront Diaghilev à dissoudre puis à recréer sa troupe à diverses reprises.

<sup>130</sup> « Serrano ha conseguido traer en la *troupe* rusa al monumental Nijinski... Este joven bailarín ha sido la coqueluche de las damas en la Gran Ópera de París, en Covent Garden en Londres, en Berlín, en San Petersburgo, en Nueva York, por dondequiera que fue. No se hablaba más que de Nijinski [...]. Cuando los señores del Patronato contrataron los Bailes rusos no lograron contratar a Nijinski, y faltó, naturalmente la mitad del espectáculo », Primo Pagano, « El tinglado de la farsa », *ABC*, Madrid, 2-VI-1917, p. 23.

<sup>131</sup> Concernant uniquement la présence de Stravinsky en 1916 : *ABC*, Madrid, 29-V-1916, p. 16 ; *Atenea*, Madrid, VII-1916, p. 167 – 178 ; *El Imparcial*, Madrid, 11-VI-1916, p. 3, entre autres.

<sup>132</sup> *ABC*, Madrid, 25-V-1916, p. 18 ; *ABC*, Madrid, 27-V-1916, p. 17 ; *ABC*, Madrid, 2-VI-1917, p. 23.

<sup>133</sup> *Atenea*, Madrid, VII-1916, p. 161.

<sup>134</sup> Pour la première saison des Ballets russes à Madrid : *La Esfera*, n°127, Madrid, 3-VI-1916, p. 7 ; *La Esfera*, n°130, Madrid, 24-VI-1916, p. 19 – 20 ; *España*, n°71, Madrid, 1-VI-1916, p. 10 ; *España*, n°72, Madrid, 8-VI-1916, p. 11.

caractéristiques de l'industrialisation de la culture moderne. Certes, les Ballets russes ne sont pas un spectacle de masse, ne serait-ce que par le choix des salles dans lesquelles ils se produisent. La compagnie use néanmoins des procédés naissants pour se faire connaître et conquérir un public toujours plus important, même si celui-ci reste clairement un public d'exception.

En se produisant dans toutes les grandes capitales occidentales (Paris, Berlin, Vienne, Rome, Londres, New York, etc.), la compagnie de Diaghilev participe à l'uniformisation de la culture et à la standardisation des sensibilités, phénomènes qui touchent aussi les élites de la société. Ce phénomène d'uniformisation des sensibilités est d'autant plus évident dans le cas des Ballets russes que la compagnie se déplaçait lors de ses tournées, avec ses costumes et décors, ses danseurs (selon les moyens financiers du moment), son chef d'orchestre et son directeur. En outre, la comparaison des programmes français et espagnols met en lumière la similarité des illustrations publiées. Une grande partie du succès de la compagnie reposait sur la dimension visuelle des spectacles ; les programmes présentaient donc de nombreuses esquisses et croquis des personnages réalisés par les décorateurs eux-mêmes. Dans les programmes de Paris, Madrid et Barcelone apparaissaient les mêmes illustrations, ce qui permettait de marquer encore davantage de son sceau la mémoire visuelle des spectateurs.

Troisième analogie avec la chanson, l'importance que revêt la performance scénique. La rareté étant synonyme de valeur, les heureux élus qui ont la chance d'assister à une représentation des Ballets vivent cette expérience comme un véritable moment d'exception. Les moyens de reproduction de l'image et du son qui existent à l'époque (1910 – 1920) sont encore balbutiants. Tournant encore à moins de vingt-quatre images par seconde (vitesse minimale permettant le phénomène de persistance rétinienne), le cinéma ne permet pas d'obtenir une continuité visuelle satisfaisante et l'aspect saccadé des images se révèle particulièrement préjudiciable lorsqu'il s'agit de restituer un spectacle de danse. Sans doute en partie pour cette raison, Diaghilev a toujours refusé que sa compagnie soit filmée. La reproduction massive banalisant l'extraordinaire, ce refus a l'avantage de préserver la dimension unique du spectacle. Conséquence logique : le nombre réduit de spectateurs permet non seulement de susciter l'envie et la curiosité mais également de faire durer le succès des Ballets. Comme le souligne Serge Salauin toujours à propos de la chanson :

Les chansons d'alors ne connaissaient pas, contrairement à aujourd'hui, de tel succès éclair ni une usure non moins rapide. Les *cuplés* mettaient plus de temps à se diffuser et avaient une vie beaucoup plus longue. Entre celles qui créent une chanson, celles qui se les approprient, celles qui les adaptent à leur interprétation, les chanteuses se voient



obligées de caractériser chaque chanson, jusque dans le plagiat, de capter l'attention des spectateurs pour s'assurer leur propre succès<sup>135</sup>.

On le voit, le succès des Ballets russes tient à leur caractère hybride alliant tradition et modernité. Du siècle précédent, la compagnie a gardé la technique classique du genre, l'importance de la dimension visuelle et le recours à la musique symphonique. Mais pour obtenir le succès escompté, son directeur n'hésite pas à intégrer les nouveautés dans l'air du temps : libération du corps, modernité et souplesse de la compagnie temporaire, notoriété des artistes, diffusion massive à travers les médias. Sur le fond comme sur la forme, les Ballets russes sont à la charnière entre le connu et la nouveauté, entre la vulgarisation et l'élitisme. Et leur force tient justement à cette capacité à se situer dans l'entre-deux : offrir des spectacles appartenant à la culture savante tout en tirant bénéfice des avantages de la culture de masse en train de naître.

#### 4. Émergences de propositions de rénovation : le rôle du metteur en scène

Le théâtre n'est que création plastique. La littérature est secondaire<sup>136</sup>.

En dépit des critiques récurrentes qu'elle suscite, la scène espagnole va toutefois mener quelques tentatives de rénovation entre 1910 et 1920. Les trois entreprises les plus abouties ont en commun le fait de privilégier le cadre scénique et d'accorder une place essentielle au travail du metteur en scène.

Parmi les causes les plus fréquemment avancées pour expliquer la crise du théâtre espagnol, l'absence de metteur en scène figure en bonne place. Dans leur ouvrage *Cipriano de Rivas Cherif y el teatro español de su época*, Juan Aguilera Sastre et Manuel Aznar Soler soulignent ainsi le peu d'estime dans laquelle est tenue cette fonction entre 1890 et 1920 :

Le metteur en scène est une figure très secondaire dans notre misérable théâtre. Il se limite à « répartir les rôles » et à assister « aux répétitions », intervenant selon son bon vouloir, et sans beaucoup de réflexion. Il s'agit le plus souvent du premier acteur de la compagnie, qui ne tolère aucune hiérarchie supérieure. Et non d'un artiste spécialisé

---

<sup>135</sup> « Las canciones de entonces no conocían, como hoy, un éxito fulminante y un desgaste a veces no menos rápido. Los cuplés tardaban más en propagarse y tenían una vida mucho más larga. Entre las que estrenan una canción, las que se la apropian, las que modifican su interpretación, las cantantes se ven obligadas a singularizar cada canción, hasta en el plagio, a captar la percepción de los oyentes para asegurar el propio éxito », Serge Salaün, *El Cuplé, op. cit.*, p. 122 – 123.

<sup>136</sup> « Todo el teatro es creación plástica. La literatura es secundaria », Ramón del Valle-Inclán, « Lo que debe ser el teatro español », *El Imparcial*, Madrid, 8-XII-1929, p. 8.

qui, à partir des différents éléments, acteurs, texte, lumière et peinture, crée une œuvre belle, qui relèverait de l'art théâtral. Et tant que notre scène ne disposera pas d'un dictateur de ce type, face au pouvoir duquel l'orgueil de l'acteur et le génie de l'actrice se plient, on ne pourra parler ni de sauver ni d'éduquer, [...] le bon goût du public espagnol<sup>137</sup>.

La conception minimaliste du rôle du metteur en scène, dénoncée ici, souffre néanmoins quelques exceptions. Outre le cas d'Emilio Mario qui se démarque à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, Juan Aguilera Sastre et Manuel Aznar Soler citent trois noms qui défendent, avec des esthétiques différentes, une conception beaucoup plus affirmée du travail de mise en scène.

C'est le cas d'Adrià Gual qui, dans les années 1910-1920, poursuit à Barcelone les objectifs énoncés dans ses ouvrages publiés à la toute fin du XIX<sup>e</sup> siècle. C'est également celui de Gregorio Martínez Sierra qui sera à l'origine de la création du *Tricorne* faisant partie du répertoire des Ballets russes. C'est enfin celui de Cipriano de Rivas Cherif qui verra son travail de mise en scène fortement influencé par la découverte de la compagnie de Diaghilev en 1916.

#### a. Adrià Gual et « l'ensemble scénique »

Adrià Gual est le premier en Espagne à théoriser la fonction de metteur en scène, théorie qu'il va mettre en pratique avec le Teatre Intim. Dans ses écrits, publiés dans les dernières années du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>138</sup>, Gual expose sa conception de la mise en scène du drame. Celle-ci se distingue par deux influences majeures.

La première est celle de Wagner dont il retient le principe de la scène comme lieu de rencontre entre les arts. À l'instar de son modèle, les arts interviennent chez Gual pour créer une atmosphère comprise comme la manifestation physique de l'état d'âme des personnages. Comme le souligne le titre de ses œuvres, *Blanc i negre. Primer assaig de color escènic* et

---

<sup>137</sup> « El director de escena es figura muy secundaria en nuestro mísero teatro. Se limita a « repartir papeles » y a presenciar « los ensayos », interviniendo caprichosamente, sin más cavilaciones. Suele ser, por regla, el primer actor de la compañía, que no tolera superiores jerarquías. No el artista especializado que, con los elementos dispersos, actores, texto, luz y pintura, crea una obra bella, que sea arte de teatro. Y mientras nuestra escena no disponga de un dictador de ese género, ante cuyo imperio se plieguen el orgullo del actor y la genialidad de la actriz, no podrá hablarse de salvación ni de educar, [...] el buen gusto del público español », Manuel Pedroso, « Nuestras campañas. Hacia un teatro nuevo. La liga Pro Drama », *Heraldo de Madrid*, Madrid, 8-VIII-1925, p. 5 ; cité par Juan Aguilera Sastre et Manuel Aznar Soler, *Cipriano de Rivas Cherif y el teatro de su época*, op. cit., p. 41.

<sup>138</sup> Notamment *Blanc i negre. Primer assaig de color escènic* en 1894, *Nocturn : Andante morat* en 1895, *Silenci (Drama de món)* en 1898.

*Nocturn : Andante morat*<sup>139</sup>, les couleurs occupent dans son œuvre une place prépondérante. Celles-ci constituent un langage privilégié qui communique instinctivement avec la sensibilité du spectateur et participe à la création de l'ambiance. Pour la première fois en Espagne, le décor devient ainsi producteur de sens au même titre que l'ensemble des éléments de la scène. Pour aider à créer cette atmosphère, Gual redéfinit également les rapports entre la scène et la salle. Comme Wagner, Gual privilégie le lien entre le spectateur et le drame : le public est plongé dans l'obscurité, les femmes sont têtes nues, la rampe est proscrite et les applaudissements ne doivent intervenir qu'à la fin du spectacle. En excluant les éléments susceptibles de parasiter la représentation, Gual rejette par la même occasion la conception du théâtre compris comme divertissement et comme activité sociale. Pour lui, comme pour Wagner, le théâtre est un temple, un lieu de communion.

La deuxième influence majeure de Gual est à chercher du côté de Mallarmé et de Maeterlinck. Outre l'apport thématique hérité du Symbolisme, notamment le goût pour les sujets légendaires se déroulant dans des périodes moyenâgeuses, Gual défend lui aussi la dimension physique du mot, l'importance du signifiant, l'union intrinsèque du mot et du son. Comme la couleur, la musicalité de la parole permet d'exprimer le drame indicible de l'homme ; le silence, d'évoquer son mystère : « Voilà mon drame. La contemplation de ce qui se tait ; la vénération du mystère. »<sup>140</sup>

Une lecture personnelle de ces deux influences conduit Gual à défendre une scène des sens – et non plus de la raison –, une scène orchestrée par un metteur en scène qui dirige les différents éléments afin d'obtenir un effet d'ensemble.

Outre les mises en pratique réalisées au sein du Teatre Intim, Gual est conscient de la nécessité de changer l'acteur pour rendre possible l'évolution de la scène. Pour lui, le narcissisme inhérent à la profession ainsi que la technique déclamatoire rompent l'équilibre entre les éléments et rendent impossible la synesthésie recherchée. En 1913, il fonde l'*Escola Catalana d'Art Dramàtic*. Pour la première fois en Espagne, une école propose une formation complète destinée aux acteurs. On y enseigne l'histoire du théâtre, les techniques d'interprétation et de diction ainsi qu'un apprentissage de la mise en scène. Très novatrice,

---

<sup>139</sup> Voir l'article de Valentine García Plata, « Primeras teorías españolas de la puesta en escena : Adrià Gual », in *Anales de la literatura española contemporánea, ALEC*, vol. 21, n°3, Lincoln, (Nebraska). Society of Spanish and Spanish-American Studies (SSSAS), 1996, p. 291 – 312.

<sup>140</sup> « He aquí mi drama. La contemplación de lo que se calla ; la veneración del misterio », Adrià Gual, « Prólogo », *Silencio (Drama de mundo)*, in *Nocturno. Silencio*, Madrid, Edición de Carles Batlle i Jordà, Asociación de Directores de escena de España, Serie : Literatura Dramática, (trad. Ignasi García), 2001, p. 121.

l'entreprise pâтира malheureusement de problèmes de financements et de structures ainsi que d'un contexte politique peu favorable<sup>141</sup>.

#### b. Gregorio Martínez Sierra et la collaboration avec les peintres

« Voir et croire ». L'homme croit immédiatement à ce qui lui entre par les yeux<sup>142</sup>.

De ses nombreux voyages à Paris, Gregorio Martínez Sierra a retenu l'apport que constitue la présence de peintres dans la mise en scène. Subjugué par la découverte des Ballets russes, des théâtres de Jacques Rouché, de Lugné-Poë et de Paul Fort, il décide de transposer ce concept à la scène espagnole.

Pour donner corps à son projet, Martínez Sierra fonde une compagnie fixée au Teatro Eslava, compagnie qui réalisera collectivement les spectacles. Comme le souligne Ana María Asias de Cossío, la création de cette structure est déjà en soi une nouveauté dans le panorama espagnol : « Je pense que le premier acte novateur de Martínez Sierra a été de comprendre qu'il était nécessaire de créer une compagnie, une équipe comme nous dirions aujourd'hui, "qui comprenne à tout moment quels étaient les lignes directrices et les objectifs recherchés" »<sup>143</sup>.

Soumis à des charges de plus en plus lourdes, les directeurs de l'époque cherchaient à réduire les frais et accordaient de fait un rôle accessoire aux décors. Ceux-ci étaient le résultat d'une spécialisation technique dans laquelle n'entrait aucune considération artistique. Réalisés par des décorateurs extérieurs à qui l'on passait commande, ils étaient payés au mètre carré, loués ou achetés par les compagnies et souvent réutilisés d'un spectacle à l'autre. Les peintres intégrés à la compagnie de Martínez Sierra vont désormais se charger de ce travail. En outre, ils vont également s'occuper de la réalisation des affiches, des programmes ainsi que de celle des œuvres publiées. En procédant de la sorte, Martínez Sierra rompt avec la tradition et fait clairement acte de modernité.

Pour collaborer avec lui au sein du Teatro de Arte, Martínez Sierra fait appel à trois peintres différents. Le premier, Rafael Barradas, est un représentant de l'ultraïsme et

---

<sup>141</sup> Voir l'article de Guillem Jordi Graells, « El Institut del Teatre (1913-1939). De la *Escola Catalana d'Art Dramàtic* a la *Institució del Teatre* », in *ADE Teatre : Revista de la Asociación de Directores de Escena de España*, n°77, Madrid, 1999, p. 325 – 331.

<sup>142</sup> « "Ver y creer". El hombre cree enseguida en aquello que le entra por los ojos », Manuel Abril, « Rumbos, exposiciones y artistas. La música y la escenografía », *Blanco y negro*, 13-XII-1931, p. 11.

<sup>143</sup> « [...] Creo que el primer dato renovador por parte de Martínez Sierra fue entender que era necesario crear una compañía, un equipo, diríamos hoy, "que entendiera en todo momento cuáles eran las directrices y metas de lo que se quería conseguir [...]" », Ana María Asias de Cossío, *Dos siglos de escenografía en Madrid*, Madrid, Mondadori, 1991, p. 255.

l'inventeur du vibrationnisme. Son style épuré est particulièrement adapté aux décors candides du Théâtre pour enfants de Martínez Sierra.

Le deuxième, Manuel Fontanals, est décorateur d'intérieur et illustrateur d'affiches et de revues. Son travail se caractérise par sa capacité à créer un effet total : dans nombre de ses réalisations, il choisit de partir d'une couleur donnée qui devient ensuite le référent visuel de l'ensemble du décor.

Le troisième, Sigfrido Burmann est le seul peintre de la compagnie à avoir une véritable formation théâtrale. Il s'est formé en Allemagne auprès de Reinhardt et de Sturm, a découvert les avant-gardes à Berlin, les Ballets russes et les Fauves à Paris, et Pirandello et Craig à Florence. Influencé par les nouveautés européennes, Burmann octroie à la lumière et à la couleur une place de choix dans la mise en scène : la libération de la couleur opérée par les Fauves ainsi que sa capacité émotive théorisée par Kandinsky et mise en pratique par Léon Bakst se retrouvent pleinement dans ses décors<sup>144</sup>. En outre, il a hérité d'Appia et de Craig la conviction que la lumière électrique possède le pouvoir de décupler la force dramatique.

Expliquant ainsi l'utilisation que Burmann fait de cette lumière qui « [anime] ses toiles peintes préparées pour la recevoir, [aide] à créer une atmosphère, [révèle] les signes du décor et [rend] plus efficaces les autres moyens scéniques », Begoña Riesgo-Demange<sup>145</sup> cite le compte rendu rédigé par Manuel Abril lors de l'Exposition des Arts décoratifs de Paris en 1925 :

La lumière est la bonne fée de la mise en scène. Ces décors minuscules de Burmann qui sans lumière n'étaient pas inintéressants, mais qui surprennent pour telle couleur violente, pour telle rudesse de facture, s'illuminent soudain et l'on peut voir que ce qu'il y avait de violent disparaît comme par enchantement et que cette rudesse ou telle autre n'attendait que le complément de lumière pour changer du tout au tout. Tout s'harmonise et tout acquiert du caractère, en créant une ambiance non seulement chromatique mais aussi poétique. Lorsque les lumières s'allument, le décor se remplit de l'atmosphère dramatique appropriée<sup>146</sup>.

---

<sup>144</sup> Parlant des décors de *Fermín Galán* de Rafael Alberti, Antonio Espina écrivait : « Burmann juega, no con el color, que esto lo sabe hacer cualquier buen pintor, sino con las alegrías y las tristezas del color, con las emociones de la luz, para lo cual se necesita alcanzar la categoría de verdadero poeta », Antonio Espina, "Fermín Galán", *Crisol* ; cité dans une lettre d'Antonio Fernández à Burmann, Valence, XI-1974, archives héritiers de Burmann.

<sup>145</sup> Begoña Riesgo-Demange, « La rénovation scénographique dans le Madrid des années vingt : autour de Burmann », in *Mélanges de la Casa de Velázquez*, Tome XXVIII-3, 1992, p. 48.

<sup>146</sup> « La luz es el Hada mágica de la escenografía. Estas decoraciones minúsculas de Burmann que sin luz ofrecen ya no pocos atractivos ; pero sorprenden por tal color violento, por tal o cual rudeza de factura, se iluminan de pronto y se ve entonces que desaparecen las violencias como por ensalmo y que aquella o la otra rudeza esperaba el complemento de la iluminación para cambiar en absoluto. Se entona todo y todo adquiere carácter, ambientándose, no solo pictóricamente, sino también poéticamente. Al encenderse las luces se llena la decoración de la atmósfera dramática propicia », Manuel Abril, « Exposición de artes decorativas de París. La

Enfin, Burmann n'hésite pas à importer de l'étranger le concept de décor en trois dimensions. À peine une dizaine d'années après les propos d'Amalio Fernández qui défendait les décors peints sur toile, le peintre choisit pour sa part d'introduire sur scène des plateformes et des podiums unis entre eux par des escaliers. En permettant aux acteurs d'apparaître sur des plans différents, cette division de l'espace multiplie de fait les possibilités de jeu.

Avec le Teatro de Arte, Martínez Sierra montera des œuvres de 1916 à 1926, période qui coïncide exactement avec celle durant laquelle les Ballets russes se produiront dans la Péninsule. Les liens entre les deux compagnies sont particulièrement étroits : ils donneront notamment naissance au *Tricorne*, pantomime créée par le Teatro de Arte en 1916 puis adaptée par les Ballets russes sous forme de ballet.

### c. Cipriano de Rivas Cherif et la diversité

Des traductions, des adaptations, des œuvres originales, certaines récompensées dans des concours publics et cependant, non montées ; des critiques et des campagnes dans la presse, des tentatives de théâtre intime où il est à la fois acteur, directeur et tout ce dont on peut avoir besoin ; il a fait tout cela avec un air de frivolité et de légèreté qui n'est que le masque d'une préparation extrêmement solide et d'un esprit très vif, regimbant à montrer la moindre pédanterie alors en vogue.<sup>147</sup>

La citation de Díez-Canedo met en lumière la profusion d'expériences menées par Cipriano Rivas Cherif en lien avec la scène espagnole des années 1910 – 1920. Trois aspects de ses activités sont directement liés à notre sujet : son travail au sein d'entreprises expérimentales, son implication dans un certain type de théâtre commercial et enfin ses nombreux articles publiés dans la presse.

Les travaux d'Adrià Gual et de Gregorio Martínez Sierra sont bien entendu connus de Rivas Cherif. Mais si celui-ci reconnaît le magistère du Catalan, il est en revanche beaucoup plus critique envers les expériences menées par le fondateur du Teatro de Arte. Il assimile en effet la démarche de Martínez Sierra à une quête du succès facile : des mises en scène, par des

---

instalación del Teatro Eslava », *Blanco y Negro*, n° 1792, Madrid, 20-IX-1925, p. 107.

<sup>147</sup> « Traducciones, adaptaciones, obras originales, alguna galardonada en concurso público y no estrenada, sin embargo ; críticas y campañas en el periódico, tentativas de teatro íntimo en que es actor, director y cuanto haga falta ; todo lo ha hecho con un aire de frivolidad y ligereza que sólo es máscara de una preparación muy sólida y de una mente muy clara, esquiva a manifestarse en pedantescas actitudes al uso », Enrique Díez-Canedo, « Información teatral. Fontalbal. "Pepita Jiménez", adaptación de la novela de Valera, hecha en tres actos por C. Rivas Cherif », *El Sol*, Madrid, 19-I-1929, p. 3 ; cité par Juan Aguilera Sastre, Manuel Aznar Soler, *Cipriano de Rivas Cherif, op.cit.*, p. 137.

peintres modernes, de textes du théâtre bourgeois et commercial. Ainsi, lorsqu'il établit un parallèle entre la version du *Corregidor y la molinera* du Teatro de Arte et *Le Tricorne* créé par les Ballets russes, Rivas Cherif ne loue le choix du décor unique fait par la compagnie de Diaghilev que pour mieux dénoncer l'option choisie par le Teatro de Arte :

Puis j'ai vu les raisons de cette nécessité (celle du décor unique) : pour éviter l'interruption, dans une représentation de trente à trente-cinq minutes, du rythme musical et chorégraphique, imposé par la conception de l'auteur. En ne la respectant pas et en opérant les changements, sa création à Madrid a péché par lenteur et torpeur, lors de l'impossible étalage pantomimique qui a été donné au Teatro Eslava par la compagnie de Martínez Sierra qui pourrait s'appeler celle Qui n'a pas les moyens de ses ambitions<sup>148</sup>.

Cette critique acerbe en dit long sur la conception de la scène défendue par Rivas Cherif : dans la ligne de Copeau, il rejette le luxe décoratif et préconise un retour au dépouillement. Convaincu que les limites des théâtres d'art sont atteintes, Rivas Cherif décide de mettre en pratique cette conception du théâtre conçue comme un art social, un art capable de libérer l'acteur et de transformer son public. À cet effet, il crée le Teatro Escuela Nueva (1920 – 1921) mais l'expérience tourne court.

Rivas Cherif collabore ensuite avec trois groupes de théâtre « de chambre », El Mirlo Blanco, El Cántaro roto et El Caracol, dont le caractère restreint et intimiste rend possible la mise en scène d'œuvres de Valle-Inclán, d'*Azorín* ou de Cocteau. Le but commun de ces trois groupes est d'offrir des mises en scène modernes loin des circuits commerciaux. Mais le caractère confidentiel et éphémère de ces expériences conduit de nouveau Rivas Cherif à se tourner vers d'autres horizons.

Il apporte alors son concours à des entreprises plus commerciales. À la charnière des années 1920 – 1930, il organise la campagne publicitaire du Teatro dei Piccoli et de l'actrice Mimí Aguglia lors de leurs tournées en Espagne. À cette occasion, Rivas Cherif multiplie les initiatives : il travaille avec la presse, publie des articles qui présentent les compagnies et leur répertoire, s'occupe de l'organisation de conférences, etc. Le peu de retentissement dont ont souffert ses expériences passées ainsi que l'impressionnant tapage médiatique dont bénéficient les Ballets russes lui ont fait comprendre la nécessité de mobiliser le public et de

---

<sup>148</sup> « Luego vi el porqué de aquella necesidad (del decorado único) : para evitar la interrupción, en una representación de treinta o treinta y cinco minutos, del ritmo musical y coreográfico impuesto por el concepto del autor. Por no respetarlo y hacer la mutación, fracasó en languidez y desmayo su primer estreno en Madrid, en el imposible alarde pantomímico, en Eslava, por la compañía del Quiero y No Puedo, que podía llamarse entonces la de Martínez Sierra », Cipriano de Rivas Cherif, *Cómo hacer teatro, Apuntes de orientación profesional en las artes y oficios del teatro español*, Valencia, Pretextos, Enrique de Rivas (ed.), 1991, p. 273.

développer une campagne d'information autour de l'événement afin d'obtenir les répercussions attendues.

De manière plus directement liée à la réalisation des spectacles, Rivas Chérif collaborera ensuite avec *La Argentina* aux Ballets Españoles, compagnie qui se propose d'offrir une version espagnole des Ballets russes avec certes moins de moyens mais une exigence esthétique similaire. Comme le soulignent Juan Aguilera Sastre et Manuel Aznar Soler, cette expérience va, une nouvelle fois permettre à Rivas Cherif de mettre son activisme au service de ses idées :

Il [Rivas Cherif] se chargeait de contacter les musiciens, les danseurs, les metteurs en scène et les librettistes pour simplifier le travail de la danseuse, qu'il informait aussitôt des nouvelles conclusions d'une mise en scène ou des changements scéniques, et à qui il envoyait de nouvelles idées et des livrets pour le répertoire ou la recommandait à un chef d'orchestre<sup>149</sup>.

Ce travail conjoint avec *La Argentina* est emblématique de l'intérêt de Rivas Cherif pour la danse. Pour lui, la découverte des Ballets russes en 1916, lors de leur première tournée à Madrid a constitué un bouleversement esthétique majeur. Il reviendra d'ailleurs à de multiples reprises sur cet événement dans ses écrits. Ce « choc » va le pousser à considérer la danse comme un élément constitutif de la rénovation de la scène. Ses nombreux articles sur la danse classique ou régionale<sup>150</sup> ainsi que sur les propositions les plus modernes des Ballets russes, de *La Argentina*<sup>151</sup> ou d'Isadora Duncan<sup>152</sup> sont autant de contributions qui témoignent chez Rivas Cherif de cette prise de conscience quant à l'importance du corps dans la « rethéâtralisation » de la scène :

Le ballet, dont l'expression moderne remonte aux Ballets russes de Diaghilev, il y a un demi-siècle, suppose dans la brièveté de sa composition, une action dramatique ou comique représentée par une pure et simple pantomime dansante : un argument, une

---

<sup>149</sup> « Él se encargaba de contactar con los músicos, los bailaores, los escenógrafos y los libretistas para facilitar el trabajo a la bailarina, a quien tan pronto daba nuevas de la conclusión de una escenografía como sugería cambios en la disposición de una escena, enviaba nuevas ideas y libretos para el repertorio o recomendaba a un director de orquesta », Juan Aguilera Sastre, Manuel Aznar Soler, *Cipriano de Rivas Cherif, op. cit.*, p. 145.

<sup>150</sup> Voir par exemple les articles cités par Juan Aguilera Sastre, Manuel Aznar Soler, *Cipriano Rivas de Cherif, op. cit.*, p. 141, note 11.

<sup>151</sup> Voir par exemple « "La Argentina" y el baile español », *Heraldo de Madrid*, Madrid, 25-IX-1926, p. 4 ; « Una información todas las noches. Las grandes figuras vistas por sus ayudas de cámara. Antonia Mercé, La Argentina, según su doncella », *Heraldo de Madrid*, Madrid, 18-V-1927, p. 8 – 9 ; « Los "bailetes" de La Argentina. Arte popular de estilo », *ABC*, Madrid, 9-VIII-1928, p. 11.

<sup>152</sup> Cipriano de Rivas Cherif, « Isadora Duncan y la revolución », *La Internacional*, 28-V-1920, p. 4.



histoire racontée par la plastique du mime, traduite dynamiquement en gestes et en attitudes dansantes<sup>153</sup>.

Comme nous venons de le voir, la particularité de ces trois metteurs en scène novateurs réside, certes, dans leur préoccupation commune pour le cadre scénique, mais aussi et surtout dans leur intérêt constant pour les arts complémentaires et notamment pour la danse. Forts de leurs convictions, Martínez Sierra et Rivas Cherif travailleront d'ailleurs à de multiples reprises avec des danseuses : le premier invitera Loïe Fuller, *La Argentina* et Áurea de Sarrà à se produire au Teatro Eslava ; le second, outre son association avec Antonia Mercé, *La Argentina*, collaborera également avec Encarnación López, *La Argentinita*, sa sœur Pilar López et Rafael Ortega durant la II<sup>e</sup> République.

Lors d'une interview parue en 1921, Martínez Sierra résumera ainsi ce nouveau parti pris : « Il faut utiliser les arts auxiliaires comme complément : la musique, la danse, les décors, tout ce qui donnera de la vitalité au spectacle. [...] Ces derniers, et les spectacles à base de lumière et de décors, comme les Ballets russes, constituent la vague sur laquelle vogue le monde. »<sup>154</sup>

---

<sup>153</sup> « El ballet, cuya moderna expresión data de los Bailes rusos de Diaghilev medio siglo atrás, supone en la brevedad de su composición, una acción dramática, o cómica, representada en pura pantomima bailable : un argumento, una historia contada con la plástica mímica, dinámicamente traducida en gestos y actitudes saltatorias », Enrique de Rivas, « Rivas Cherif y el ballet », número monográfico de *Cuadernos El Público*, p. 54 ; cité par Juan Aguilera Sastre, Manuel Aznar Soler, *Cipriano de Rivas Cherif, op. cit.*, p. 68.

<sup>154</sup> « Hay que utilizar las artes auxiliares como complemento : la música, el baile, la decoración, todo aquello que preste vitalidad al espectáculo. [...] Estos, y los espectáculos a base de luz y decorados, como los bailes rusos, son las corrientes por donde va el mundo », Ramón Martínez de la Riva, « Vida nacional. El teatro de Martínez Sierra », *Blanco y negro*, Madrid, 20-XI-1921, p. 24.

## C. États des lieux de la danse

Elle [la danse] représente l'art suprême, celui qui est à la fois musique, poésie, dessin, sculpture, architecture. Elle est comme le rendez-vous de tous ces arts le long d'un corps<sup>155</sup>.

Fugitif et éphémère, l'art de la danse est difficile à saisir lorsqu'il ne reste aucune trace écrite ou filmée des chorégraphies. Sans doute pour cette raison, la bibliographie concernant la danse en Espagne est particulièrement maigre. Mais selon Mariemma, cette lacune est également le reflet d'un manque d'intérêt propre au pays pour un art qui y a longtemps été considéré comme secondaire<sup>156</sup>. Le caractère mixte de nombreux spectacles durant la période ajoute une difficulté supplémentaire à l'élaboration d'un état des lieux exhaustif : variétés, récitals et concerts de danses, conférences dansées, représentations de chœur et danse, théâtres musicaux, sont autant de genres qui ont cours dans les premières décennies du XX<sup>e</sup> siècle.

Malgré ce déficit d'études, un mouvement général semble caractériser la période. La danse, encore considérée en Espagne comme un art dépendant des représentations musicales (opéra, zarzuela, etc.) et de la scène de variétés, prend peu à peu son indépendance et tend vers l'autonomie. Pour le public espagnol du début du siècle, la danse ne constitue pas un objet scénique en soi. Or, une vingtaine d'années après, un certain nombre de danseuses espagnoles se produisent en soliste ou avec leur compagnie, tant au niveau national qu'international.

### 1. L'héritage du XIX<sup>e</sup> : ballet et baile espagnols

Antonia Mercé<sup>157</sup> distingue trois catégories au sein de la danse espagnole : les *bailes clásicos* – c'est-à-dire la *Escuela bolera* –, les *bailes gitanos* – soit la danse flamenco –, et enfin les *bailes regionales* qui comprennent différentes danses comme la *jota*, la *muñeira* ou

---

<sup>155</sup> Antonia Mercé, *La Argentina*, « Le langage des lignes », *Causerie donnée à Paris le 27 juin 1936* ; cité par Suzanne de Soye, *Toi qui dansais, Argentina*, Paris, Éditions de la Bruyère, 1993, p. 115.

<sup>156</sup> « La danza en España, ya sea en la ópera, en la zarzuela o en el teatro lírico, no se toma con el mismo empeño e interés que el que se pone en el canto, la música y la escena. ¿Por qué cuando se monta una zarzuela buscan las mejores voces, el mejor director de escena, el mejor escenógrafo, y no se busca el mejor coreógrafo, y los mejores bailarines cuando se trata de la danza ? », Mariemma, *Tratado de danza española : Mis caminos a través de la danza*, Madrid, SGAE, 1997, p. 61.

<sup>157</sup> Antonia Mercé « La Argentina », « El baile español », *Thalia*, México, 15-VIII-1917 ; cité par Carlos Manso, *La Argentina, fue Antonia Mercé*, Buenos Aires, Ediciones Devenir, 1993, p. 128 – 129.

la *guipuzcoana*. À cette répartition en trois genres, Mariemma<sup>158</sup> ajoute une quatrième catégorie, la *danza estilizada*<sup>159</sup>, danse qui, partant de la base académique, fusionne et stylise les différents genres espagnols.

Cette catégorisation générique peu à même de présenter l'évolution de la danse que nous souhaitons dresser ne sera pas retenue ici. Certains genres, distincts techniquement, suivent les mêmes transformations durant la période. D'autres, en revanche, évoluent très peu. Cette première partie sur la danse traditionnelle espagnole s'organisera autour de deux axes principaux : le ballet et le *baile*.

Nuria Menéndez et Beatriz Martínez del Fresno distinguent ainsi les deux genres :

S'il y a une intrigue, un scénario ou un livret qui décrive une situation sans mot mais par les mouvements, les gestes ou la mimique, et une chorégraphie pensée par un auteur sur une musique précise, avec des costumes et une scénographie, il s'agit d'un ballet. Dans le cas contraire, on peut parler de *baile* (ou succession de *bailes*) pour les pièces brèves et aux schémas établis en revanche, par une tradition collective, folklorique ou urbaine<sup>160</sup>.

Concernant la danse espagnole au début de XX<sup>e</sup> siècle, cette distinction entre ballet et *baile* sépare la danse académique héritière des Écoles française et italienne et les danses spécifiquement espagnoles : la *Escuela bolera*, la danse *flamenca* et les danses régionales.

#### a. Une danse académique moribonde

La danse classique académique espagnole est intimement liée aux grands théâtres d'opéra tant en ce qui concerne la formation que la composition des corps de ballets : « Le corps de ballet du Teatro Real (jusqu'en 1925), ou celui du Liceo [...], sont pratiquement les derniers bastions de la danse classique »<sup>161</sup>.

---

<sup>158</sup> Mariemma, *Tratado de danza española*, op. cit., p. 29.

<sup>159</sup> Pour d'autres auteurs, notamment Nuria Menéndez, cette quatrième catégorie apparaît sous le nom de *Danza Española*.

<sup>160</sup> « Si hay argumento, un guión o libreto que se describe sin palabras mediante el movimiento, el gesto y la mímica, y una coreografía de autor pensada sobre una música determinada, con figurines y escenografía, estamos ante un ballet. En caso contrario puede hablarse de baile (o sucesión de bailes), piezas breves y de pautas establecidas, en cambio, por una tradición colectiva, sea folklórica o urbana [...]. », Beatriz Martínez del Fresno et Nuria Menéndez Sánchez, « Espectáculos de baile y danza. Siglo XX », in Andrés Amorós, José María Díez Borque (coords.), *Historia de los espectáculos en España*, Madrid, Editorial Castalia, 1999, p. 336.

<sup>161</sup> « El cuerpo de ballet del Teatro Real (hasta 1925), o el del Liceo [...], son casi los únicos reductos de lo clásico », Beatriz Martínez del Fresno et Nuria Menéndez Sánchez, *Ibid.*, p. 339.

Comme dans le reste de l'Europe mais avec quelques années de retard, la danse en Espagne est encore considérée au début du XX<sup>e</sup> siècle comme un art d'agrément<sup>162</sup>. Entre 1900 et 1916, aucune représentation ne lui est entièrement consacrée au Teatro Real et seuls quelques ballets influencés par l'esthétique de Petipa et par celle des Écoles française et italienne sont donnés au Liceo. Dans les quinze premières années du XX<sup>e</sup> siècle, on monte uniquement les quatre ballets suivants au Liceo : *Messalina* (1902), *La fée des poupées* (1902), *Coppélia* (1907) et *Les deux pigeons* (1913). Comme le souligne le commentaire de Puig i Claramunt, ces représentations s'inscrivent d'ailleurs dans une démarche clairement destinée à susciter un nouvel élan vers le ballet :

L'entreprise du Liceo tente en vain de raviver le goût pour le ballet. Il engage une troupe de seize danseuses italiennes, disciples du maître Amaturò de Naples, dirigée par la première danseuse Amalia Monroe, qui présente de nouveau les ballets à grand spectacle de *Messalina* et *La fée des poupées*<sup>163</sup>.

Art dépendant, la danse prend alors la forme d'un simple intermède au sein des récitals ou des concerts instrumentaux ou celle d'un numéro dansé au sein d'opéras comme *Aïda*, *Faust*, *Salomé*, *Samson et Dalila*, *Thaïs*, etc. Cette hiérarchisation des genres a pour conséquence le mépris consensuel dans lequel la danse académique est tenue en Espagne, mépris qui conduit d'une part à la piètre qualité de la formation dispensée, et d'autre part, au caractère essentiellement féminin de la profession.

La majorité du corps de ballet du Teatro Real et du Liceo est ainsi composée de femmes. Les maîtres de ballet, à l'exception de Manuel Mercé, sont des femmes. Les solistes, le plus souvent étrangères, sont exclusivement des femmes. Ce n'est qu'en 1921 que l'Académie de danse du Teatro Real ouvre ses portes aux jeunes danseurs. Lors de la publication de la convocation dans la presse, le terme « bailarín » apparaît entre guillemets<sup>164</sup>,

---

<sup>162</sup> Voir le commentaire d'Émile Henriot expliquant le « miracle » des Ballets russes : « Le miracle, pour beaucoup qui croyaient à la hiérarchie des genres et tenaient la danse pour l'un des plus bas, ou tout au moins fort accessoire et secondaire, le miracle ce fut que la danse, la danse pure, apparut en soi-même un art, capable non plus d'agrémenter artificiellement une fin d'acte d'opéra, mais capable de tenir, de peupler la scène à elle seule, toute une soirée, et d'apparaître aux yeux de tous comme une création totale et se suffisant à soi-même. Ainsi, grâce aux Russes, nous apprîmes ce que nous avions oublié, que le théâtre doit être un spectacle », « Les Ballets Russes », in *La Revue musicale*, Paris, XII-1930, n°110, p. 8.

<sup>163</sup> « La empresa del Liceo en vano intenta reanimar la afición por el baile. Contrata un equipo de 16 bailarinas italianas, discípulas del maestro Amaturò de Nápoles, capitaneadas por la primera bailarina Amalia Monroe, y reponen los ballets de gran espectáculo "Mesalina" y "El hada de las muñecas" », Alfonso Puig i Claramunt, *Guía técnica, sumario cronológico y análisis contemporáneo del Ballet y baile español*, Barcelona, Montaner y Simón, 1951 [1<sup>ère</sup> éd. 1944], p. 198.

<sup>164</sup> « Asimismo se admiten aspirantes a las plazas vacantes de "bailarín". Los aspirantes deberán ser muchachos mayores de doce años, bien constituidos y revacunados recientemente », « Diario del Teatro Real », *Heraldo de Madrid*, Madrid, 28-III-1921, p. 5.

preuve s'il en est de l'incongruité que cela constitue<sup>165</sup>. Lors des représentations des Ballets russes qui précèdent de quelques années cette ouverture de l'Académie, certains critiques souligneront l'inconvenance de voir danser des hommes au sein de ballets classiques : « C'est que nous ne sommes toujours pas convaincus par l'idée que notre pays puisse donner naissance à ce genre d'artistes. Ici [...] les garçons deviennent toréadors ou pelotaris, garçons de courses ou sont nommés députés par la majorité ; mais danseurs, qui pourrait imaginer cela ? »<sup>166</sup>

Au début du XX<sup>e</sup> siècle, l'apprentissage de la technique classique est dispensé par les salles<sup>167</sup> qui forment conjointement, et cela est une particularité espagnole, à la technique de la danse *bolera*. Autre signe d'un niveau d'attente pour le moins mesuré, la lecture des critères exigés pour l'entrée dans le département de danse du Teatro Real :

Les jeunes filles qui désirent être recrutées comme élèves dans cette Académie devront avoir entre quinze et vingt-deux ans, être ravissantes, mesurer plus d'un mètre cinquante huit, avoir un joli visage et avoir effectué leur rappel de vaccin récemment<sup>168</sup>.

Comme le souligne les auteurs de l'article, les exigences demandées en danse sont en effet nettement moins élevées que dans les autres domaines. Pour devenir choriste par exemple, une base de formation musicale est nécessaire alors que pour devenir danseur, seuls des paramètres physiques et des critères d'âge sont requis. La formation dispensée par la suite semble suivre la même voie. L'observation des photographies du corps du ballet du Teatro

---

<sup>165</sup> En 1916, lors de l'arrivée des Ballets à Madrid, le même type de remarques apparaît dans la presse. Bien que le ton soit léger, il n'en est pas moins évident que le fait de voir danser des hommes constitue une exception en Espagne ; Primo Pagano, « El tinglado de la farsa », *ABC*, 2-VI-1917, p. 23.

<sup>166</sup> « Es que todavía no nos ha convencido a los españoles la idea de que de nuestro país salgan artistas de esa clase. Aquí [...] los muchachos pueden dedicarse a toreros, pelotaris, chicos de Continental o diputados de la mayoría ; pero bailarines, ¿quién lo pensara ? », A. R. Bonnat, « Páginas festivas. Todos bailarines », *Mundo Gráfico*, 13-IV-1921, p. 5.

<sup>167</sup> « La primera enseñanza coreográfica en el Conservatorio de Madrid fue de "Bailes folclóricos españoles", una cátedra creada en 1940 y ocupada por Laura Navarro Álvarez (Laura de Santelmo). Un decreto de 1952 independiza las secciones de Música, Declamación y Danza, pero en el Conservatorio de Madrid la danza clásica no se afianza hasta que Ana Lázaro – formada en Lisboa – se incorpora al cuadro docente a mediados de los años setenta. En Barcelona, la enseñanza se oficializa en 1944, cuando el magisterio de Magriñà en el Instituto del Teatro coincide con la creación del Conservatorio Superior de Música y Declamación de Barcelona, lo que permite establecer una especie de convenio y dar validez a los certificados a partir de 1946. », Beatriz Martínez del Fresno et Nuria Menéndez Sánchez, « Una visión de conjunto sobre la escena coreográfica madrileña (1915 – 1925) y algunas observaciones acerca de la influencia rusa en el desarrollo del *ballet* español », in Yvan Nommick, Antonio Álvarez Cañibano (coords.), *Los Ballets Russes de Diaghilev y España*, Granada, Centro de Documentación de Música y Danza INAEM, 2000, p. 154, note 17.

<sup>168</sup> « Las señoritas aspirantes a las plazas de educandas de esta Academia deberán ser mayores de quince años y menores de veintidós, agraciadas, de 1,58 metros de estatura mínima, figura distinguida y estar revacunadas », « Diario del Teatro Real », *Heraldo de Madrid*, edición de la noche, 28-III-1921, p. 5 ; cité par Beatriz Martínez del Fresno et Nuria Menéndez Sánchez, *Id.*, p. 154.

Real réalisée par Beatriz Martínez del Fresno et Nuria Menéndez Sánchez met ainsi en évidence le manque de rigueur de la formation :

L'instantané pris d'une scène ajoutée à *Bohémiens* de Perrín et Palacios sur la musique de Vives [...] montre de manière évidente les défauts techniques des danseuses : manque de force dans les pieds, manque de rotation *en-dehors*<sup>169</sup>, des épaules non alignées et sans force musculaire<sup>170</sup>.

De fait, les rôles de soliste sont majoritairement attribués à des danseuses étrangères, le plus souvent italiennes, et plus rarement françaises et russes.

La lecture des mémoires de Tamara Karsavina<sup>171</sup> décrivant la formation qu'elle reçut à Saint-Pétersbourg met en évidence l'abîme existant entre les deux Écoles et, de fait, entre les professionnels formés.

Du piètre niveau de formation des danseuses espagnoles découlent trois conséquences sur l'état des lieux de la danse. Premièrement, la danse académique intéresse peu car elle se résume le plus souvent à la simple exhibition de prouesses techniques plus ou moins bien réalisées :

Mais la danse en tant que métier n'intéresse pas sur scène. Il est inutile que les danseuses se brisent les jambes en travaillant « à la barre », tant que la technique sera un frein à l'expression du sentiment et privilégiera les exigences académiques à l'art, sans la moindre émotion spirituelle<sup>172</sup>.

Deuxièmement, ne bénéficiant pas d'une franche considération, les danseuses perçoivent un maigre salaire et doivent, en conséquence, le plus souvent se produire dans des spectacles de variétés pour subvenir à leurs besoins. Cette particularité explique en partie le caractère hybride des genres chorégraphiques en Espagne.

Troisièmement, par manque cumulé d'expérience et de considération, les critiques publiées dans la presse se limitent à souligner la beauté et la grâce des danseuses ainsi que

---

<sup>169</sup> On obtient l'*en-dehors* en tournant la tête du fémur dans l'articulation de la hanche de façon à ce que les pieds forment un angle de 180 degrés.

<sup>170</sup> « La instantánea de una escena añadida a *Bohemios*, de Perrín y Palacios con música de Vives [...] muestra a las claras los defectos técnicos de las bailarinas : falta de fuerza en los pies, ausencia de rotación *en dehors*, espaldas descolocadas y sin tono muscular », Beatriz Martínez del Fresno, Nuria Menéndez Sánchez, *Id.*, p. 153.

<sup>171</sup> Voir les chapitres VI à XI consacrés à l'enseignement dispensé par l'École du ballet Impérial de Saint-Pétersbourg dans le récit autobiographique de la célèbre danseuse des Ballets russes : Tamara Karsavina, *Ma vie. L'Étoile des Ballets Russes raconte*, Bruxelles, Éditions Complexe, 2004, p. 53 – 109.

<sup>172</sup> « Pero el baile convertido en oficio no interesa en el escenario. Es inútil que las bailarinas se rompan las piernas en el estudio « a la barra », mientras la técnica cierre el paso al sentimiento y anteponga la obligación académica al arte, sin ninguna emoción espiritual », Alfonso Puig i Claramunt, *Ballet y baile español, op. cit.*, p. 200.

l'esthétique des costumes. Ce déficit d'analyses approfondies – qu'elles soient techniques ou esthétiques – concernant la danse, est particulièrement flagrant lors de la réception des Ballets russes en Espagne, surtout en comparaison avec le nombre et la qualité des analyses musicales publiées sur la Compagnie.

#### b. Les danses traditionnelles et régionales espagnoles

Dans son ouvrage sur la danse, Mariemma<sup>173</sup> met en relief trois périodes dans l'évolution de l'*Escuela bolera*. Après son apparition dans la Péninsule et son épanouissement hors des frontières espagnoles au XVII<sup>e</sup> et au XIX<sup>e</sup> siècle, le boléro commence à décliner entre la fin du XIX<sup>e</sup> et le premier quart du XX<sup>e</sup> : ses schémas trop figés freinent l'introduction d'apports extérieurs nécessaires à son renouvellement. En outre, la mauvaise qualité de la musique qui l'accompagne ainsi que le fait de ne plus être dansé que par des amateurs accentuent encore ce déclin<sup>174</sup>. Comme le souligne Marie-Catherine Chanfreau dans le titre d'un chapitre de sa thèse<sup>175</sup>, ce « bal des courtisans » devient peu à peu « une danse provinciale ». Et finalement, le boléro disparaît des théâtres où il était encore dansé pour ne plus être exécuté que dans les cafés, les arènes et les hôtels<sup>176</sup>. Le boléro, dans sa forme la plus pure, n'est plus dansé qu'à l'étranger et devra attendre la fin de la guerre civile pour réapparaître sur la scène espagnole.

S'il disparaît quasiment de la scène nationale, le boléro reste néanmoins enseigné aux jeunes danseuses formées par le Teatro Real<sup>177</sup> et le Gran Teatro del Liceo puisqu'il fait partie des genres acquis par les maîtres de ballet, qui fusionnent souvent sa technique avec celle de la danse académique.

---

<sup>173</sup> Mariemma, *Tratado de danza española*, op. cit., p. 77 – 83.

<sup>174</sup> Il est intéressant de lire à cet égard un fragment de l'article de Fernando de Igoa présentant, dans les années 1940, un lien de cause à effet entre l'apparition des variétés dans les années folles et la disparition du boléro : « Hace mucho, muchísimo tiempo, que no veíamos por los escenarios bailar estos viejos bailes españoles, tan bellos, tan llenos de gracia, de elegancia y de carácter. Y es que la buena tradición de la escuela española se había abandonado y había que ir a París (¡a París de la Francia, sí, señores !) a buscar algún viejo maestro español que todavía conservara lo que ya en nuestra patria estaba perdido y olvidado, [...]. Porque el auge de las « variétés » después del año diez hizo que todas las maritornes, con más o menos temperamento se lanzaran por esos escenarios después de un curso de un par de meses en alguna de esas academias de variedades, y bailando y tocando las castañuelas como avestruces se lanzaban por el mundo a ejecutar baile español. Naturalmente, ante eso, nadie perdía el tiempo estudiando años y años de técnica antigua. », Fernando de Igoa, « ¿Por qué se había perdido la buena tradición del baile español ? », *Pueblo*, Madrid, 1942 ; cité dans Mariemma, *Id.*, p. 82.

<sup>175</sup> Marie-Catherine Chanfreau Talvikki, *Le boléro : expression et discours*, Thèse sous la direction de Monsieur le Professeur Serge Salaün, soutenue en 1996, Université de La Sorbonne Nouvelle-Paris III.

<sup>176</sup> Mariemma, *Tratado de danza española*, op. cit., p. 77 – 83.

<sup>177</sup> La formation initiale qu'Antonia Mercé reçoit de ses parents allie apprentissage de la danse classique et de l'*Escuela bolera* par exemple.

Parallèlement à la décadence du boléro et au moment même où les Ballets russes se produisent dans le pays, on assiste en Espagne à un renouveau de la danse *flamenca*. Comme pour l'évolution du tango<sup>178</sup>, les changements de lieux d'interprétation du *flamenco* sont révélateurs de son histoire. Dansé avant 1850 dans les tavernes de province par des amateurs, le *flamenco* connaît un essor fulgurant dans la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle : présent dans les cafés-chantants de toute la Péninsule, il est le « numéro obligé de toutes les fêtes »<sup>179</sup>. Au cours de cette deuxième période, le rythme devient plus précis, la technique se complique, l'exécution se professionnalise. Mais sa grande popularité nuit à la qualité d'exécution du genre, et le succès des cafés-chantants décline peu à peu. C'est précisément pendant cette période (milieu des années 1910 et durant les années 1920), que le *flamenco* connaît une nouvelle impulsion : par la stylisation des mouvements ainsi que par une conception de plus en plus intellectuelle, il se régénère et entre sur la scène des théâtres. La création de *El Amor brujo, gitanería en un cuadro y dos actos*, le 15 avril 1915 au Teatro Lara, marque un tournant considérable dans l'histoire du *flamenco*. Pour la première fois une chorégraphie est établie et surtout, ce genre jusqu'alors populaire, accède à une reconnaissance officielle. Des artistes comme Manuel de Falla, Gregorio Martínez Sierra, María de la O Lejárraga García, et Néstor de la Torre s'y intéressent<sup>180</sup>. Outre cette date emblématique, l'émergence de figures comme celles d'Antonia Mercé et de Vicente Escudero, fusionnant différentes danses, ouvrent la voie au Ballet Flamenco qui accède ainsi à la scène internationale dans les années qui suivent la venue de la compagnie de Diaghilev.

Comme nous venons de le voir, les deux grands genres de danse traditionnelle espagnole sont en déclin dans les années (1900 – 1915) qui précèdent la venue des Ballets russes dans la Péninsule. La fermeture de certains espaces qui leur sont consacrés (les cafés-chantants par exemple) conduit les artistes qui les pratiquent à se produire dans d'autres lieux. Cet essoufflement se traduit donc par leur progressive disparition sous leur forme la plus authentique et leur réapparition, sous une forme hybride, sur les scènes du théâtre musical (*zarzuela, género chico, opereta*).

---

<sup>178</sup> Voir les titres des quatre œuvres composées par Astor Piazzolla dans sa suite *l'Histoire du tango* en 1986 : « Bordel 1900 » ; « Café 1930 » ; « Night Club 1960 » ; « Concert d'aujourd'hui ».

<sup>179</sup> « Sean cuales fueran las causas, lo cierto es que el flamenco, desde mediados del siglo pasado, se impuso como número obligado en todas las fiestas », Teresa Martínez de la Peña, *Teoría y práctica del baile flamenco*, Madrid, Aguilar, 1969, p. 28.

<sup>180</sup> Il convient en outre de noter que le 16 avril 1915 est célébrée la « Fiesta de la danza » organisée par la *Sección de Literatura del Ateneo de Madrid*, soirée consacrée à la lecture d'œuvres littéraires et à l'interprétation de fragments musicaux autour de la danse. Outre la participation d'Antonia Mercé et de Felyne Verbist, Gregorio Martínez Sierra, Cipriano de Rivas Cherif ou Ramón Pérez de Ayala y assistèrent.



On voit alors apparaître de plus en plus de numéros dansés qui fusionnent les genres au sein d'œuvres du théâtre musical. Ces numéros ont souvent une place secondaire et n'ont d'autre objectif que celui de participer à la dimension visuelle de ces spectacles mais ils constituent un point de rencontre entre des artistes aux formations très diverses : *baillores* et danseuses étoiles se produisent dorénavant sur les mêmes scènes. Ce contact inédit entre des genres chorégraphiques différents favorise une ouverture qui n'existe nulle part ailleurs. Comme pour la scène dramatique, la modernité dans le domaine de la danse s'infiltré non seulement par le biais des spectacles populaires mais également par l'arrivée des compagnies étrangères qui proposent des alternatives à cet art suranné.

## 2. L'influence de compagnies étrangères

### a. La présence de danseuses solistes avant l'arrivée des Ballets russes : L. Fuller et I. Duncan

Ivresse d'art et, simultanément d'un accomplissement industriel<sup>181</sup>

Comme le souligne la citation de Mallarmé, Loïe Fuller est la première artiste à lier art et industrie, danse et science, esthétique et lumière électrique. Dans la lignée de sa danse serpentine, les prestations de Loïe Fuller amènent au progressif effacement du corps et conduisent à l'invention d'une danse abstraite « où la forme du voile est à elle seule l'expression chorégraphique, celle-ci étant à la fois autonome et autosuffisante »<sup>182</sup>. Ce retrait du corps se fait au profit d'une succession de mouvements continus qui figurent des formes universelles en mutation constante et au renouvellement ininterrompu.

Cette dématérialisation de l'espace scénique est encore accentuée par le travail sur la lumière. Loïe Fuller intègre ainsi à ses scénographies des techniques scientifiques issues de l'optique, de la chimie et de l'électricité. L'artiste invente des costumes et des dispositifs scénographiques qui permettent de créer des effets lumineux inédits au moyen de jeux de miroirs, de planchers de verre ou de projections de diapositives peintes. Sur la scène transformée en boîte noire, les projecteurs mobiles et colorés sculptent la lumière réfléchi sur les tissus en mouvement.

---

<sup>181</sup> Stéphane Mallarmé, « Autre étude de danse : les fonds dans les ballets », *Divagations*, Paris, Eugène Fasqueue éditeur, 1897, p. 179.

<sup>182</sup> Giovanni Lista, « Loïe Fuller en pionnière des arts », introduction à Loïe Fuller, *Ma vie et la danse*, suivie de *écrits sur la danse*, Paris, Éditions L'Œil d'Or, mémoires & miroirs, 2002, pages non numérotées.

Au croisement de sa conception du mouvement et de ses recherches sur la lumière, Loïe Fuller invente des danses éblouissantes de formes et de couleurs lumineuses qui « [semblent] atteindre les mystères de l'invisible »<sup>183</sup>.

Cette première grande vedette de la danse en solo est également la première artiste à avoir utilisé l'éclairage électrique à des fins purement esthétiques. Elle réalisera de nombreuses tournées en Europe et se produira à six reprises en Espagne<sup>184</sup>. Si l'on excepte le Teatro Eslava et son projet novateur que nous avons évoqué antérieurement, Loïe Fuller ne dansera en Espagne que dans des salles de variétés. Ce confinement dans des salles populaires illustre bien la réception faite aux spectacles lumino-cinétiques de l'artiste américaine : alors que cette égérie de l'Art Nouveau signe un contrat avec l'Opéra de Paris en 1920, elle reste cantonnée en Espagne à la scène de variétés.

Son premier séjour en Espagne ne fait pas grand bruit : très peu d'articles sont publiés dans la presse. En 1912 en revanche, un nombre plus conséquent de coupures de presse rendent compte de l'événement : même si la plupart d'entre elles s'intéressent surtout à la polémique suscitée par la présence d'enfants évoluant sur scène avec Fuller<sup>185</sup>, on y trouve des analyses et des descriptions de ses spectacles, une interview de l'artiste<sup>186</sup> ainsi qu'un compte rendu de ses recherches avec Pierre Curie<sup>187</sup>. Autre signe de sa popularité, certaines imitatrices de variétés plagient – jusque dans les poses photographiques qui paraissent dans la presse et cela, dès ses premiers séjours en Espagne – les spectacles de l'Américaine : c'est le cas des « proyecciones luminosas » de Rosario Blanco datant de 1916, de « atracción lírico-luminosa » de Sara Cao présentée au Music-Hall del Palace en 1917 ou encore des évolutions chorégraphiques de *La Pía* « bailarina luminosa y fantasmagórica » au Circo de Parish, en 1920.

Seule l'invitation de Gregorio Martínez Sierra, en 1921, témoigne d'une reconnaissance de la modernité de ses spectacles par les milieux intellectuels :

Les élèves de la danseuse de génie Loïe Fuller, qui donna naissance à la chorégraphie en polychromie avec sa rudimentaire danse serpentine, fondement de son école, donnent d'intéressantes interprétations dans un programme éclectique qui réunit des

---

<sup>183</sup> Giovanni Lista, *Ibid.*

<sup>184</sup> En 1902, Loïe Fuller se produit au Teatro de Novedades de Barcelone et au *Teatro Lírico* de Madrid ; en 1912, au Teatro de la Comedia de Madrid ; en 1920, au Teatro Eldorado de Barcelone et au Teatro de la Ópera de Madrid ; en 1921, au Teatro Eslava de Madrid et au Gran Casino Sardinero de Santander ; en 1922 et 1923, au Gran Casino de Saint Sebastien.

<sup>185</sup> Les autorités espagnoles finiront par interdire la présence de ces enfants dans les spectacles de Loïe Fuller.

<sup>186</sup> El Duende de la Cologiatá, « La artista de la ciencia. Hablando con Loie Fuller », *Heraldo de Madrid*, Madrid, 28-I-1912, p. 2.

<sup>187</sup> « Cosas de teatro. Comedia. Loie Fuller y su troupe », *La Época*, Madrid, 1<sup>er</sup>-II-1912, p. 5.

compositeurs classiques comme Mozart et Grieg, et d'autres, plus innovants comme Debussy et Rimski-Korsakov. Dans son esthétique chorégraphique, la Fuller, a su fusionner le classicisme de l'école d'Isadora Duncan, qui s'inspire de l'hellénisme le plus authentique, avec la plus brillante fantaisie coloriste ; tous les arts suggestifs unis à l'impressionnante magie d'une scène orientale<sup>188</sup>.

Contrairement à ce que laisse d'ailleurs entendre cette citation, la conception de la danse libre d'Isadora Duncan – bien que moins scientifique et plus intellectuelle que celle de Loïe Fuller – bénéficiera en Espagne d'un écho bien plus important alors même que la danseuse ne s'y est jamais produite.

Chez Isadora Duncan, l'Art est toujours inspiré par la Nature. Contre la « danse fausse » et antinaturelle qu'enseigne la technique académique du ballet, contre cette danse qui cherche à abolir la gravité et privilégie la verticalité et l'*en-dehors*, Isadora Duncan défend la « danse véritable », celle qui donne la priorité à la continuité, à la simplicité et à l'harmonie des mouvements. L'artiste fustige les chaussons à pointes, les techniques déformantes et les gestes rigides, hachés et géométriques et prône, en revanche, le flux des mouvements qui partent du plexus solaire et irradient vers le reste du corps<sup>189</sup>. Cette omniprésence de la Nature est aussi ce qui explique les nombreuses références à la Grèce Antique présentes dans l'œuvre d'Isadora Duncan. Selon elle, ce qui donne son caractère universel au modèle de beauté du classicisme grec, c'est précisément la dimension naturelle restituée sur les poses des vases, des peintures et des sculptures.

Cette construction culturelle de l'idée de Nature n'est qu'une des facettes illustrant la dimension savante et intellectuelle de la conception de la danse développée par Isadora Duncan. Les compositeurs chorégraphiés appartiennent tous à la musique baroque ou romantique<sup>190</sup> : notamment Gluck, Bach, Beethoven, Mendelssohn, Chopin, Schubert,

---

<sup>188</sup> « Las educandas de la genial danzarina Loie Fuller, iniciadora de la coreografía polícroma en aquella rudimentaria danza serpentina, que ha sido el fundamento de su escuela, dan interesantes valores de interpretación a un ecléctico programa, en el que figuran desde los clásicos Mozart y Grieg, hasta los innovadores Debussy y Rimsky-Korsakow. La Fuller, en su estética coreográfica, ha sabido fundir el clasicismo de la escuela de Isidora (sic) Duncan, inspirada en el más puro helenismo, con la más brillante fantasía colorista ; todas las artes evocadoras con la deslumbrante magia de un cuadro oriental », F., « Escuela de danza de Loie Fuller », *ABC*, Madrid, 23-XI-1921, p. 22.

<sup>189</sup> Cette simplification des mouvements est ce qui séduira Fokine lorsqu'il rencontrera Isadora Duncan en 1904 à Saint-Petersbourg : « Duncan demostró que todos los movimientos primitivos, sencillos y naturales – un simple paso, correr, girar sobre los dos pies, un saltito sobre un pie – son mucho mejores que toda la riqueza de la técnica del ballet, si ésta nos obliga a sacrificar la gracia, la expresividad y la belleza », Isadora Duncan, *El arte de la danza y otros escritos*, Madrid, Ediciones Akal, 2008, p. 46.

<sup>190</sup> Contrairement à Loïe Fuller qui, dans ses premiers spectacles, dansait sur la musique de compositeurs de Music Hall comme Clarmiette et Bonsergent, musique employée comme simple accompagnement. L'emploi de la musique savante – et le plus souvent nouvelle – ne deviendra systématique chez Loïe Fuller que dans le courant des années 1910 et sous l'influence d'Agnès Bail. Dans les années 1912 – 1914, Loïe Fuller dansera, par exemple, sur des compositions de Fauré, Mendelssohn, Grieg, Debussy, Stravinsky, Schmitt, Scriabine.

Wagner, Liszt, Tchaïkovski. De même, les auteurs fréquemment cités qui servent de base à cette nouvelle conception de la danse font tous partie des grands noms de l'histoire de la pensée : Platon, Schopenhauer et Whitman. Enfin, par cette volonté de faire de la danse un art à part entière, Isadora Duncan renoue avec la dimension sacrée de l'art défendue par la modernité. Cette conviction que le corps est capable d'exprimer ce qu'il y a au-delà de la peau et de la chair et de restituer des sentiments et des pensées profondes tisse des liens avec le Symbolisme. Elle annonce également certaines caractéristiques propres à l'Expressionnisme.

Le paradoxe est que malgré le fait qu'Isadora Duncan ne se soit jamais produite en Espagne, le nombre d'articles, de photos et de dessins publiés à son sujet dans la presse témoigne de son importance dans la péninsule. Selon Beatriz Martínez del Fresno<sup>191</sup>, cette valorisation de la danseuse est liée à la dimension poétique de sa conception de la danse, à l'idéal de pureté artistique qu'elle véhicule et qui apparaît comme le parfait contrepoint à l'industrialisation, à la frivolité et à la concupiscence de la société moderne. De fait, outre les articles citant Duncan comme l'une des représentantes de la danse moderne – au même titre que Loïe Fuller, Ruth Saint Denis et les Ballets russes – son nom apparaît (souvent associé à celui de Jaques-Dalcroze) dans des articles exposant des projets pédagogiques novateurs. On peut à cet égard citer la réflexion de José A. Natale<sup>192</sup> sur la fonction éducative de la danse, publiée dans la revue *La Escuela Moderna*, revue destinée aux enseignants du premier degré.

La presse espagnole, on l'a vu, donne un écho important à cette artiste qui n'a pourtant jamais foulé le sol national. Les écrits de Duncan sont fréquemment cités et à sa mort, de nombreux hommages lui sont rendus. La publication de ses mémoires en castillan donnera également lieu à une nouvelle série de publications.

#### b. La présence de compagnies étrangères après la venue des Ballets russes

Déclencheur ou simple révélateur, la présence des Ballets russes au Teatro Real marque un tournant dans la présence des compagnies de danse étrangères en Espagne. À la suite de la troupe de Diaghilev, le Teatro Real invite Ana Pavlova pour cinq soirées en 1919. La célèbre ballerine reviendra avec les Ballets romantiques russes cinq ans après (1924). Autre

---

<sup>191</sup> Beatriz Martínez del Fresno, « Mujeres y danza en la escena moderna. Isadora Duncan en las revistas ilustradas de la *Edad de Plata* (1914 – 1931) », in Carmen Cecilia Piñero Gil, Eulalia Piñero Gil (coord.), *Arte y mujer : visiones de cambio y desarrollo social*, Madrid, Horas y horas, 2010, p. 109 – 157.

<sup>192</sup> José A. Natale, « Plan del trabajo didáctico : la danza como función educativa. ¿Se fundarían escuelas para la enseñanza de las danzas ? », *La Escuela Moderna*, 1-IV-1926, p. 29 – 30.

nouveauté dans la programmation du théâtre : les soirées exclusivement consacrées à la danse. À partir de 1917, les galas de charité incluant des numéros de danses deviennent de plus en plus nombreux. Pastora Imperio y participera par exemple en 1917, 1918 et 1921, *La Argentina* en 1917 et 1921, et *La Argentinita* en 1922.

Avec quelques années de décalage par rapport à Madrid, le Liceo suit la même voie en invitant les Ballets viennois à deux reprises (1921 et 1927), les Ballets de l'Opéra de Paris en 1929 et Ana Pavlova en 1930. L'influence de cette présence répétée des compagnies étrangères – russes pour la majorité d'entre elles – se perçoit peu à peu dans la formation des danseurs espagnols. Joan Magrinyà, dont la carrière au Liceo en tant que maître de ballet débutera à la fin de la guerre civile, prendra des cours auprès de danseurs russes dont Theodor Wassiliev et participera aux représentations du *Prince Igor* données au Liceo<sup>193</sup>.

Cette ouverture des grands théâtres de Madrid et de Barcelone est symptomatique de la présence plus générale de compagnies étrangères dans les différentes salles des deux capitales culturelles : en 1921, par exemple, Madrid accueille, outre les Ballets russes au Teatro Real, les Ballets viennois au Teatro de la Zarzuela et les Ballets suédois au Teatro Apolo. En 1923, le couple Sakharoff présente ses « pantomimes abstraites » lors de dix soirées données au Teatro de la Comedia.

L'Espagne, comme le reste de l'Europe, bénéficie en outre de l'arrivée de compagnies et de danseurs russes qui quittent leur pays à partir de 1917 :

La présence de la compagnie russe [de Serge Diaghilev] à Barcelone a accentué la russophilie qui existait dans le domaine du ballet mais aussi dans celui de l'opéra, et par extension, dans d'autres secteurs de la culture<sup>194</sup>.

La Révolution d'Octobre a en effet poussé hors des frontières russes un nombre important d'artistes. Et le ballet, considéré comme un art élitiste et bourgeois, est particulièrement touché. De fait, de nombreux danseurs se trouvent contraints de se produire hors de Russie et de réaliser d'incessantes tournées pour les moins connus d'entre eux, afin de pallier leur manque de renommée à l'étranger. À cette première vague d'émigration russe,

---

<sup>193</sup> Pilar Llorens, Xosé Aviñoa, Isidre Rubio, Anna Vidal, *Historia de la danza en Cataluña*, Barcelona, Caja de Barcelona, 1987, p. 196 – 197. Cet ouvrage date ces représentations en 1926. Or après lecture de deux volumes des *Libros del Conserje* (vol. 7 comprenant les années 1913 à 1926 et le vol. 8 allant de mars 1926 à novembre 1931), il semble qu'il n'y ait pas eu de représentations du *Prince Igor* en 1926. La date proposée dans l'ouvrage fait sans doute allusion aux représentations données en mai 1925 ou à celles données en mai 1927.

<sup>194</sup> « La presencia de la compañía rusa (de Sergei de Diaghilev) en Barcelona acentuó la rusofilia en el campo del ballet pero también en el de la ópera y por extensión, en otros campos de la cultura », Pilar Llorens, Xosé Aviñoa, Isidre Rubio, Anna Vidal, *Id.*, p. 193.

s'ajoute quelques années plus tard, une deuxième liée à l'entrée en guerre de l'Europe<sup>195</sup>. Le corollaire de ces bouleversements qui affectent l'ensemble du continent est l'attrait pour l'Espagne, érigée en véritable terre d'accueil. Durant la deuxième et la troisième décennie du XX<sup>e</sup> siècle, de très nombreux danseurs russes se produisent ainsi dans la Péninsule. On peut notamment citer María Kousnezoff<sup>196</sup>, Sacha Goudine<sup>197</sup>, le théâtre de la Chauve Souris de Baliev<sup>198</sup>, celui de l'Oiseau Bleu<sup>199</sup>, etc<sup>200</sup>.

Cet accroissement important de danseurs étrangers participe au développement du cosmopolitisme des capitales culturelles espagnoles.

### 3. Des tentatives de rénovations

#### a. Influence du Noucentisme

Carlos d'Ors<sup>201</sup> explique l'apparition du mouvement noucentiste par deux facteurs prépondérants. D'une part la transformation radicale du contexte social catalan au tournant du siècle et, d'autre part, le mouvement pendulaire des cultures qui fait succéder ce courant au Modernisme alors en cours. Le Noucentisme apparaît donc en 1906 sous la Plume de Eugenio d'Ors en réaction au Modernisme fin de siècle.

Désireux de mettre fin au régionalisme et au provincialisme, le Modernisme avait défendu la force et le dynamisme, la liberté et le rêve d'ailleurs, la modernité et l'intégration

---

<sup>195</sup> On peut notamment penser au cas du couple Sakharoff fuyant l'Allemagne.

<sup>196</sup> Selon Beatriz Martínez del Fresno, María Kousnezoff « es figura relevante en la vida madrileña [entre 1914 y 1916] » ; cité dans « Una visión de conjunto sobre la escena coreográfica madrileña (1915 – 1925) y algunas observaciones acerca de la influencia rusa en el desarrollo del *ballet* español », in Yvan Nommick, Antonio Álvarez Cañibano, *op. cit.*, p. 192.

<sup>197</sup> Sacha Goudine, danseur géorgien formé au Théâtre Impérial de Saint-Pétersbourg, entra en Espagne avec la compagnie de Diaghilev en 1917. Il y resta jusqu'à sa mort, en 1960, à Barcelone. Entre temps, il devint le principal chorégraphe du Principal Palace et du Cómico de Barcelone.

<sup>198</sup> Le « théâtre-cabaret » de nuit de la Chauve Souris de Baliev présentait des spectacles de dix à quinze numéros comiques, accompagnés de chants et de danses, au rythme enlevé, prônant la simplification et assumant le manque de raffinement. Le Théâtre de la Chauve Souris se produisit en 1921 au *Teatro Victoria Eugenia* de Saint Sébastien et au *Teatro Eslava* de Madrid, et en 1936, à Barcelone. L'impact qu'il causa en Espagne fut particulièrement important, puisque ce théâtre, ainsi que la compagnie de Diaghilev, sont à l'origine de l'article d'Ortega y Gasset que nous étudierons dans la troisième partie : « Elogio del Murciélago », in *El Espectador*, Madrid, Espasa Calpe, col. Austral, 1966, t. IV, p. 123 – 133.

<sup>199</sup> Le Théâtre de l'Oiseau Bleu provenant pour l'essentiel du théâtre de Stanislavski, se forme et se dissout à Moscou en 1920, puis renaît l'année suivante à Berlin. Il se produisit en Espagne en 1923 au *Teatro de la Comedia* de Madrid.

<sup>200</sup> Pour un développement sur ce point précis, voir les chapitres 2 et 3 de Beatriz Martínez del Fresno, « Una visión de conjunto sobre la escena coreográfica madrileña (1915 – 1925) y algunas observaciones acerca de la influencia rusa en el desarrollo del *ballet* español », in Yvan Nommick, Antonio Álvarez Cañibano, *op. cit.*, p. 187 – 198.

<sup>201</sup> Carlos d'Ors, *El Noucentisme. Presupuestos ideológicos, estéticos y artísticos*, Madrid, Cuadernos Arte Cátedra, 2000.

de la culture catalane au sein de la culture européenne. En réaction, le Noucentisme, qui naît de la bourgeoisie catalane et qui est théorisé par des personnalités consciemment et délibérément catalanistes, prône la raison et la sérénité, la simplicité et la clarté, la revalorisation du monde grec et de la culture méditerranéenne.

Ce courant esthétique-politique s'étend aux arts plastiques, à la littérature et tend à jouer un rôle dans la vie quotidienne de la Catalogne. Il participe également à l'intégration de la nouvelle conception du corps qui apparaît ailleurs en Europe.

En 1913, par exemple, le musicien, poète et pédagogue Joan Llongueres crée l'*Institut Català de Rítmica y Plástica*, institut qui introduit la méthode de Jaques-Dalcroze comme base d'exercices à la formation des danseurs<sup>202</sup>. Cette méthode se fonde sur l'alternance entre contraction et relâchement musculaire et défend l'importance de la respiration et celle du rythme comme élément constitutif de la relation entre le corps et le trio espace-temps-énergie<sup>203</sup>.

À la confluence du Noucentisme et de cette nouvelle approche du corps qui se développe émergent deux danseuses catalanes, Àurea de Sarrà et Josefina Cirera Llop, toutes deux adeptes d'un retour à la danse antique. Produit de son temps, Àurea de Sarrà exprime ses « Chants Plastiques » par les mouvements de son corps à partir des « idées et [des] sensations que la partition [lui] communique »<sup>204</sup>. Après avoir présenté en 1920 ses poèmes chorégraphiés au Teatro Eslava de Madrid, Àurea de Sarrà est invitée dans la plupart des pays d'Europe. Elle se produit à Paris en 1921, à Berlin, à Londres, en Italie et en Egypte dans les années suivantes, et finalement, l'ultime consécration a lieu en 1926, lorsqu'elle est invitée à danser à l'Acropole d'Athènes<sup>205</sup>.

À son retour en Espagne, Àurea de Sarrà fait l'objet de plusieurs articles dans la presse illustrée, notamment lors de la publication des mémoires de Duncan<sup>206</sup> en espagnol. On l'invite à diverses reprises en tant que représentante de la modernité : peu après son installation définitive en Catalogne, les *Noucentistes* lui rendent hommage le 28 février 1928 à la *Maison Dorée* ; elle devient membre d'honneur de l'Ateneo de Madrid et y donne une conférence « La danza y su historia » en 1929 ; lors du IV Congrès International

---

<sup>202</sup> Joan Magrinyà suivra cette méthode lors de sa formation, par exemple.

<sup>203</sup> Méthode qui est souvent assimilée, à tort, avec les théories développées par Isadora Duncan.

<sup>204</sup> Àurea de Sarrà, « Les Chants Plastiques », 9-XI-1921, Ro. 12233, BNF, AS ; cité par Idoia Murga Castro, *Escenografía de la danza en la Edad de Plata (1916 – 1936)*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2009, p. 72 – 73.

<sup>205</sup> Àurea de Sarrà se produit à Paris en 1921, à Berlin en 1922, à Londres en 1923, en Italie en 1924, en Egypte en 1925, et en Grèce en 1926.

<sup>206</sup> Voir par exemple l'article de D.T., « La resurrección de las danzas clásicas. Isadora Duncan y Àurea de Sarrà », *La Esfera*, n°743, Madrid, 31-III-1928, p. 10 – 13.

d'Archéologie célébré à Barcelone en octobre 1929, Áurea de Sarrà danse une fête grecque appelée « drama mímico coreográfico *Deméter* ».

Le succès d'Áurea de Sarrà est sans doute lié à sa passion pour la mythologie gréco-latine qui la conduit à interpréter des personnages tels que Salomé, Déméter, Circé ou Niobé. Pourtant, au-delà d'une simple mode thématique, il est incontestable que ses interprétations participent au renouvellement de la danse et de la conception du corps qui se développe peu à peu en Espagne pendant ces deux décennies.

#### b. Hybridation des genres sur la scène de variétés

Le music-hall m'a transformée en mime, en danseuse, et même occasionnellement en actrice, mais il a aussi fait de moi une femme d'affaires honnête et travailleuse : même la femme la moins intelligente qui soit apprend rapidement comment fonctionne ce négoce<sup>207</sup>.

Nous l'avons vu, la modernité en danse s'ancre principalement sur la scène la plus libre à la fois sur le plan esthétique et moral. Sa seule exigence étant de satisfaire le public, la scène de variétés est particulièrement friande de toutes les nouveautés susceptibles de divertir celui-ci.

Díaz de Quijano établit la naissance de ce genre hybride en 1893, année pendant laquelle est créée au *Teatro Barbieri* « une compagnie mixte, composée d'éléments hétérogènes : des illusionnistes, des jongleurs, des chiens dressés, en un mot, des numéros de cirque ; et, parmi tout cela, une chanteuse allemande, Augusta Berges, qui *asticote* les spectateurs avec une chanson appelée *La Puce* »<sup>208</sup>. Après une période de développement qui couvre la première décennie du XX<sup>e</sup> siècle, le genre connaît un véritable essor durant la période qui nous intéresse (1910 – 1925) avant de s'étioler lors de la décennie qui précède la guerre<sup>209</sup>.

---

<sup>207</sup> « El music hall me ha convertido en mimo, bailarina, e incluso ocasionalmente en actriz, pero también ha hecho de mí una mujer de negocios muy honesta y trabajadora ; incluso la mujer menos inteligente aprende rápido de qué va el asunto », Colette, 1910 ; cité par Ninotchka Devorah Bennahum, *Antonia Mercé "La Argentina", Flamenco and the Spanish Avantgarde*, Barcelona, Wesleyan University Press, (trad. Lourdes Bassols), Global Rhythm Press, 2009, p. 72.

<sup>208</sup> « [...] Una compañía mixta, compuesta de elementos heterogéneos : ilusionistas, malabaristas, perritos amaestrados, números de circo, en definitiva ; y, entre ellos, una cancionista alemana, Augusta Berges, que *solivianta* a los espectadores en una canción llamada *La Pulga* », Máximo Díaz de Quijano, *Tonadilleras y cupletistas*, Madrid, Cultura clásica y moderna, 1964, p. 10 ; cité par Beatriz Martínez del Fresno, « Una visión de conjunto sobre la escena coreográfica madrileña (1915 – 1925) y algunas observaciones acerca de la influencia rusa en el desarrollo del *ballet* español », in Yvan Nommick, Antonio Álvarez Cañibano (coords.), *op. cit.*, p. 160.

<sup>209</sup> Serge Salaün, *El cuplé*, *op. cit.*, p. 34.



Le succès fulgurant que connaît ce type de spectacles tient aux nombreux avantages de la formule : « comme tous les numéros arrivent déjà montés, il est facile de monter les programmes, on n'a besoin ni d'avoir recours aux auteurs, ni d'harmoniser le tout, ni de répéter »<sup>210</sup>. Les programmes des spectacles de variétés s'élaborent donc sur l'alternance de numéros courts et variés produits par des artistes divers et indépendants de la salle. Au sein de ces programmes, la chanson et la danse ont une place de choix : « Sur les 976 numéros, on chante dans un total de 219, et les numéros dansés atteignent le chiffre de 191 »<sup>211</sup>.

Les programmes analysés par Beatriz Martínez del Fresno<sup>212</sup> mettent en évidence le peu d'indications données en ce qui concerne le contenu des spectacles proposés et notamment des chorégraphies présentées. Seuls quelques éléments apparaissent distinctement.

Premièrement, puisque l'objectif est de séduire un public essentiellement masculin, peu importe l'authenticité des genres. L'important est que le spectateur s'en aille ravi. On n'hésite donc pas à puiser au sein des différents types de danses existants pour réaliser des spectacles qui impressionnent et émoustillent. La scène de variétés devient alors un creuset de chorégraphies issues de différentes danses. Se mêlent pêle-mêle sur scène, des danses régionales populaires, notamment des danses *flamencas* et des *jotas* ; de nouvelles danses urbaines occidentales comme le *chotis*, le *fox-trot* et le *charleston* ; des danses inspirées de Loïe Fuller et d'Isadora Duncan ; et enfin, des danses d'inspiration exotique, d'Amérique latine et du Brésil.

Cette capacité à n'employer que les éléments chorégraphiques qui plaisent est encore accentuée par le fait que les artistes se produisent fréquemment dans des salles destinées à des publics très divers. Comme nous l'avons vu, les danseuses formées à la technique classique dansent aussi sur les scènes de variétés, au même titre que les danseuses de *flamenco* et de boléro.

Deuxièmement, cette scène qui ne retient que ce qui est susceptible de séduire constitue aussi un espace d'accueil pour les genres à bout de souffle dans leur réalisation la plus authentique. À titre d'exemple, la scène de variétés offre une possibilité de maintien et

---

<sup>210</sup> « [...] Como todos los números traen su trabajo ya montado, es fácil combinar programas, no hay que acudir a autores, no hay que conjuntar, no hay que ensayar », Máximo Díaz de Quijano, *Tonadilleras y cupletistas*, *op. cit.*, p. 11 ; cité par Beatriz Martínez del Fresno, « Una visión de conjunto sobre la escena coreográfica madrileña (1915 – 1925) y algunas observaciones acerca de la influencia rusa en el desarrollo del *ballet* español », in Yvan Nommick, Antonio Álvarez Cañibano (coords.), *op. cit.*, p. 160.

<sup>211</sup> « De un conjunto de 976 presentaciones, se canta en un total de 219, en tanto que los números bailados alcanzan la cifra de 191 », Juan Carlos de la Madrid, *Cinematógrafo y « variétés » en Asturias (1896 – 1915)*, Servicio de Publicaciones del Principado de Asturias, 1994, cuadro 3 ; cité par Beatriz Martínez del Fresno, *Id.*, p. 160.

<sup>212</sup> Beatriz Martínez del Fresno, *Id.*, p. 162.

d'évolution pour ces genres qui, comme le boléro, n'arrivent plus à se renouveler. Or, comme le souligne Beatriz Martínez del Fresno, une des particularités de la danse espagnole est d'abriter des genres qui lui sont propres en parallèle au ballet classique :

L'Espagne est le seul pays européen qui ait gardé au sein des théâtres une danse à la fois autochtone et internationalement reconnue. Les formes autochtones italiennes, anglaises ou allemandes ont disparu, remplacées par le ballet, qui a été adopté comme le langage unique en ce qui concerne l'expression scénique<sup>213</sup>.

Tombées dans l'oubli dans d'autres pays, certaines danses traditionnelles ne doivent en Espagne leur survie qu'à la seule existence de la scène de variétés. En effet, ces danses déclinantes trouvent non seulement sur cette scène un lieu de production mais également une possibilité d'évolution et, ceci, grâce à l'incitation du public à fusionner les genres et à la diversité de la formation de ses interprètes.

Enfin, cette scène légère offre également à certaines danseuses la possibilité d'expérimenter des créations dépassant ainsi la stricte distinction des genres. Contrairement au domaine de la chanson dans lequel le créateur est souvent une personne distincte de l'interprète, en ce qui concerne la danse de variétés, en revanche, il s'agit souvent de la même personne :

Les danseuses étaient, après les chanteuses, les artistes les plus importantes des spectacles de variétés. Les numéros dansés avaient une place à part entière et ne se basaient pas sur une intrigue, aussi futile soit-elle, comme c'était le cas dans le *género chico* ou dans le *género ínfimo*. D'une certaine façon, les danseuses ont pu expérimenter des nouveautés qui n'étaient pas acceptées dans d'autres salles, dès lors qu'elles restaient conformes aux modes musicales et esthétiques [...]. Certaines des grandes innovatrices en danse – Antonia Mercé, Encarnación López ou Pastora Imperio – ont débuté leur carrière dans le monde des variétés<sup>214</sup>.

---

<sup>213</sup> « España es el único país europeo que ha conservado en el teatro una danza autóctona e internacionalmente reconocida. Las formas autóctonas italianas, inglesas o alemanas desaparecieron, quedando sustituidas por el ballet, que fue adoptado como lenguaje único para la expresión escénica », Beatriz Martínez del Fresno, « Siglo XX », in Andrés Amorós, José María Díez Borque (coords.), *Historia de los espectáculos en España, op. cit.*, p. 324.

<sup>214</sup> « Las bailarinas eran, tras la cupletistas, las artistas más destacadas de los espectáculos de variedades. Las piezas danzadas tenían entidad por sí mismas y no dependían de una trama argumental, por intrascendente que ésta fuera, como sucedía en el género chico o en el género ínfimo. En cierta medida, las bailarinas pudieron experimentar con innovaciones que no estaban permitidas en otros espacios, aunque siempre condicionadas por las modas musicales y estéticas [...]. Algunas de las grandes innovadoras de danza – Antonia Mercé, Encarnación López o Pastora Imperio – comenzaron su carrera artística en el mundo de las variedades », Beatriz Martínez del Fresno, *Id.*, p. 342.

Les grandes solistes espagnoles qui participent à l'évolution de la danse de leur pays se sont toutes produites pendant un temps dans des spectacles de variétés, spectacles au sein desquels elles ont pu mettre en place les éléments constitutifs de leur style à venir.

### c. Émergence de danseuses solistes

Tórtola Valencia (1882 – 1955) est une des premières danseuses solistes espagnoles à connaître un véritable succès sur les scènes étrangères. La reconnaissance officielle à laquelle elle accède prend notamment la forme d'une nomination à la chaire d'Esthétique du Théâtre d'Art de Munich entre 1912 et 1914.

Danseuse autodidacte, Tórtola Valencia se nourrit de différents courants et esthétiques en vogue au début du XX<sup>e</sup> siècle. À l'instar d'Isadora Duncan, on retrouve chez Tórtola Valencia cette même conception intuitive de la danse ainsi que le recours à la musique « savante » pour accompagner ses chorégraphies exotiques et d'inspiration hellénique.

D'abord inspirée par le classicisme grec avant de se tourner vers l'exotisme, Tórtola Valencia assimile dans ses différentes chorégraphies un nombre important d'éléments étrangers ayant tous en commun d'être chronologiquement ou géographiquement éloignés de la culture européenne contemporaine<sup>215</sup>. Cette volonté de renouveler la danse occidentale par l'étrange s'inscrit de plain-pied dans une esthétique majoritaire en Europe, esthétique qui évolue en parallèle aux courants avant-gardistes, élitistes et minoritaires :

La culture occidentale, vraisemblablement à bout de souffle à tous les niveaux, cherche au sein de n'importe quel exotisme des alternatives créatrices qui puissent se substituer à celles qui se basent sur des thèmes et des styles autochtones. La quête, cependant, semble plus ludique que sérieuse, plus formelle que conceptuelle. Pourtant, même comme cela, elle est intense et elle se produit à tous les niveaux. On peut remarquer que ce goût pour l'exotisme ne se limitait pas aux modèles orientaux, mais qu'on le cherchait dans les aspects folkloriques des autres parties du monde, dont l'Espagne au tambour de basque et aux castagnettes<sup>216</sup>.

---

<sup>215</sup> On pense notamment ici aux danses suivantes : Danza africana, La muerte de Aase, La danza de Anitra, La bayadera, Rekteh, Danza del incensio, Danza inca, Danza del Hilo-Hilo, Danza chinesca, La bacanal, Danza árabe, etc.

<sup>216</sup> « La cultura occidental, a todos sus niveles aparentemente agotada, busca en cualquier exotismo alternativas creativas que sustituyan a las basadas en temas y estilos autóctonos. La búsqueda, sin embargo, parece más lúdica que preocupada, más formal que conceptual. Incluso así, es intensa y se produce a todos los niveles. Cabe remarcar que este afán de exotismo no se limitaba a los modelos orientales, sino que también se buscaba en aspectos folklóricos de otras partes del mundo, entre las cuales la España de pandereta y castañuelas », Andrés Peláez Martín, Fernanda Andura (coords.), *Una aproximación al arte frívolo. Tórtola Valencia y José de Zamora : Teatro Albéñiz diciembre 1988 – enero 1989*, Madrid, Consejería de Cultura, 1988, p. 22.

Uniquement motivés par le désir de renouveler plastiquement la danse et ne répondant à aucune préoccupation anthropologique, ces emprunts auprès de cultures étrangères sont pourtant considérés comme racoleurs par certains : « son approche de ce qui était oriental a été dans de nombreux cas superficielle : elle n’essayait pas d’utiliser ces techniques de danse, qu’elle ignorait, mais de reproduire l’image qu’elle percevait de ces dernières au moyen d’une technique libre »<sup>217</sup>. D’autres y voient l’incarnation des esthétiques néo-symbolistes.

En tout état de cause, s’il est difficile aujourd’hui de juger de la qualité des chorégraphies de Tórtola Valencia et de l’intérêt des apports étrangers à ses créations, le soin que portait la danseuse à l’élaboration de ses costumes de scène est quant à lui un fait avéré. Outre l’appel à des peintres contemporains comme Zuloaga, Anglada Camarasa ou Anselmo Miguel Nieto qui témoigne à lui seul d’une conception nouvelle de la danse, Tórtola Valencia concevait elle-même la plupart de ses tenues et les réalisait à partir de ses propres recherches :

Pour réaliser ses chorégraphies et concevoir ses costumes, Tórtola parcourait les musées, allait aux expositions, lisait et se documentait jusqu’à l’épuisement. Ainsi, des céramiques, des frises, des statues et des bas-reliefs passés au filtre de sa puissante créativité jaillissaient aussi bien sur ses costumes dont elle se préoccupait jusque dans les moindres détails, et que sur ses chorégraphies<sup>218</sup>.

Cette démarche novatrice et investigatrice n’est pas sans rappeler celle des créateurs des Ballets russes comme Nicolas Roerich lors de la conception des décors et des costumes du *Sacre du printemps*, ou celle de Nijinski pour la chorégraphie de *l’Après-midi d’un faune*.

Le parallèle entre la compagnie de Diaghilev et Tórtola Valencia a également été établi à diverses reprises en ce qui concerne le recours à l’orientalisme. Il semble même que la proximité entre les deux démarches aille au-delà : l’une comme l’autre partent d’un prétexte exotique pour défendre une nouvelle conception du corps et mettre en scène un sensualisme inédit en Espagne :

Tórtola Valencia qui, lorsque les Ballets russes n’étaient pas encore arrivés en Espagne, nous avait déjà offert ces visions esthétiques d’une telle valeur artistique. C’est à elle que nous devons les sensations de pure émotion artistique semblables à celles que les

---

<sup>217</sup> « Su acercamiento a lo oriental fue en muchos casos superficiales : no intentaba utilizar estas técnicas de danza – que por otro lado le eran desconocidas – sino que reproducía la imagen que de ellas percibía utilizando una técnica libre », Beatriz Martínez del Fresno, « Siglo XX », *Historia de los espectáculos en España, op. cit.*, p. 351.

<sup>218</sup> « Para trazar sus coreografías o diseñar su vestuario, Tórtola recorría museos, visitaba exposiciones, leía y se documentaba hasta el agotamiento. Así, de cerámicas, óleos, estatuas y murales reinterpretados por su poderosa creatividad nacían por igual su vestuario, que cuidaba personalmente hasta el más mínimo detalle, y sus coreografías », María Pilar Queralt, *Tórtola Valencia. Una mujer entre sombras*, Barcelona, Lumen, 2005, p. 40.

Ballets apportèrent en Espagne, bien que son art n'ait pas de lien générique avec ces spectacles [...]. Tórtola seule sur scène, sans autre orchestre que le sextuor des autres numéros de variétés, sans autre décor que ses rideaux noirs, nous a offert, je le répète, des sensations artistiques aussi pures et élevées que celles des Ballets russes<sup>219</sup>.

Mais le parallèle entre Tórtola Valencia et les Ballets russes s'arrête là. Délaissant une première période principalement inspirée par l'orientalisme et l'exotisme, la troupe de Diaghilev intègre les avant-gardes durant les années de guerre. Au même moment, Tórtola Valencia voit sa renommée décliner, précisément parce qu'elle n'a pas su dépasser cette mode passagère. Elle se produira alors surtout en Amérique Latine jusqu'en 1930, année où elle abandonne définitivement la danse.

Si la démarche de Tórtola Valencia pouvait être rapprochée de celle d'Isadora Duncan, le cheminement que connaît l'évolution de la danse d'Antonia Mercé pourrait être rapprochée de celle de Nijinski : tous deux formés à la technique classique, ils incorporent au fil de leur carrière, en les stylisant, des éléments populaires et étrangers à leur formation initiale.

Contrairement aux danseuses les plus novatrices de la période, Antonia Mercé, *la Argentina* (1890 – 1936) est formée à la technique classique dès son plus jeune âge ainsi qu'à celle de l'*Escuela bolera*, et devient première danseuse du Teatro Real à l'âge de onze ans. Sa formation initiale lie donc deux techniques différentes auxquelles elle ajoute les danses régionales dont le *flamenco*, dès 1905<sup>220</sup>.

Abandonnant rapidement le Teatro Real et son esthétique désuète, Antonia Mercé se produit tout d'abord dans des salles de variétés où elle expérimente le mélange entre les genres chorégraphiques. Rapidement, son originalité la différencie de ses concurrentes :

Ensuite j'ai eu un contrat pour Barcelone où l'on m'a fait une guerre insupportable. On se moquait de moi, on me critiquait mais, paradoxalement, on m'imitait. Pendant un an mes collègues m'en ont fait voir de toutes les couleurs car je commettais le péché d'avoir du succès. On trouvait ma danse distinguée, raffinée. Toutefois, ce succès ne me satisfaisait pas. Je voulais faire sortir la danse espagnole de ces spectacles de variétés où elle était défigurée pour plaire au public d'hommes qui venait là. On ne visait en effet

---

<sup>219</sup> « Aquella Tórtola Valencia, que, cuando aún no habían llegado a España los Bailes rusos, nos había ofrecido ya visiones estéticas de un valor artístico semejante. A ella debemos sensaciones tan puras de emoción artística como las que trajeron a España los *ballets*, sin que su arte tuviese relación genérica con estos espectáculos [...]. La Tórtola sola, sin más orquesta que el sexteto de los demás números de variétés, sin otro decorado que sus negras cortinas, nos ofreció, repito, tan puras excelsas sensaciones de arte como los Bailes rusos », José D. de Quijano, *Estrellas semblanzas críticas de La Goya, Pastora Imperio, La Argentina, La Argentinita y Amalia de Isaura*, Madrid, Yagües, 1923, p. 5.

<sup>220</sup> Cet intérêt pour le flamenco et la conviction de son potentiel créateur chez Antonia Mercé précèdent de quelques années la démarche, plus célèbre, qui sera celle de Manuel de Falla et de Federico García Lorca aboutissant à l'organisation du concours du *Cante jondo* en 1922.

qu'au succès commercial. Mon instinct naturel me faisait pressentir ce qui était pur et ce qui était dénaturé<sup>221</sup>.

Comme elle l'explique dans ses mémoires, c'est pendant cette période où elle se produit dans des programmes de variétés qu'Antonia Mercé prend conscience de ce qui constituera le fil d'Ariane de sa carrière : intégrer la danse espagnole à la culture savante par un retour à son essence originelle.

Pour réaliser cette danse nationale telle qu'elle la conçoit, Antonia Mercé va se servir des différents genres espagnols. Outre sa technique classique, elle emploie par exemple le boléro lors de ses solos et transforme donc une danse traditionnellement de couple en une danse en solo. De même, elle introduit, au sein de cette base classique et traditionnelle, des mouvements de bras et de jambes qui s'inspirent de la danse *flamenca*.

Cette fusion des genres qui se sert des sources populaires pour élaborer un langage moderne n'est pas sans rappeler la démarche de nombreux artistes<sup>222</sup> et intellectuels de la période et explique la multiplication des collaborations entre la danseuse et les intellectuels de son époque. Concernant le domaine plastique, Antonia Mercé fera notamment appel à Ricardo Baroja, Gustavo Bacarissas, Néstor de la Torre et Manuel Fontanals. Elle mettra en scène des musiques de Manuel de Falla, Isaac Albéniz, Enrique Granados, Ernesto Halffter, Óscar Esplá et Gustavo Pittaluga. Dans le domaine littéraire, elle travaillera notamment avec Federico García Lorca et Cipriano de Rivas Cherif.

Selon Ninotchka Devorah Bennahum, Antonia Mercé a très probablement assisté à des représentations de la compagnie de Diaghilev à Paris<sup>223</sup> et y a vu, à bien des égards, un exemple à suivre.

Concernant la danse à proprement parler, on peut noter l'influence de Michel Fokine tant dans le traitement des éléments folkloriques que dans celui des mouvements de scène. Désireux de renouveler le ballet, Michel Fokine avait fait du folklore un matériau chorégraphique. En outre, Fokine voyait dans les rapports entre corps de ballet et soliste un moyen de dynamiser la scène.

L'importance de la trame narrative est aussi un élément qu'Antonia Mercé hérite des Ballets russes. Réalisant lors de ses premiers récitals une succession de danses indépendantes,

---

<sup>221</sup> Suzanne de Soye, *Toi qui dansais*, op. cit., p. 25.

<sup>222</sup> Cf. *supra*, Partie I, chapitre 4, « Essor de la musique espagnole : une préoccupation nationaliste », p. 112 – 113.

<sup>223</sup> « No hay duda de que la Argentina vio muchas de estas producciones durante el período que transcurre entre sus actuaciones en los music halls franceses y la formación de su propia compañía », Ninotchka Devorah Bennahum, *Id.*, p. 35.

la danseuse introduit ensuite des ballets de plus en plus narratifs, comme le prouve sa collaboration avec Cipriano de Rivas Cherif et Federico García Lorca.

D'un point de vue plus général, il semble que l'influence de la compagnie russe se manifeste par sa capacité à épurer le folklore pour le transformer en un art universel et moderne, démarche initiée par Fokine et ensuite approfondie notamment par Nijinski et Massine.

Enfin, c'est aussi le principe de création collégiale qui intéresse Antonia Mercé. Convaincues que la modernité réside dans le principe de fusion des arts, la compagnie comme Antonia Mercé conçoivent l'acte créateur comme une tâche collective.

Sur le fond comme sur la forme, les Ballets russes constituent pour Antonia Mercé un modèle à suivre et un idéal à atteindre. En 1927, deux années avant la mort de Diaghilev et alors que sa troupe est toujours active, Mercé fonde sa propre compagnie à Paris sous un nom qui laisse peu de doute sur la filiation qu'elle revendique : les Ballets Espagnols.

Ce tour d'horizon de la danse espagnole du début du siècle nous apporte plusieurs enseignements.

Tout d'abord, il apparaît clairement que dans le domaine de la danse, les nouveautés étrangères entrent dans la Péninsule par Madrid. À rebours du circuit majoritaire des objets culturels étrangers et des avant-gardes, la modernité en danse – et l'exemple des Ballets russes illustre cette caractéristique – prend d'abord pied dans la capitale avant de se diffuser ensuite à Barcelone ainsi que dans le reste du pays.

On peut ensuite noter le déficit flagrant de structures capables de mettre en place des projets novateurs dans le pays. Rareté des centres de formation, désintérêt des critiques, absence de figures capables de rassembler les différentes initiatives constituent l'amère réalité de la danse en Espagne. En réalité, les seules propositions de rénovation apparaissent sur la scène de variétés et sont dues à des initiatives personnelles de créatrices expérimentant sur ces scènes hybrides de nouveaux langages qui décloisonnent les genres. Mais ces espaces de relative liberté créatrice sont principalement destinés à un public masculin. La programmation y est assujettie aux goûts des spectateurs qui déterminent implicitement ou explicitement la conception même des numéros. Pourtant si c'est bien sur ces scènes qu'apparaissent les expérimentations les plus intéressantes, c'est paradoxalement en les quittant pour les théâtres que ces danses acquièrent leurs véritables lettres de noblesse.

Les propositions les plus modernes sont en effet celles de danseuses solistes qui montent leur propre compagnie afin de diffuser leurs spectacles. Ces « éclairceuses » paient

néanmoins leur tribut à l'état anémique de la danse dans le pays : le manque de structures proposant une formation de qualité conduit à la constitution de troupes hétérogènes difficiles à diriger. En outre, l'absence de soutien financier de la part des institutions rend nécessaire l'apport de fonds personnels, ce qui limite grandement les initiatives.

Par leur audace, ces figures féminines commencent néanmoins à transformer peu à peu le paysage de la danse espagnole.

D'un point de vue sociologique, elles constituent des exemples de femmes modernes, jouissant de la reconnaissance de certains intellectuels<sup>224</sup> et capables de diriger leurs propres entreprises. En outre, ces artistes mettent en place le fonds à la fois artistique et structurel qui s'épanouira ensuite sous la II<sup>e</sup> République. Le cas de la *Compañía de los Bailes Españoles* créée par Encarnación López en 1933 en est un exemple.

D'un point de vue artistique, les préoccupations de ces danseuses, et tout particulièrement d'Antonia Mercé, coïncident exactement avec celles des artistes et intellectuels espagnols du moment. Que l'on songe à Federico García Lorca ou à Manuel de Falla, cette quête d'un langage à la fois national et moderne, plongeant ses racines dans la culture populaire, est caractéristique de la période. En conclusion, on peut avancer qu'étant donné la forte inertie qui prévaut alors en Espagne dans le domaine de la danse, la véritable réception des Ballets russes ne débutera que dans la période qui suivra leur présence effective dans le pays.

---

<sup>224</sup> Le cas d'Antonia Mercé est particulièrement significatif à cet égard puisque, outre les décorations officielles qu'elle recevra – notamment la Légion d'Honneur en 1930 et la Croix d'Isabelle la Catholique remise par Manuel Azaña en 1931 – Federico García Lorca lui rendit hommage le 5 février 1930 à New York et Paul Valéry lui dédiera son essai *Philosophie de la danse*, en 1936.



## D. État des lieux de la musique : l'âge d'or de la musique espagnole

### 1. Développement des infrastructures

Alors que les différents états des lieux que nous avons dressés jusqu'ici ont principalement mis en relief le décalage de l'Espagne par rapport au reste de l'Europe, le panorama musical apparaît comme une exception.

En effet, dans ce domaine, la Péninsule fait bien plus qu'intéresser ses voisins : elle produit des œuvres et des musiciens applaudis à l'intérieur comme à l'extérieur de ses frontières et, fait rare, se positionne à l'unisson du reste du continent. À cet égard, la période étudiée (des années 1910 jusqu'à l'avènement de la II<sup>e</sup> république) apparaît comme un véritable âge d'or de la musique en Espagne. Bénéficiant d'une conjoncture favorable, la musique s'intègre en effet pleinement au sein du débat culturel national et bénéficie non seulement de la reconnaissance des milieux intellectuels mais également de l'adhésion de l'ensemble de la société.

Trois facteurs nous ont semblé contribuer directement à cet épanouissement.

La parfaite coïncidence entre l'essor de la musique en Espagne et la présence des Ballets russes dans la Péninsule sera déterminante en ce qui concerne la réception de la compagnie. Pour de nombreux musicologues – on pense notamment à Emilio Casares Rodicio<sup>225</sup>, Yvan Nommick<sup>226</sup>, Carlos Villanueva<sup>227</sup> et Francesc Cortés<sup>228</sup> – l'année 1915 marque symboliquement le début de cette *Edad de Plata* de la musique espagnole. Rentré de France l'année précédente, Manuel de Falla présente pour la première fois *l'Amour sorcier* au public madrilène et tient une conférence à l'Ateneo de Madrid dans laquelle il définit les caractéristiques de la musique nouvelle. Le 8 février Falla, Joaquín Turina et Miguel Salvador participent au concert inaugural de la *Sociedad Nacional de Música* qui vient d'être créée. C'est aussi en 1915 que Bartolomé Pérez Casas crée l'Orchestre Philharmonique de Madrid. Enfin, les traductions réalisées par Salazar des analyses de Eaglefield Hull de l'œuvre de

---

<sup>225</sup> Emilio Casares Rodicio, « La Sociedad Nacional de Música y el asociacionismo musical español », in *Sociedades Musicales en España : siglos XIX – XX, Cuadernos de Música iberoamericana*, vol. 8-9, Madrid, SGAE, 2001, p. 313 – 322.

<sup>226</sup> Yvan Nommick, « La Edad de Plata de la música española en el contexto europeo : ¿Qué representó Francia para Manuel de Falla y los compositores españoles de su entorno ? », in María Nagore, Leticia Sánchez de Andrés, Elena Torres (coords.), *Música y cultura en la Edad de Plata, 1915-1939*, Madrid, ICCMU, colección Música Hispana Textos. Estudios, 2009, p. 411 - 431.

<sup>227</sup> Carlos Villanueva, « Adolfo Salazar y la crítica musical. Las otras orillas », in María Nagore, Leticia Sánchez de Andrés, Elena Torres (coords.), *Música y cultura en la Edad de Plata. 1915 – 1939, op. cit.*, p. 221 - 264.

<sup>228</sup> Francesc Cortés, « Reflejo, imágenes y distorsiones en la recepción de las vanguardias musicales en Barcelona (1914-1936) », in María Nagore, Leticia Sánchez de Andrés, Elena Torres (coords.), *Música y cultura en la Edad de Plata, 1915 – 1939, op. cit.*, p. 479 - 506.

Schönberg sont publiées cette même année dans la *Revista Musical*<sup>229</sup>. Un an après, la compagnie des Ballets russes se produit pour la première fois sur le sol espagnol.

#### a. Création de sociétés et d'orchestres

La fin du XVIII<sup>e</sup> siècle et le début du XIX<sup>e</sup> siècle marquent en Espagne la disparition de l'ancienne organisation s'appuyant sur l'Église et la noblesse pour la formation, la création et la diffusion de la musique. Les conséquences de la fin du mécénat et du soutien des chapelles sont encore accentuées par la mise en place du désamortissement des biens du clergé qui s'opère à la même période. À titre d'exemple, le désamortissement mis en place par Mendizábal et lancé en 1836 diminue de moitié les sommes allouées par l'Église au domaine de la musique.

L'effondrement de ce système et l'absence temporaire de solution alternative vont avoir deux conséquences majeures : d'une part, une déficience importante dans le domaine de la formation musicale, d'autre part, une instabilité économique marquée dont vont souffrir les musiciens professionnels<sup>230</sup>.

D'abord reconnu de manière très restreinte en 1839, le droit d'association est inscrit officiellement dans la constitution espagnole en 1869, puis en 1876. Combiné à l'essor d'une riche bourgeoisie amatrice de musique, un tissu associatif très actif apparaît et structure peu à peu l'ensemble de la vie musicale espagnole du début du XX<sup>e</sup> siècle.

Née du développement industriel, la nouvelle bourgeoisie constitue en effet un public urbain et provincial en demande. La liste établie par Emilio Casares Rodicio<sup>231</sup> datant la création des sociétés philharmoniques est particulièrement éloquente. En 1895, Saint Sébastien ouvre le bal en créant la première société de ce type, suivi l'année suivante par Bilbao. Madrid fonde la sienne en 1901. Vitoria fait de même en 1903, imitée par La Corogne en 1904. En 1905, 1906 et 1907, ce sont tour à tour les villes de Saragosse, Pampelune puis Oviedo, Salamanque et Léon qui se dotent respectivement de leur propre société philharmonique. En 1908, Gijón crée également la sienne ainsi que Valence en 1911. Au total, ce sont ainsi plus de cent cinquante sociétés musicales qui voient le jour entre 1900 et 1939, l'ensemble des grandes villes régionales participant au mouvement.

---

<sup>229</sup> La revue va d'abord publier l'analyse de Eaglefield Hull des *Cinq pièces pour orchestre*, op. 16 de Schönberg puis des fragments traduits de son ouvrage *Modern harmony, its explication and application*, London, Augener Ltd, 1915.

<sup>230</sup> Ce manque d'institutions est aussi ce qui explique l'impossibilité de l'Espagne à créer un opéra national.

<sup>231</sup> Emilio Casares Rodicio, « La *Sociedad Nacional de Música* y el asociacionismo musical en España », in *Sociedades Musicales en España*, op. cit., p. 316.

L'apparition de ces sociétés d'amateurs permet d'établir de manière stable un certain type de consommation musicale et entraîne un besoin de producteurs de musique capables de répondre à cette demande nouvelle. Parallèlement à la multiplication des sociétés philharmoniques, on assiste également à la création d'un nombre important d'orchestres. Même si les régions ne sont pas en reste, les deux capitales culturelles hébergent naturellement les ensembles les plus prestigieux. En 1905, est créé l'Orchestre Symphonique de Madrid. En 1910, la capitale se dote également d'un Philharmonique tandis que Barcelone fonde la même année à son tour son propre Orchestre Symphonique<sup>232</sup>.

Au tournant du siècle, la vitalité musicale de Barcelone est d'autant plus frappante qu'elle est sous-tendue par une vision citoyenne qui incite les institutions et la haute bourgeoisie à soutenir activement cet art. Apparue sous le Modernisme et développée par le Noucentisme, se diffuse en effet l'idée – née de la Révolution française puis théorisée par Schiller<sup>233</sup> – que la musique participe à la formation du citoyen et à l'établissement d'un ordre culturel, spirituel et politique chez celui qui l'écoute. Cette vision politique explique en partie l'important soutien financier que recevront de nombreuses initiatives, notamment celle qui aboutira à la construction du *Palau de la Música Catalana*. Comme l'analyse Xosé Aviñoa<sup>234</sup>, la période qui précède l'âge d'argent de la musique – associée par ce dernier au Noucentisme catalan – et qui correspond à la période moderniste à Barcelone (1888 – 1910) permet la constitution du fonds qui s'épanouira ensuite entre 1910 et 1936. Nombre d'initiatives ancrent dans les esprits la nécessité de soutenir la musique en tant qu'entreprise collective. Parmi celles-ci, on peut citer les créations de sociétés inspirées de la *Associació Wagneriana*, l'apparition de chœurs qui font suite à l'action d'Anselm Clavé ou encore le développement des centres de formation.

Parmi la multiplicité d'associations créées, trois sont emblématiques de cette nouvelle structuration de la vie musicale : l'*Orquesta Simfònica de Barcelona* (1910 – 1925), l'*Orquesta Pau Casals* (1920 – 1936) et la *Banda Municipal de Barcelona* sous la direction de Joan Lamotte de Grignon (1914 – 1939) que nous étudierons ultérieurement.

---

<sup>232</sup> Pour une liste plus détaillée des formations créées toute au long de la période, voir le chapitre « Los cambios en la infraestructura musical » d'Emilio Casares Rodicio dans son article « La música española hasta 1939, o la restauración musical », in José López-Calo, Ismael Fernández de la Cuesta, Emilio Casares Rodicio (coords), *España en la música de occidente : actas del congreso internacional celebrado en Salamanca, 29 de octubre-5 de noviembre de 1985, "Año Europeo de la Música"*, Madrid, Instituto Nacional de la Artes Escénicas y de la Música, 1987, vol. 2, p. 267 – 272.

<sup>233</sup> Friedrich Schiller, *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*, trad. A. Régnier, 1795, [http://fr.wikisource.org/wiki/Lettres\\_sur\\_l'éducation\\_esthétique\\_de\\_l'homme](http://fr.wikisource.org/wiki/Lettres_sur_l'éducation_esthétique_de_l'homme), page consultée le 22 mai 2013.

<sup>234</sup> Xosé Aviñoa, « Sociedades musicales y modernidad en Cataluña en el primer tercio del siglo XX », in *Sociedades Musicales en España : siglos XIX – XX, op. cit.*, p. 277 – 286.

Cette transformation de la pratique musicale prend une tournure officielle lorsque pour la première fois, l'Etat se met directement à subventionner celle-ci. Selon les chiffres cités par Emilio Casares Rodicio, le Ministère de l'Instruction Publique établit sous la seconde république un budget de 200 000 *pesetas* destiné à la musique. Sur cette somme, 80 000 *pesetas* sont attribuées à l'Orchestre Symphonique de Madrid, 20 000 au Philharmonique de la capitale ainsi que 20 000 autres au Philharmonique dirigé par José Lassalle<sup>235</sup>.

Si, de prime abord, cette fièvre associationniste peut sembler accessoire du seul point de vue esthétique, elle se révèle en réalité fondamentale en termes d'accession à la modernité. En effet, les associations ne participent pas uniquement à la diffusion d'un répertoire symphonique principalement hérité du XIX<sup>e</sup> siècle. Elles constituent également une alternative esthétique au tout puissant opéra italien ainsi qu'au théâtre lyrique espagnol. En outre, l'établissement d'une production stable permet de susciter la création des compositeurs contemporains et d'établir une habitude de consommation et d'écoute auprès du public, à une époque où les moyens de reproduction mécanique sont encore inexistants.

b. Une progression quantitative : vers une démocratisation de l'accès à la musique

Parallèlement aux associations liées au nouvel intérêt de la haute bourgeoisie pour la musique, se développe également tout un ensemble de formations davantage tournées vers les classes populaires. De fait, la multiplication des infrastructures permet d'élargir l'éventail du public auquel la musique est destinée.

Cette démocratisation de l'accès à la musique est contemporaine de l'apparition d'un sentiment de plus en plus prégnant au sein de la classe dominante : celui du danger politique et social que représentent les milieux populaires. L'intégration de ces classes populaires dans des cadres culturels pensés expressément pour eux par les réformateurs sociaux apparaît donc comme une réponse à l'expansion démographique qui touche les sociétés urbaines. Contrairement à l'imprimé dont la circulation reste encore limitée aux milieux les plus favorisés – notamment en raison du fort taux d'analphabétisme qui prévaut alors en Espagne – le théâtre et la musique offrent une belle opportunité de « "récréation" instructive populaire »<sup>236</sup>.

Par sa double dimension, à la fois artistique et collective, la musique se prête en effet particulièrement bien à ce vaste projet éducatif et civil. Mais, alors que la pratique musicale

---

<sup>235</sup> Emilio Casares Rodicio, « La música española hasta 1939, o la restauración musical », *España en la música de occidente, op. cit.*, p. 271.

<sup>236</sup> Jeanne Moisand, *Scènes capitales, op. cit.*, p. 58.

des classes plus élevées se caractérisait par son caractère principalement « passif » – il s’agit le plus souvent d’aller « écouter » un concert –, celle des classes populaires va se révéler bien plus active. De nombreux chœurs et harmonies font ainsi leur apparition dans des zones industrialisées et se proposent de monter, à destination des « masses laborieuses », des répertoires traditionnels constitués d’œuvres dont l’harmonie est simple et consonante, l’ambitus réduit et la mélodie inspirée le plus souvent du folklore traditionnel.

Et si certains critiques comme Rogelio Villar et Adolfo Salazar dénoncent cette pratique de la musique par trop éloignée de leur propre conception esthétique, d’autres en revanche, saluent cette ouverture aux classes plus modestes.

Deux expériences nous semblent particulièrement emblématiques de cette volonté de rapprocher la musique savante des classes populaires : le cas de l’harmonie municipale de Barcelone sous la direction de Joan Lamotte de Grignon (1914 – 1939) ainsi que la mise en place de concerts populaires par le *Círculo de Bellas Artes* (1914 – 1924).

Fondée en 1886, la *Banda Municipal de Barcelona* connaît un véritable rayonnement sous la baguette de Joan Lamote de Grignon qui prend sa direction en 1914. Comme l’annonce son chef dans le programme qu’il adresse à la municipalité, son action va se déployer sur trois axes différents afin d’atteindre son but : « Changer la fonction purement cérémonielle, décorative et officielle de l’harmonie pour la transformer en un instrument d’éducation musicale populaire. »<sup>237</sup>

Dans un premier temps, Joan Lamote de Grignon s’emploie donc à donner un nouveau prestige à l’harmonie qui devient l’unique formation stable de la ville. Il élève le degré d’exigence artistique demandé aux musiciens et augmente les effectifs de ces derniers de 60 à 88 personnes entre 1914 et 1919.

Dans un deuxième temps, Lamote de Grignon élargit considérablement le répertoire de l’harmonie en introduisant notamment des transcriptions d’œuvres symphoniques : Wagner, Beethoven et Mozart sont les trois compositeurs les plus joués par l’ensemble pendant la période ; *l’apprenti sorcier*, l’Ouverture de *Tannhäuser* et *la Symphonie inachevée*, les œuvres le plus souvent interprétées.

Enfin, rompant avec la tradition des représentations à l’air libre, Joan Lamote de Grignon milite en faveur des concerts donnés dans des salles prévues à cet effet.

---

<sup>237</sup> « Cambiar la función meramente suntuaria, decorativa y oficialista de la Banda para convertirla en un instrumento de educación musical popular », Francesc Bonastre i Bertran, « El Asociacionismo sinfónico en Barcelona (1910 – 1936) : la Orquesta Simfónica de Barcelona, la Orquesta Pau Casals y la Banda Municipal », in *Sociedades Musicales en España : siglos XIX – XX, op. cit.*, p. 272.

L'anecdote rapportée par Francesc Bonastre i Bertran illustre à elle seule la franche réussite du projet :

Richard Strauss – venu à Barcelone quelques jours pour diriger l'Orchestre Pau Casals pour une série de concerts de Carême, en mars 1925, – écouta un concert de l'Harmonie donné dans un coin de la *Plaza del Rey*, à proximité de la cathédrale. Enthousiasmé par la version de son poème symphonique *Mort et Transfiguration* (transcrit par Lluís Oliva), il demanda s'il pouvait la diriger personnellement, et c'est ce qui se produisit le 19 mars 1925, place de *San Jaume* [...], devant une foule qui occupait l'enclave urbaine pleine à craquer. La qualité de l'ensemble fut telle, que Strauss proposa à l'Harmonie Municipale de réaliser une tournée en Autriche et en Allemagne pour « servir d'exemple » ; celle-ci eut lieu en août 1927, et Strauss la dirigea de nouveau pour le concert de clôture<sup>238</sup>.

À Madrid, l'initiative mise en place par le *Círculo de Bellas Artes* durant l'année 1914 s'inscrit dans la même dynamique que celle de Lamote de Grignon : sous la direction de Tomás Bretón puis de Bartolomé Pérez Casas, le *Círculo de Bellas Artes* organise une série de concerts populaires donnés par l'Orchestre Symphonique de Madrid au Circo de Parish, salle de plus de trois mille places. Les nombreuses coupures de presse conservées dans les Archives du *Círculo de Bellas Artes* et issues des journaux les plus diffusés du moment (*El Debate*, *ABC*, *La Época*, *El Imparcial*, *La Correspondencia de España*)<sup>239</sup> permettent de retracer l'incroyable succès de cette initiative de démocratisation de la musique symphonique.

### c. Un épanouissement qualitatif : vers une amplification du répertoire

La multiplication des possibilités d'écoute a pour conséquence une hausse du niveau d'exigences esthétiques et interprétatives. Tout un pan de la critique musicale commence notamment à dénoncer le répertoire joué et les habitudes de programmation qui s'installent. Les harmonies et les chœurs souvent composés de musiciens non professionnels s'adressent à

---

<sup>238</sup> « Richard Strauss, residente por unos días en Barcelona para dirigir a la OPC en una serie de conciertos de Cuaresma, en marzo 1925, escuchó un concierto de la Banda celebrado en la recoleta Plaza del Rey, cerca de la catedral. Entusiasmado por la versión de su poema sinfónico *Muerte y transfiguración* (transcrito por Lluís Oliva), pidió poderla dirigir personalmente, y así se hizo el 19 de marzo de 1925, en la Plaza de San Jaume [...], en medio de una multitud que llenaba a rebosar el céntrico enclave urbano. La cualidad del conjunto hizo que Strauss propusiera una *tournee* de la Banda Municipal por Austria y Alemania, para que « sirviera de modelo » ; ésta tuvo lugar en agosto de 1927, y Strauss volvió a dirigirla en el concierto de clausura », Francesc Bonastre i Bertran, *Ibid.*, p. 272 – 273.

<sup>239</sup> Beatriz Martínez del Fresno, « Música e identidad nacional en la España de entreguerras : los conciertos populares del Círculo de Bellas Artes (1914 – 1924), in *Quintana: revista de estudios do Departamento de Historia da Arte*, n°10, 2011, p. 50.

un public populaire à qui ils proposent majoritairement des œuvres populaires d'un accès plutôt facile :

L'ouvrier et le peuple participaient (à cet art choral) en jouant une musique qui était toujours définie formellement par les mêmes éléments : inspiration folklorique, en principe une mélodie qui est l'exacte copie d'un thème folklorique, une harmonie qui sonne bien et qui est facile à chanter, des rythmes populaires, un ambitus et une extension pour les voix pensés pour les possibilités des voix du peuple qui ne sont pas formées, etc.<sup>240</sup>.

De même, les sociétés philharmoniques destinées à un public nettement plus bourgeois établissent des programmes où les œuvres symphoniques du siècle précédent sont majoritaires, avec une nette préférence pour les pièces de Beethoven et de Wagner :

Ces sociétés ont amené avec elles une amplification du panorama musical en Espagne, elles ont fait connaître un ample répertoire aux Espagnols qui jusque-là leur avait été interdit, et elles eurent un poids certain dans ce que j'ai appelé « restauration musicale » de la période. On ne peut pas dire qu'elles furent des tribunes de la musique nouvelle, mais grâce à elles, on put récupérer la tradition du XIX<sup>e</sup> siècle européen sans laquelle nous risquions d'avancer à tâtons<sup>241</sup>.

Selon Emilio Casares Rodicio, si, à leurs débuts, ces sociétés ont le mérite de diffuser tout un répertoire symphonique méconnu en Espagne, elles n'en programment pas moins des œuvres datant du siècle précédent. En un mot, ces sociétés ont beau représenter une avancée indiscutable sur la forme, sur le fond elles sont déjà dépassées. Bien qu'amplifiant considérablement le panorama musical en constituant une alternative efficace à la musique vocale italienne et espagnole, ces sociétés ne sont en aucun cas le fer de lance de la modernité musicale. Pire, elles apparaissent même comme un obstacle à la diffusion de la musique espagnole « savante »<sup>242</sup>. Dès 1911, Rogelio Villar dénonce sans ambages ces sociétés

---

<sup>240</sup> « El obrero y el pueblo participaban (en este arte coral) haciendo música definida siempre formalmente por los mismos elementos : inspiración folklórica, normalmente copia melódica estricta del folklore, armonía bien sonante y fácil de cantar, ritmos populares, ámbitos o extensión de las voces contando con las posibilidades de la voz del pueblo no educado, etcétera », Emilio Casares Rodicio, « La música española hasta 1939, o la restauración musical », *op. cit.*, p. 271.

<sup>241</sup> « Estas sociedades trajeron consigo una amplificación del panorama musical en España, dando a conocer un amplio repertorio que había estado vedado a los españoles, y tuvieron un peso específico en lo que he denominado « restauración musical » del periodo. No se puede decir que fueran tribunas de la nueva música, sin embargo, a partir de ellas se recuperará la tradición del XIX europeo, sin la que cabía el peligro de caminar a oscuras », Emilio Casares Rodicio, « La *Sociedad Nacional de Música* y el asociacionismo musical en España », in *Sociedades Musicales en España*, *op. cit.*, p. 316.

<sup>242</sup> En 1909, Sopena soulignait ainsi qu'aucun concert n'avait été donné en hommage à la mort d'Albéniz.

« collectant 13 000 *duros* par an pour [faire] "écouter de la musique étrangère, interprétée par des artistes étrangers" »<sup>243</sup>.

C'est donc pour lutter contre l'influence pernicieuse de ces sociétés qu'est créée, en 1915, la *Sociedad Nacional de Música*. Celle-ci s'inspire directement de son homologue française, la Société Nationale de Musique, fondée en 1871 par Romain Bussine et Camille Saint-Saëns dans le but de promouvoir la musique française et d'offrir la possibilité aux jeunes compositeurs d'être joués en public. Près de quarante-cinq ans après, la *Sociedad Nacional de Música* fait donc sienne la devise de la S.N.M. : « *Ars hispanica* ».

L'apparition de la *Sociedad Nacional de Música* est symptomatique du changement de mentalité qui se fait jour à l'égard de la musique dans les cercles madrilènes. Défendant non seulement le répertoire national et les nouveautés étrangères, la *Sociedad* regroupe ainsi rapidement autour d'elle un très grand nombre de personnalités de la vie culturelle espagnole de l'époque : des musiciens tels que Falla, Turina, Esplá, Pérez Casas ou Amadeo Vives ; des critiques comme Miguel Salvador ou Adolfo Salazar ou encore nombre d'intellectuels et artistes parmi lesquels on peut citer Gregorio Martínez Sierra, Rivas Cherif, José Bergamín, Juan Ramón Jiménez, Pérez de Ayala, Ignacio Zuloaga, Manuel Azaña, etc.

À Barcelone, l'expérience menée par Pau Casals illustre également cette volonté de hisser la musique interprétée en Espagne à un niveau supérieur. L'orchestre que le musicien fonde en 1920 hérite, en les amplifiant, des objectifs établis précédemment par Lamote de Grignon pour l'*Orquesta Simfònica de Barcelona*. Pour mener son entreprise à bien, le violoncelliste n'hésite pas à user de tous les moyens à sa disposition et, notamment de sa renommée. Non seulement celle-ci lui facilite l'obtention de subventions mais elle constitue également un formidable atout pour attirer chefs et interprètes internationalement reconnus<sup>244</sup> dans la capitale catalane.

---

<sup>243</sup> « [...] que recaudaba 13 000 duros anuales para "oír música extranjera, ejecutada por artistas extranjeros" », Emilio Casares Rodicio, *Id.*, p. 318.

<sup>244</sup> « Entre los internacionales (compositores que vinieron a dirigir la Orquesta), destacamos Ernest Ansermet, Adrian Boult, Fritz Busch, Alfredo Casella, Emil Cooper, Alfred Cortot, Vincent d'Indy, Anton Fleischer, Louis Hasselmans, Arthur Honegger, Eugène Ysaye, Otto Klemplerer, Serge Koussevitzky, Clemens Krauss, Pierre Monteux, Eugen Papst, Julius Prüver, Frank Schalk, Herman Scherchen, Max von Schillings, Arnold Shoenberg, Richard Strauss, Igor Stravinsky, Donald F. Tovey, Anton v. Webern, Hans Winderstein, Albert Wolff y Alexander v. Zemlinsky.

A ello cabe sumar la imponente lista de solistas nacionales e internacionales [...], entre los nacionales, los pianistas Manuel de Falla, Alicia Halffter, Frederic Longàs, Frank Marshall, Blai Net, Joan B. Pellicer, Blanca Selva, Joaquín Turina, Pere Vallribera y Alexander Vilalta ; ente los internacionales, Bela Bartok, Harold Bauer, Alfredo Casella, Alfred Cortot, Erich Korngold, Wanda Landowska [...], Serge Prokofieff, Igor Stravinsky, y Soulima Stravinsky (hijo de Igor). », Francesc Bonastre i Bertran, « El Asociacionismo sinfónico en Barcelona (1910 – 1936) : la Orquesta Simfònica de Barcelona, la Orquesta Pau Casals y la Banda Municipal », *in Sociedades Musicales en España : siglos XIX – XX, op. cit.*, p. 261.



Parallèlement à la constitution de cet orchestre d'excellence, Pau Casals travaillera aussi à repousser les limites chronologiques jusqu'alors imposées au répertoire en s'intéressant tant aux périodes baroques et classiques qu'à la musique nouvelle. Au cours de ses seize années d'existence, l'orchestre se produira 330 fois, interprétera 643 œuvres de 159 compositeurs différents.

Si ces années apparaissent bel et bien comme un âge d'or de la musique en Espagne c'est aussi parce que l'effervescence de la *praxis* musicale est soutenue par une activité théorique foisonnante. Cette période qui voit se multiplier les opportunités d'écoute et s'élargir le répertoire est également celle de la réflexion, de la polémique et de l'engagement.

## 2. Développement de la critique musicale

### a. L'essor de la presse écrite

Entre le dernier quart du XIX<sup>e</sup> siècle et le premier tiers du XX<sup>e</sup>, la presse écrite connaît en Espagne un essor sans précédent.

On assiste tout d'abord à la transformation de la conception même de ce qu'est un journal : de tribune pour les mouvements, les partis et les hommes politiques, celui-ci devient un moyen de diffusion de l'information politique, culturelle et sociale. Avec l'introduction du capital et l'apparition des annonceurs, le journal se transforme en effet en négoce qui a besoin de capter un lectorat le plus large possible. Pour y parvenir, les journaux se doivent donc d'aborder des thèmes beaucoup plus diversifiés et de présenter une approche nettement plus informative qu'auparavant. Conséquence de ce changement : le nombre de pages est multiplié par trois ou quatre et les rubriques spécialisées font leur apparition.

La société espagnole connaît elle aussi des changements en profondeur. En même temps que la concentration urbaine augmente, la culture de masse et la conscience politique progressent. La promulgation d'une série de lois – inscription de la liberté de la Presse dans la Constitution de 1876, loi de 1901 sur l'enseignement primaire et loi de 1904 sur le repos dominical – va permettre de faire reculer le taux d'analphabétisme et par voie de conséquence, d'amplifier l'accès à la presse écrite. Cette dernière jouit, en outre, à cette époque d'un monopole total. La radio n'apparaîtra en effet que sous la dictature de Primo de Rivera avant de se développer sous la II<sup>e</sup> République.

Madrid et Barcelone sont alors les principaux centres de diffusion de la presse, et une grande partie de leur production est acheminée et distribuée en province<sup>245</sup>. Certains titres tels que *El Sol* ou *El Debate* qui publient fréquemment des articles sur les Ballets russes ne distribuent qu'entre 16 et 20 % de leur production dans la capitale, le reste étant destiné au lectorat de province. Cette caractéristique est primordiale pour notre objet : en effet, les critiques qui concernent la Compagnie sont lues sur l'ensemble du territoire et conditionnent bien évidemment la réception qui sera ensuite faite à la troupe, notamment lors de sa tournée de 1918 durant laquelle elle visitera 16 villes du pays.

Enfin, il faut noter que la presse espagnole de l'époque est une presse de qualité. Comme le soulignent María Cruz Seoane et María Dolores Sáiz, si elle ne rivalise pas avec la presse anglaise ou allemande en termes de diffusion, le niveau de ses articles est indéniable, notamment en raison d'une tradition de collaboration des intellectuels qui trouvent là un moyen de diffuser leurs idées :

On peut affirmer que le milieu naturel de l'écrivain est le journal bien plus que le livre. Tout le monde avait bien clairement en tête que l'unique moyen de se faire connaître et de réaliser un travail culturel efficace, « étant donné l'horreur profonde qui existe en Espagne envers le livre », selon les mots d'Unamuno, et le caractère minoritaire de l'accès à l'université. [...] Non seulement de brefs essais – articles de journaux à l'origine – virent le jour sous la forme de séries, de feuilletons plus ou moins long de journaux et de revues, mais aussi de nombreuses œuvres de plus grande envergure, comme des romans et des essais philosophiques<sup>246</sup>.

#### b. Apparition d'une nouvelle pratique de la critique : Adolfo Salazar

Salazar pourrait dire en Espagne... La Critique, c'est moi<sup>247</sup>.

Couplé avec le développement de la presse écrite, l'intérêt croissant du public pour la musique conduit à la multiplication des publications. Non seulement les grands journaux consacrent une partie de leurs pages à l'actualité musicale, mais une publication digne de ce

---

<sup>245</sup> María Cruz Seoane, María Dolores Sáiz, *Historia del periodismo en España, 3. El siglo XX : 1998 – 1936*, Madrid, Alianza Editorial, 1996 – 1998, p. 34.

<sup>246</sup> « Puede afirmarse que el ámbito natural del escritor es el periódico más que el libro. Todos tenían muy claro que la prensa era el único medio de darse a conocer y de realizar una labor cultural eficaz, « dado el horror al libro que en España domina », en frase de Unamuno, y el carácter minoritario de la Universidad. [...] No sólo los ensayos breves – artículos periodísticos en su origen – sino muchas obras de más largo aliento, novelas y ensayos filosóficos, vieron la luz en forma seriada, en folletines o folletones de periódicos y revistas », María Cruz, María Dolores Sáiz, *Id.*, p. 62.

<sup>247</sup> « Salazar podría decir en España... La Crítica soy yo », *El Sol*, 17-IV-1923 ; Adolfo Salazar, *La música actual en Europa y sus problemas*, Madrid, Yagües Edit., 1935, p. 158.

nom se doit désormais de posséder son propre spécialiste<sup>248</sup>. Dans le même temps, un nombre important de revues spécialisées apparaissent<sup>249</sup> et les revues culturelles publient fréquemment des articles consacrés à la musique<sup>250</sup>.

Parmi ce foisonnement d'articles et de spécialistes, une personnalité retient particulièrement l'attention : Adolfo Salazar et sa pratique novatrice et hautement personnelle de l'exercice de la critique. Influencé par la pensée d'Ortega y Gasset, Salazar conçoit en effet la critique musicale comme un véritable sacerdoce destiné à indiquer la voie à suivre au plus grand nombre.

Sa conception de l'exercice se construit indéniablement en opposition avec les usages passés. Salazar condamne ainsi sans détour la critique qui, croyant pouvoir se passer de connaissances musicales, se fonde uniquement sur les impressions produites par la simple écoute de l'œuvre :

Après le concert, on a l'habitude de répéter le programme en agrémentant chaque titre d'une mayonnaise d'éloges : la si belle symphonie Pastorale du génie sourd de Bonn fut interprétée avec une précision et un équilibre incroyable... l'horreur de la vacuité nous interdit de poursuivre ici dans cette voie<sup>251</sup>.

En même temps qu'il fustige la critique impressionniste et ampoulée, Salazar récuse également celle qui se réduit au simple témoignage ou à la paraphrase. À ses yeux, une critique digne de ce nom se doit d'être à la fois éducatrice et directrice. Elle a pour mission de présenter une vision des phénomènes musicaux et une analyse des œuvres en fonction d'un point de mire donné. Selon des méthodes exposées par Emilio Casares Rodicio, l'objectif du

---

<sup>248</sup> Arimon écrira dans *El Liberal* jusqu'en 1921, puis sera remplacé par Julio Gómez ; Rafael Rotllán, Vicente Arregui et Joaquín Turina se succéderont dans leur collaboration avec *El Debate* ; *El Imparcial* publiera les articles de Matilde Muñoz dès 1907, puis ceux de Carlos Bosch à partir de 1926 ; enfin, Adolfo Salazar, Gustavo Pittaluga et Rodolfo Halffter publieront dans *El Sol*.

<sup>249</sup> Voir la liste de revues musicales créées à Barcelone et à Madrid citées par Emilio Casares Rodicio, « La música española hasta 1939, o la restauración musical », *op. cit.*, p. 278 – 279.

<sup>250</sup> On pense notamment ici pour Madrid à La Hora de España, La Nueva España, La Revista de Occidente, La Gaceta Literaria ; voir Emilio Casares Rodicio, *Id.*, p. 280 ; concernant Barcelone, on peut citer Cultura, Mirador, La Nova Revista, Vell i Nou : voir Francesc Cortés, « Reflejo, imágenes y distorsiones en la recepción de las vanguardias musicales en Barcelona (1914 – 1936) », in María Nagore, Leticia Sánchez de Andrés, Elena Torres (coords), *Música y cultura en la Edad de Plata, 1915 – 1939*, Madrid, ICCMU, colección Música Hispana Textos. Estudios, 2009, p. 479 – 506.

<sup>251</sup> « Después de celebrarlo es costumbre volver a repetir el programa aderezando cada título con una mayonesa de elogios : la preciosa sinfonía Pastoral del colosal sordo de Bonn, fue dicha con impecable ajuste y empaste maravilloso... el horror al vacío nos impide en este periódico continuar con análogo sistema », Adolfo Salazar, *El Sol*, 12-X-1918 ; cité par Emilio Casares Rodicio, *Id.*, p. 283.

musicologue n'est ni plus ni moins que d'éradiquer les habitudes surannées de la bourgeoisie afin de régénérer la musique espagnole et d'imposer la musique nouvelle<sup>252</sup> :

La critique selon ce point de vue doit avoir un dessein et des objectifs, doit diffuser la Bonne Nouvelle qui, chez Salazar, on le sait pertinemment, est la « musique nouvelle » et surtout la « nouvelle musique espagnole ». [...] La certitude que la musique espagnole ne pouvait être sauvée que par le biais de ce qui était alors l'avant-garde, la création nouvelle, et qu'il associait à ces trois noms, Debussy, Stravinsky et Falla, était la thèse qui animait cette personnalité incroyablement active et combative que fut le critique<sup>253</sup>.

Comme Ortega y Gasset, Salazar est partisan de l'idée selon laquelle la musique nouvelle, « impopulaire » par essence, doit d'abord être défendue par l'élite pour être ensuite diffusée auprès des « masses ». Pour lui, chaque prise de parole est l'occasion de faire avancer sa « cause ». Ce rôle de défricheur et de diffuseur de la musique nouvelle – française et espagnole – dont s'est emparé Salazar ne va pas sans quelques excès dont le plus flagrant est le parti pris qu'il développe dans ses analyses :

Par le passé, j'ai pu voir et aujourd'hui, je confirme que très souvent, il se trompait et que malheureusement ses erreurs n'étaient pas dues à un manque d'information ou d'intelligence mais à un choix délibéré car il pensait ainsi servir davantage sa cause. Cause qui était, il faut bien le dire, presque toujours la bonne mais non la seule à l'être<sup>254</sup>.

On le voit, Salazar fait parfois preuve d'assez peu de scrupules quand il s'agit de faire avancer ses idées. Il omet, écarte et élague délibérément certains éléments qui ne vont pas dans son sens et pratique un exercice éminemment partial de la critique. De plus, son engagement s'accompagne d'un goût prononcé pour la polémique : « Peut-on concevoir un

---

<sup>252</sup> « Si todavía hubiese buenos caricaturistas, nada me importaría pasar a la posteridad pintado con un soplillo en la mano aventando el brasero musical español hasta convertirlo a ser posible en una hoguera de entusiasmo », Adolfo Salazar, *La música actual, op. cit.*, p. 158.

<sup>253</sup> « La crítica desde este punto de mira ha de tener unos fines y unas metas, un evangelio que cumplir, que en Salazar como es de sobra conocido es la « nueva música » y sobre todo « la nueva música española ». [...] El convencimiento de que la música española sólo se podía salvar por el camino de lo que entonces era la vanguardia, creación nueva, concretado para él en esas tres personalidades, Debussy, Stravinsky y Falla, era la tesis que movía a esa personalidad tremendamente activa y combativa que fue el crítico », Emilio Casares Rodicio, *Id.*, p. 283 – 284.

<sup>254</sup> « Vi en el pasado y confirmo en el presente que en muchas ocasiones estaba equivocado y que por desgracia, no eran atribuibles sus errores a falta de información ni desvío de la inteligencia, sino a designios de su voluntad porque creyera que así servía mejor a su causa. Causa que, justo es decirlo, casi siempre era la buena, aunque no la única buena », Julio Gómez, « Adolfo Salazar », *Harmonía*, janvier-mars-1959 ; cité in Beatriz Martínez del Fresno, *Julio Gómez. Una época de la música española*, Madrid, ICCMU, 1993, p. 374.

quotidien sans une tendance, sans un programme, sans une réalité vitale à défendre et à combattre ? »<sup>255</sup>.

Salazar transcende donc le rôle habituel de la critique pour en faire un levier au service de ses idées. Pour lui, il s'agit avant tout de se servir d'une tribune afin de mener une croisade qui vise à faire triompher la modernité, autrement dit, le vrai.

Nous étudierons donc les nombreux articles que Salazar consacre aux Ballets russes<sup>256</sup> à travers le double prisme qui caractérise sa pratique : d'une part, sa conception élitiste et partisane de la critique, d'autre part, l'offensive qu'il mène en faveur de la musique nouvelle, musique incarnée à ses yeux par trois noms étroitement liés à la compagnie, Debussy, Stravinsky et Falla<sup>257</sup>.

### c. L'engagement de la critique : musique française – vs – musique allemande

Comme nous l'avons vu, une des particularités de la presse espagnole est d'ouvrir ses colonnes aux intellectuels afin que ceux-ci publient essais et autres théories. Les journaux deviennent ainsi le terrain de prédilection du débat d'idées et de la polémique.

Durant ces années, le positionnement antiromantique d'intellectuels comme Ortega y Gasset et Eugenio d'Ors trouve un écho dans le domaine musical auprès de personnalités telles que Manuel de Falla, Adolfo Salazar, César Muñoz Arconada ou Juan José Mantecón.

Le début de la première guerre mondiale exacerbe ce débat : l'antiromantisme vire à l'antigermanisme. Relayée par la presse, cette tendance est d'autant plus marquée que l'orientation esthétique des spécialistes coïncide souvent avec l'idéologie du journal qui les publie :

Parallèlement, l'orientation politique et sociale des journaux joue un rôle sur le choix du spécialiste et, ainsi, sur l'orientation de la critique dans sa défense ou sa condamnation de ce que doit être l'avant-garde ; *El Sol* et *La Voz*, apôtres des nouvelles voies

---

<sup>255</sup> « ¿Se concibe una hoja diaria sin una tendencia, sin un programa, sin una realidad vital que defender y combatir ? », Adolfo Salazar, cité par Emilio Casares Rodicio, *Id.*, p. 284.

<sup>256</sup> Salazar est de loin celui qui consacrera le plus d'articles aux Ballets russes : outre la douzaine d'articles publiés dans *El Sol* ainsi que les 3 essais de *La Revista Musical Hispano-Americana*, il convient aussi de souligner la série que Salazar écrira pour *La Voz de Guipúzcoa* en août 1916.

<sup>257</sup> Claude Debussy collabora avec les Ballets russes à deux reprises : en 1912 pour la création de *l'Après-midi d'un faune* et en 1913 pour *Jeux* ; Ravel composa *Daphnis et Chloé*, en 1912 à la demande de Diaghilev ; ce dernier passa commande à Falla pour qu'il modifie sa pantomime *El Corregidor y la molinera* en ballet en 1919 ; Stravinsky est le compositeur qui travailla le plus de fois avec la compagnie puisqu'il participa à la création de 9 ballets : *L'Oiseau de feu* (1910), *Petrouchka* (1911), *Le Sacre du printemps* (1913), *Le Chant du Rossignol* (1920), *Pulcinella* (1920), *Renard* (1922), *Mavra* (1922), *Noces* (1923), *Apollon musagète* (1928).

expressives et l'ABC, *Debate* et *Liberal* nettement moins engagés, avec Mathilde Muñoz et Carlos Bosch, intervenant de temps à autre dans *El Imparcial*<sup>258</sup>.

Pour les défenseurs de l'influence allemande, Rogelio Villar<sup>259</sup> en tête, il s'agit avant tout de préserver l'héritage wagnérien. Celui-ci, on s'en souvient, demeure jusqu'en 1915 l'esthétique officielle à Barcelone et incorpore dans son sillage la tradition symphoniste et postromantique de compositeurs tel que Richard Strauss. Cette esthétique qui défend le gigantisme de l'orchestration, le spectaculaire et les effets chromatiques est critiquée pour sa complexité excessive, le systématisme de son écriture, ses connotations métaphysiques et son caractère narratif. Comme le résume Federico Sopeña, « au fond, on se bat contre la pire des déviations du romantisme : la passion mise en formule. »<sup>260</sup> Pour les détracteurs du genre, la musique française apparaît donc comme seule capable de battre en brèche l'hégémonie de la musique allemande<sup>261</sup> : « Pour Salazar, l'incroyable génie de l'impressionnisme et de la musique française était d'avoir dépassé le cycle germanique, d'avoir abandonné le narratif pour entrer dans l'expressivité directe. »<sup>262</sup>

Comprise comme l'exact opposé de la musique allemande, la musique française fascine donc par son sens de la sonorité, sa préoccupation pour la couleur et son absence de développement thématique. Et c'est sans doute à travers les critiques qu'elle soulève que s'expriment paradoxalement le plus clairement les enjeux qu'elle suppose :

Une avalanche de vulgarité et de barbarie qui vient du nord est en train d'emplir de laideur notre art ; un sensualisme grossier de la technique comme fin en soi et la confusion entre ce qui est beau et ce qui sonne semblent être l'idéal de certains compositeurs modernes... La majorité de la musique moderne ne provoque rien de plus que des sensations, il s'agit d'un art de l'impression, et non de l'émotion<sup>263</sup>.

---

<sup>258</sup> « Al mismo tiempo la ideología política y social de los periódicos influye en la contratación del crítico y por ello de la crítica en el sentido de la defensa o no de lo que supone la vanguardia ; *El Sol* y *La Voz* defensores de las nuevas vías expresivas y el *ABC*, *Debate* y *Liberal* menos comprometidos, con los nombres de Matilde Muñoz y Carlos Bosch fluctuando en *El Imparcial* », Emilio Casares Rodicio, « La música española hasta 1939, o la restauración musical », *op. cit.*, p. 280.

<sup>259</sup> On pense ici aux deux ouvrages de Rogelio Villar : *De Música. Cuestiones Palpitantes* (1917) et *El sentimiento nacional en la música española* (1917).

<sup>260</sup> Federico Sopeña, introduction à Manuel de Falla, *Écrits sur la musique et sur les musiciens*, traduit de l'espagnol par Jean-Dominique Krynen, Arles, Actes Sud Beaux Arts, 1992, p. 46.

<sup>261</sup> Une dizaine d'années auparavant, la musique russe eut la même fonction en France : servir d'antidote au « poison » allemand.

<sup>262</sup> « Para Salazar la gran genialidad del impresionismo y de lo francés era haber superado el ciclo germánico, dejar lo narrativo para entrar en una expresividad directa », Emilio Casares Rodicio, *Id.*, p. 289.

<sup>263</sup> « Una avalancha de vulgaridad y de barbarie que viene del norte está invadiendo nuestro arte de fealdad ; un sensualismo grosero de la técnica por la técnica, confundiendo lo bello con lo sonoro, parece ser el ideal de algunos compositores modernos... La mayor parte de la música moderna no causa más que sensaciones, es un arte de impresión, no de emoción », Rogelio Villar, *Revista Musical*, n°4, IV-1912 ; cité in Emilio Casares

Comme le souligne Emilio Casares Rodicio, derrière ce jugement sans appel dans lequel se mêlent refus de l'impression au profit de l'émotion, de la couleur au profit de la ligne mélodique et de la succession au profit du développement se dissimule un rejet de tout ce qui constitue la modernité :

L'impressionnisme attaquait les vérités éternelles de la musique liées au passé, notamment en ce qui concerne les paramètres mélodiques et harmoniques, étant donné que sans doute la couleur orchestrale avait été un élément naturel de la musique espagnole, mais il attaquait une certaine moralité nationale, car en réalité, c'était une défense du sensualisme, de l'hédonisme comme fin en soi [...] <sup>264</sup>.

Ce débat autour de la suprématie de la musique française sur la musique allemande rappelle bien évidemment d'autres polémiques, notamment celle qui oppose durant la même période tradition et modernité à propos de la scène. Il s'agit donc d'une des facettes d'un débat plus général où s'affrontent l'ancien et le nouveau, les tenants de l'impressionnisme se retrouvant ensuite pour défendre le néoclassicisme puis les autres courants emblématiques du XX<sup>e</sup> siècle. Véritable cheval de Troie de la modernité musicale, l'impressionnisme est en Espagne la porte par laquelle s'engouffreront les avant-gardes. Et pour la première fois depuis plusieurs siècles, la musique espagnole vit à l'unisson du reste de l'Europe.

### 3. Essor de la musique espagnole : une préoccupation nationaliste

L'écorce officielle est pourrie. Le cœur national est bon <sup>265</sup>.

Au milieu de ce foisonnement d'esthétiques, une priorité fait néanmoins l'unanimité : la défense de la musique nationale. Conscients que la musique espagnole est marginalisée depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle, musicologues et musiciens s'accordent depuis la moitié du XIX<sup>e</sup> siècle sur l'impérieux besoin de régénérer cette dernière, tant pour lui redonner sa place au niveau national que pour la faire rayonner ailleurs en Europe. Héritant, avec quelques années

---

Rodicio, « Música y músicos de la generación del 27. Bases para su interpretación », *Rumores renacentista. El veintisiete*, Málaga, col. Estudios del 27, n°21, 2010, p. 535.

<sup>264</sup> « El impresionismo atacaba las verdades eternas de la música ligadas al pasado, sobre todo en cuanto a los parámetros melódicos y armónicos, dado que quizá el colorismo orquestal había sido siempre un elemento natural de lo español, pero atacaba a cierta moralidad nacional, es decir, era una defensa del sensualismo, del hedonismo per se [...] », Emilio Casares Rodicio, « La música española hasta 1939, o la restauración musical », *op. cit.*, p. 309.

<sup>265</sup> « La cáscara oficial está podrida. La médula nacional está sana », Gonzalo Redondo, *Las empresas políticas de Ortega y Gasset*, Madrid, Rialp, Cuestiones fundamentales 15, 1970, t. 1, p. 15.

de retard, de ce qu'avait initié le Romantisme, l'Espagne cherche donc à revitaliser sa musique en puisant dans son fonds populaire.

#### a. L'héritage du XIX<sup>e</sup> siècle

À l'image de ce qui se passe dans de nombreux autres pays, l'Espagne du XIX<sup>e</sup> siècle voit converger intérêt musical et revendication nationale. Des compositeurs comme Liszt, Smetana et Dvorak inscrivent leur démarche dans un courant plus général qui traverse l'Europe. Comme le souligne Sophie-Anne Leterrier, ce courant prend place dans une « conjoncture idéologique précise : l'intérêt pour la musique populaire est connexe de la promotion du peuple-nation et du peuple-poète, propre au romantisme »<sup>266</sup>.

Selon Vladimir Jankélévitch, ce mouvement européen, ce « relativisme rhapsodique » comme il le nomme lui-même, trouve son origine dans le modèle lisztien :

Car ce qui se trame sous la direction de Liszt (à la direction de l'Opéra de Weimar), c'est l'émancipation de l'Europe musicienne et des écoles nationales. Par opposition à l'universalisme abstrait de la symphonie et du totalitarisme monolithique, l'esprit de la rhapsodie affirme les droits des particularités nationales et même provinciales, et laisse chanter les peuples.<sup>267</sup>

Jankélévitch explique qu'en cherchant à renouer avec l'identité originelle des peuples, ces compositeurs trouvent dans la culture populaire une source privilégiée qu'ils considèrent comme inaltérée. Pour eux, « le fait spatio-temporel de la nation se rapporte à l'essence des choses. Qui dit national dit populaire. »<sup>268</sup>

En Espagne, Francisco Asenjo Barbieri est un des premiers à développer cette conception. Selon lui, la régénération de la musique espagnole doit se faire en suivant trois axes principaux :

La riposte face à l'étranger, pour arriver à dépasser un certain complexe d'infériorité historique, l'étude de l'histoire et de l'esthétique pour trouver une solution à l'une des

---

<sup>266</sup> Sophie-Anne Leterrier, « Musique populaire et musique savante au XIX<sup>e</sup> siècle. Du peuple au public », *Revue d'histoire du 19<sup>e</sup> siècle*, dir. Dominique Kalifa, 1999.

<sup>267</sup> Vladimir Jankélévitch, Béatrice Berlowitz, *Quelque part dans l'inachevé*, Paris, Gallimard, 1978, p. 218 – 219.

<sup>268</sup> Vladimir Jankélévitch, *Liszt, rhapsodie et improvisation*, Saint-Amand-Montrond (Cher), Flammarion, 1998, p. 29.



tares de nos musiciens, l'inculture, et enfin, notre propre histoire musicale comme moyen de trouver les modèles qui nous indiquent la voie de la musique nouvelle<sup>269</sup>.

Il s'agit donc d'établir un nouveau concept de création musicale grâce à un retour à la musique passée. Cette théorie se retrouve en Espagne chez d'autres musicologues et musiciens de la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle et se diffusera principalement grâce aux écrits et à l'enseignement de Felipe Pedrell.

Mais Pedrell autant que Barbieri restent des personnalités résolument inscrites dans le XIX<sup>e</sup> siècle, ne serait-ce que par cet attachement excessif à la forme de l'opéra et à l'emploi direct du folklore. Les deux compositeurs ne conçoivent en effet la restauration de la musique espagnole qu'à travers la composition d'un opéra national – modèle alors considéré comme définissant le plus exactement la personnalité musicale d'une nation – et à partir d'une inspiration immédiate du folklore<sup>270</sup>.

Tout en intégrant cette pensée, les compositeurs de la génération suivante vont lui donner une nouvelle dimension en défendant l'ouverture de l'Espagne à l'Europe, idée que l'on retrouve chez certains intellectuels de la période tel que Miguel de Unamuno.

En 1895, Unamuno publie un essai, *En torno al casticismo*, dans lequel il dresse un portrait désolant de l'Espagne fin de siècle. Il y réfute le préjugé selon lequel les « races dites pures, et tenues pour telles sont supérieures aux races mélangées »<sup>271</sup> et défend le besoin de revitaliser le pays par des apports extérieurs : « Tout croisement de races où les différences ne prédominent pas trop sur le fond de commune analogie est source de vigueur nouvelle et de progrès. »<sup>272</sup> Pour Unamuno, unification de la nation autour du socle castillan et « européisation » de l'Espagne constituent les deux faces d'une même médaille :

Il convient de nous demander si ce n'est pas en renonçant à un *moi* trompeur qu'on trouve le *moi* de roc vif, si ce n'est pas en ouvrant les fenêtres au grand air du dehors que nous reprendrons vie, si, pour régénérer notre culture, nous ne devons pas chercher appui au dehors en même temps qu'au-dedans. Il convient de montrer que régionalisme et cosmopolitisme sont deux aspects d'une même idée et les fondements du vrai

---

<sup>269</sup> « Defensa ante el extranjero, para superar cierto complejo de inferioridad histórica, el estudio histórico y estético para solucionar una de las lacras de nuestros músicos, la incultura, y por fin, la propia historia musical como modo de encontrar los modelos conductores para la nueva música », Emilio Casares Rodicio, « La música española hasta 1939, o la restauración musical », *op. cit.*, p. 265.

<sup>270</sup> Cette collecte de chants autochtones de Barbieri et de Pedrell visait à rompre avec les espagnolades alors à la mode en Europe mais était encore loin de la stylisation qu'opéreront Isaac Albéniz ou Manuel de Falla dans leurs œuvres.

<sup>271</sup> Miguel de Unamuno, *En torno al casticismo*, Madrid, Fernando Fé, 1902 ; trad. Marcel Bataillon, *L'essence de l'Espagne*, Lagny-sur-Marne, Gallimard, 1967 (1<sup>ère</sup> éd. 1923), p. 17.

<sup>272</sup> Miguel de Unamuno, *Id.*, p. 18.

patriotisme, tout corps trouvant son équilibre dans les réactions de la pression externe et de la tension interne<sup>273</sup>.

Que l'on pense à l'exil d'Albéniz ou aux avant-gardes européennes pour Falla, c'est effectivement en allant puiser dans les apports extérieurs que les compositeurs espagnols vont parvenir à écrire une musique nationale et moderne.

#### b. Une intellectualisation de la pratique musicale

À la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, le manque de formation des musiciens apparaît comme un frein au renouvellement de la musique espagnole : « Il est nécessaire de former une nouvelle génération artistique. Pour y arriver, il faut que le musicien espagnol cesse d'être un mécanicien et devienne un artiste. »<sup>274</sup>

Formés pour être exclusivement des praticiens de leur instrument, les musiciens espagnols n'ont pas la formation intellectuelle nécessaire pour mener à bien le projet de restauration attendue. À la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, subsiste encore dans la Péninsule l'idée selon laquelle réflexion intellectuelle et création artistique sont des antagonismes irréconciliables. Cette conception, battue en brèche par les expériences artistiques de Berlioz, de Liszt ou de Wagner, est peu à peu remplacée par l'idée issue du Romantisme selon laquelle « la réflexion littéraire apparaît comme le moyen de fortifier la conscience musicale du moment et presque comme un complément obligé. »<sup>275</sup>

Il faut néanmoins attendre les années 1920 pour assister au changement tant attendu. Selon Emilio Casares Rodicio, celui-ci se manifeste dans quatre domaines complémentaires : la formation intellectuelle et universitaire d'un grand nombre de musiciens, la publication d'essais, la généralisation de la critique musicale au sein de la presse et enfin, le développement des liens avec les intellectuels du moment.

Durant ces années, on assiste en Espagne à un changement radical de la conception de la musique : jusqu'alors simple divertissement, elle devient une constituante intellectuelle à part entière de la culture nationale. Ce nouveau positionnement prendra toute son ampleur sous la II<sup>e</sup> république, période qui verra notamment l'implication de musiciens au sein de

---

<sup>273</sup> Miguel de Unamuno, *Id.*, p. 65 – 66.

<sup>274</sup> « Es preciso formar una nueva generación artística. Para conseguirlo es necesario hacer que el músico español deje de ser mecánico y se convierta en artista », Soriano Fuertes, legado Barbieri, Mss. 14.044-236 ; cité par Emilio Casares Rodicio, « La música española hasta 1939, o la restauración musical », *op. cit.*, p. 292.

<sup>275</sup> « El pensamiento literario aparece como un medio de fortalecer la conciencia musical del momento y casi como un complemento obligatorio », Emilio Casares Rodicio, *Ibid.*

projets mis en place par le gouvernement<sup>276</sup> ou la multiplication des collaborations entre musiciens et intellectuels<sup>277</sup>.

### c. Le magistère de Manuel de Falla

Après sept années passées à Paris, Manuel de Falla rentre en Espagne en 1914. Le compositeur se trouve alors à l'aube de sa maturité créative. Sa fréquentation de l'avant-garde musicale française durant sa période parisienne (1907 – 1914) lui a en effet permis de développer et de perfectionner son propre langage musical :

Imaginons un instant ce que c'est que de passer dix ans à Paris, le Paris de Debussy, en ces années les plus créatrices, les plus troublées et les plus belles de la musique européenne contemporaine ; se sentir disciple de Debussy, croire qu'entre les 2 *Iberia* est né l'épisode décisif du nationalisme musical espagnol, puis retourner à Madrid pour assister – bien pire que les sifflets des salles de concerts – à l'incompréhension de la critique et à l'ensablement de l'enseignement officiel ! On applaudissait l'*Amour sorcier*... et on en faisait l'éloge en le rapportant à *Peer Gynt*. Qu'alla-t-on dire de l'*Après-midi d'un faune* !<sup>278</sup> »,

Pourtant, à son arrivée à Madrid en 1915 et malgré la reconnaissance qu'il a déjà rencontrée en France, Manuel de Falla n'est pas encore la figure incontournable et incontestée qu'il sera une dizaine d'années plus tard : « Ce qui est sûr, c'est que jusqu'à la moitié des années vingt la figure de Falla constitue une vraie pomme de discorde et l'on ne peut pas alors parler, jusqu'à ce moment-là, de triomphe [...] »<sup>279</sup>. Cette période pendant laquelle s'assoit son magistère coïncide exactement avec les années où les Ballets russes se produisent en Espagne. La particularité de ce magistère est son extrême fertilité : non seulement l'influence de Falla s'établit de manière directe – à travers sa personne et auprès de ses disciples – et indirecte à travers sa musique –, mais elle rayonne également à travers son activité théorique.

Dans cette perspective, l'année 1915 est emblématique : Falla assiste à la création polémique de l'*Amor brujo* et donne une conférence mémorable à l'*Ateneo* de Madrid. Durant

---

<sup>276</sup> On pense notamment ici à la création de la *Junta Nacional de Música y Teatro Lírico* à laquelle participèrent Óscar Esplá, Amadeo Vives, Adolfo Salazar, etc.

<sup>277</sup> On peut citer les projets menés par Manuel de Falla et Federico García Lorca ou ceux de Rafael Alberti et Óscar Esplá.

<sup>278</sup> Federico Sopena, introduction à Manuel de Falla, *Écrits sur la musique et sur les musiciens*, *op. cit.*, p. 45.

<sup>279</sup> « Lo cierto es que hasta avanzada la década de los veinte la figura de Falla es una auténtica manzana de la discordia y no podemos hablar hasta entonces de triunfo [...] », Emilio Casares Rodicio, « La música española hasta 1939, o la restauración musical », *op. cit.*, p. 296.

celle-ci, il énonce la ligne de conduite qui sera la sienne durant les années à venir, ligne qu'il reprendra ensuite dans ses écrits et qui s'imposera à la vie musicale madrilène.

Il s'agit avant tout d'élaborer une musique proprement espagnole fondée sur une vision nouvelle. Pour y parvenir, Falla insiste sur la nécessité de puiser dans le folklore national pour nourrir l'acte créateur. Rejetant la manie documentaire de Felipe Pedrell, Falla se pose en ardent défenseur de l'évocation telle que l'a magistralement réalisée Debussy dans son *Iberia* :

Ici (dans *La Soirée dans Grenade*) c'est bien l'Andalousie qu'on nous présente : la vérité sans l'authenticité, pourrions-nous dire, étant donné qu'il n'y a pas une mesure qui soit directement empruntée au folklore espagnol et que, ce nonobstant, tout le morceau dans ses moindres recoins fait sentir l'Espagne<sup>280</sup>.

Faisant fi de l'enveloppe extérieure, Falla appelle à se concentrer sur l'essence même de ce qui constitue le folklore espagnol, cette « authenticité » du folklore devenant un élément constitutif de la modernité<sup>281</sup>. Qu'il s'agisse de la musique nationale ou de l'impressionnisme, cette conférence de 1915 a pour seul objectif de définir les nouveaux canons de la musique moderne en Espagne :

On rencontre chez tous ces compositeurs (de la musique nouvelle), à la technique absolument opposée en de nombreux cas, une aspiration unanime : celle de produire l'émotion la plus intense au moyen de nouvelles formes mélodiques et modales, de nouvelles combinaisons sonores harmoniques et contrapuntiques, de rythmes obsédants qui obéissent à l'esprit primitif de la musique, lequel n'est autre que l'esprit qui règne actuellement et celui qui aurait dû être préservé ; aspiration vers un art magiquement évocateur de sentiments, d'êtres et même de lieux au moyen du rythme et de la sonorité [...] »<sup>282</sup>

Quant à la création de l'*Amor brujo*, elle donne lieu à d'intenses débats. Les critiques conspuent l'« influence néfaste »<sup>283</sup> de la musique française qui inspire la pièce de Falla, reproche qui annonce les polémiques qui auront lieu sur l'ensemble de son œuvre.

Entre 1916 et 1926, le compositeur crée en Espagne une série d'œuvres qui témoignent de l'évolution de son écriture. Falla est alors en parfaite synchronie avec le reste de l'Europe :

---

<sup>280</sup> Manuel de Falla, « Claude Debussy et l'Espagne », *Écrits sur la musique et sur les musiciens*, op. cit., p. 110.

<sup>281</sup> Nous reviendrons sur cet emploi caractéristique du folklore dans le ballet *Tricorne* ainsi que dans l'œuvre de Federico García Lorca dans le troisième chapitre de cette étude.

<sup>282</sup> Manuel de Falla, « Introduction à la musique nouvelle », *Id.*, p. 71.

<sup>283</sup> Le reproche qui apparaît le plus souvent concerne l'« afrancesamiento » de sa musique ; reproche qui sera catégoriquement rejeté par Adolfo Salazar : « La acusación de afrancesamiento, decir que el *Amor Brujo* es francés es sencillamente grotesco » ; cité par Emilio Casares Rodicio, « Música y músicos de la generación del 27. Bases para su interpretación », *Rumor renacentista*, op. cit., p. 534.

en 1916, il écrit *Noches en los jardines de España*, pièce influencée par l'École française. En 1917, il stylise le folklore dans *El corregidor y la molinera* avant de pousser encore plus loin la rupture avec les canons établis dans *El Retablo de Maese Pedro* qu'il réalise en 1922. Trois œuvres qui vont de l'héritage de Debussy au néoclassicisme et qui illustrent la parfaite intégration du compositeur à la modernité musicale européenne ainsi que sa capacité à adapter cette dernière à la musique espagnole. Rodolfo Halffter salue ainsi l'action de Falla :

Notre principal objectif, hautement ambitieux, consistait à trouver une solution adéquate à la nécessité de rénover le langage musical espagnol et de nous unir aux courants de la pensée européenne. Falla nous indiqua la manière d'atteindre cet objectif<sup>284</sup>.

Dans les années 20, le rayonnement de la figure de Falla doit beaucoup aux multiples facettes du personnage. Comme en témoigne sa collaboration avec les Ballets russes, le compositeur espagnol jouit d'abord d'un réel prestige à l'étranger et constitue par là même un exemple de l'intégration de la Péninsule à la modernité européenne. Par ailleurs, son emploi stylisé du folklore lui permet de faire sienne la devise d'Unamuno appelant à « l'euro-péisation de l'Espagne ». Sa musique espagnole « aux accents universels » met un terme à l'isolement des musiciens espagnols qui peuvent dès lors s'intégrer à la modernité en usant d'un langage spécifique. De plus, depuis la libération de l'harmonie prônée par Debussy jusqu'à la défense de la concision formelle du néoclassicisme, Falla fait évoluer son écriture au cours des années, favorisant ainsi l'entrée de l'Espagne au sein des avant-gardes musicales. Enfin, ses écrits et sa collaboration avec des intellectuels tels que Federico García Lorca témoignent de cette nouvelle conception du musicien pleinement intégré à la culture du pays.

On le voit, Manuel de Falla constitue par ces différents aspects une référence fertile et incontournable de la modernité musicale :

Par son exemple, don Manuel ouvrit en grand une large fenêtre par laquelle entra jusqu'à nous un courant d'air frais et pur qui nous venait directement de la Seine et qui nous apportait le témoignage, rempli de prévisions optimistes de l'existence d'un esprit innovant qui exigeait le rétablissement de règles d'ordre et d'équilibre... Ainsi donc, l'influence qu'exerça Falla sur la majorité des compositeurs du groupe fut indirecte, grâce à l'analyse minutieuse de ses œuvres, à la lecture réfléchie de ses écrits sur la musique et les musiciens, au respect que nous inspirait son exemplaire condition humaine<sup>285</sup>.

---

<sup>284</sup> « Nuestro objetivo principal, harto ambicioso, consistía en hallar una solución adecuada a la necesidad de renovar el lenguaje musical español y unirnos a las corrientes del pensamiento europeo. Falla nos había señalado la manera de alcanzar esta meta », Emilio Casares Rodicio, *Id.*, p. 299.

<sup>285</sup> « Con su ejemplo, d. Manuel abrió de par en par un amplio ventanal por el que penetró hasta nosotros una corriente de limpio y fresco aire que nos llegaba desde el Sena y nos traía el testimonio, pleno de augurios

L'essor que connaît la musique espagnole durant cette période paraît donc indiscutable et annonce les conditions de la réception des Ballets russes dans la Péninsule.

Nous l'avons vu, plusieurs éléments vont peser sur la qualité de cette réception. Tout d'abord le développement des structures sur l'ensemble du territoire espagnol, développement qui permet, d'une part, de sensibiliser le public à la musique symphonique et d'autre part, de rendre possible l'accueil de la Compagnie. Si Serge Diaghilev se déplaçait avec ses costumes, ses décors et ses danseurs, la réalisation musicale en revanche était confiée à l'hôte. Lors des trois premières saisons madrilènes, l'orchestre du Teatro Real sera dirigé par Ansermet. Durant la tournée de 1918 la direction sera confiée à Joaquín Turina avant que Bartolomé Pérez Casas n'assume à son tour ce rôle lors de la quatrième saison.

Autre paramètre déterminant dans l'accueil de la Compagnie, l'incroyable vitalité que connaît alors la critique musicale. Le nombre d'articles, la qualité des critiques ainsi que leur engagement seront des éléments déterminants dans le phénomène de réception des Ballets russes.

Nous avons également noté que, contrairement à la scène théâtrale, la musique savante espagnole intègre la modernité et sa défense de l'hédonisme. Certes, à l'image des autres arts, les forces de résistance à la modernité sont nombreuses et très actives dans le domaine musical. Mais grâce aux efforts conjoints de Falla et de Salazar, « l'un depuis la *praxis* et le second depuis la théorie »<sup>286</sup>, le pays participe pleinement à l'effervescence esthétique qui touche le reste de l'Europe. Le dynamisme et la force de conviction de ces deux personnalités participent au rayonnement tout particulier de Madrid et conditionnent la réception que connaîtra la Compagnie en Espagne. Présentant un répertoire principalement russe et français, les Ballets russes vont être compris par ces fers de lance de la modernité comme une occasion supplémentaire de défendre la modernité dans la Péninsule.

Enfin, l'obsession nationale pour la constitution d'un langage musical purement espagnol annonce en partie la cristallisation qui aura lieu lors de la création du ballet *Tricorne*.

---

optimistas de la existencia de un espíritu innovador que exigía el restablecimiento de reglas de orden y equilibrio... Así pues la influencia que Falla ejerció sobre la mayor parte de los compositores del grupo fue indirecta a través del análisis minucioso de sus obras, de la lectura meditada de sus escritos sobre la música y músicos, del respeto que nos inspiraba su ejemplar condición humana », Citation de Rodolfo Halffter, in Emilio Casares Rodicio, « Música y músicos de la generación del 27. Bases para su interpretación », in *Rumor renacentista*, *op. cit.*, p. 524.

<sup>286</sup> « [...] Uno desde la praxis y otro desde la teoría », Emilio Casares Rodicio, « La música española hasta 1939, o la restauración musical », *op. cit.*, p. 296.



## Conclusions

Pour bien comprendre la réception des Ballets russes en Espagne, il nous a semblé nécessaire de commencer par dresser l'horizon d'attente des publics madrilènes et barcelonais afin d'appréhender au mieux l'écart entre les références esthétiques et culturelles existantes dans les deux capitales et les spectacles proposés par la troupe de Diaghilev. Au terme de ce travail, plusieurs conclusions se dégagent.

La première, établie après une présentation du projet wagnérien, est que Wagner constitue en Espagne la référence esthétique au moment de l'arrivée de la Compagnie. Mais si cette référence concerne l'ensemble du pays, sa réception diffère radicalement entre Madrid et Barcelone. Alors que l'approche de la première est avant tout scénique, la seconde, en revanche, a une compréhension principalement intellectuelle du projet wagnérien. Cette divergence entre les deux « capitales culturelles » est une des caractéristiques de l'Espagne de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle. Pays bicéphale, la Péninsule offre pour les produits culturels étrangers deux principales portes d'entrée : Madrid et Barcelone, villes aux problématiques et aux publics distincts.

Dans un deuxième temps, nous avons pu observer la difficulté de la scène théâtrale savante à se renouveler. Empêtré dans une série d'impossibilités structurelles, formelles et morales, le théâtre espagnol reste en marge de l'Europe si l'on excepte les quelques tentatives ponctuelles d'évolution qui voient le jour. La scène populaire en revanche, plus libre et tournée vers le public, absorbe la modernité avec davantage de facilité tant en ce qui concerne les moyens de diffusion que le domaine des rapports sociaux. Les Ballets russes sont donc les premiers en Espagne à proposer un spectacle qui réconcilie cet antagonisme propre à la scène espagnole : soutenue par des moyens modernes, la Compagnie met le corps en scène au sein des salles les plus prestigieuses du pays.

Troisième observation, l'état des lieux de la danse met en évidence les nombreuses carences propres à cet art : formation, répertoire, critiques, tous les éléments témoignent du peu d'intérêt que suscite la danse en Espagne. Dans le sillage des Ballets russes, de nombreuses compagnies étrangères se produisent pourtant en Espagne et y diffusent un peu de cette modernité qui touche le reste de l'Europe. Mais à rebours du circuit culturel habituel, ces compagnies étrangères – Ballets russes en tête – entrent en Espagne par Madrid avant de se produire à Barcelone. Pourtant, malgré cette nouvelle impulsion venue d'Europe et en dépit de l'apparition de quelques figures autochtones proposant des alternatives, le panorama



national reste encore bien pâle. Alors que dans le reste de l'Europe, la danse suscite l'intérêt et l'admiration des artistes qui la considèrent comme un idéal poétique, en Espagne, elle reste cantonnée à un rôle de fioriture au sein des spectacles les plus divers. Aller voir un ballet ne fait en aucun cas partie des habitudes du public espagnol. La présence des Ballets russes en Espagne met en évidence cette absence de la danse au sein de la culture savante espagnole. Pendant les dix années qui suivent la venue de la Compagnie, aucun changement dans la pratique ne peut voir le jour puisqu'il n'existe pas de troupe stable en Espagne. En revanche, la prise de conscience fait son chemin et se matérialise durant la décennie suivante : en 1927, Antonia Mercé crée sa propre compagnie avant que son exemple ne soit suivi par d'autres danseuses.

À l'opposé de la danse, la musique espagnole connaît un moment de grâce durant la période : salles, formations, programmes, interprètes, compositeurs et critiques apparaissent et s'établissent. Les polémiques autour de la tradition et de la modernité telles qu'elles existent au même moment dans l'ensemble du domaine culturel affectent également la musique. Mais elles sont menées par des personnalités intellectuelles capables de donner une véritable envergure au débat. Le rayonnement de Salazar et de Falla confère à la vie musicale madrilène une vitalité qui n'a pas d'équivalent à Barcelone : figures de proue de la modernité musicale, ils sont les principaux instigateurs de la réception de la compagnie de Diaghilev en Espagne.

Portés par les représentants de la musique nouvelle, les Ballets russes ont été avant tout compris en Espagne dans leur dimension musicale. La réception de la danse, quant à elle, sera différée à la période de la II<sup>e</sup> République.

## **Deuxième partie**

### **Première saison des Ballets russes en Espagne**

**(Madrid, mai – juin 1916)**

La première fois que Diaghilev avait été reçu à la cour [espagnole] avec quelques membres du ballet,  
le roi lui avait dit : « Alors, expliquez-vous, que faites-vous dans cette compagnie ?  
Vous ne dirigez pas. Vous ne dansez pas. Vous ne jouez pas du piano. Que diable faites-vous ? »  
À quoi Diaghilev répondit : « Je suis comme vous, Majesté.  
Je ne travaille pas, je ne fais rien. Et pourtant je suis indispensable. »<sup>287</sup>

---

<sup>287</sup> Richard Buckle, *Diaghilev*, (trad. Tony Mayer), Malesherbes, J.-C. Lattès, 1980, p. 369.

## **II. Première saison des Ballets russes en Espagne (Madrid, mai – juin 1916)**

La compagnie de Diaghilev se produit dans la Péninsule durant la *Edad de Plata*, expression de José Carlos Mainer qui désigne cette période d'épanouissement culturel qui coïncide avec l'essoufflement politique, économique et social que connaît par ailleurs le pays. L'Espagne de 1916 est dans une période de sursis : depuis le début du siècle, le pays oscille entre timide tentation de modernisation et latence des problèmes hérités du siècle précédent, problèmes qui ne manqueront pas de dégénérer dans les années qui suivent.

Une des principales sources de tension est liée au processus d'industrialisation du pays et à ses répercussions sociales. Le besoin de main d'œuvre qui ne cesse d'augmenter conduit à la concentration de milieux ouvriers en zones urbaines. Alors que les dirigeants républicains ont déçu pendant la crise coloniale, le parti socialiste ainsi que des groupes libertaires trouvent un écho toujours plus favorable auprès de ceux-ci. « Progressivement les effectifs augmentent, des journaux reparaissent, des locaux s'ouvrent, tandis que s'affirme une combativité nouvelle qu'illustrent les fortes grèves du début du siècle, à Séville et Gijon en 1901, à Barcelone en 1902, à Bilbao en 1903 »<sup>288</sup>. La question sociale inquiète d'autant plus que le monde ouvrier s'organise, se dote de structures nouvelles, comme le « puissant réseau de *casas del pueblo* socialiste »<sup>289</sup> et que des organisations patronales ainsi qu'un syndicalisme catholique intègrent de nouveaux groupes souvent antagonistes au mouvement.

À l'image des milieux ouvriers, les courants régionalistes se constituent également en mouvement idéologique et politique. Dans les premières décennies du XX<sup>e</sup> siècle, le Pays Basque et la Catalogne connaissent un développement économique largement supérieur au reste du pays. Conscientes de leur force, ces régions commencent à affirmer haut et fort leurs différences culturelles et structurelles. Cette poussée des nationalismes basque et catalan est d'autant plus vive que les partis politiques traditionnels qui se sont succédés à la tête du pays depuis 1874, traversent une crise de légitimité profonde. Incapable de réformer un système politique qui lui a permis d'asseoir son hégémonie ni de représenter les nouvelles classes sociales qui apparaissent, la classe dirigeante perd en influence et cède du terrain face aux nouveaux groupes de pression, régionaux ou sociaux, qui fédèrent des secteurs de plus en plus nombreux de la société.

---

<sup>288</sup> Jacques Maurice, Carlos Serrano, *L'Espagne au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Hachette, coll. Carré histoire, 1996, p. 8.

<sup>289</sup> *Ibid.*

À ses problèmes internes s'ajoutent les difficultés en matière de politique extérieure. Non seulement l'Espagne a été exclue en 1885 de la signature du Traité de Berlin – Traité qui organise le partage de l'Afrique par les grandes puissances occidentales –, mais elle a également essuyé un cuisant échec outre-Atlantique avec la perte définitive de ses colonies. Afin de tenter de reconquérir sa place au sein des grandes nations, l'Espagne se saisit de l'épineuse question marocaine qui divise l'Europe dans les premières années du XX<sup>e</sup> siècle. Mais au Maroc, le projet initial de « pénétration pacifique » se heurte rapidement aux réalités de terrain. En 1909, après le massacre de soldats espagnols au *Barranco del Lobo*, le gouvernement décide de lever des troupes, à Barcelone notamment, afin de renforcer la présence militaire outre-mer. Le PSOE (Parti socialiste ouvrier espagnol) appelle à la grève générale. Le mouvement, suivi par les milieux ouvriers et appuyé par les anarchistes, dégénère rapidement. « Le fait est que d'anticolonialiste, le mouvement devient brutalement anticlérical : l'émeute couvre les rues de barricades, mais surtout, pendant plusieurs jours de cette "semaine tragique", elle incendie les couvents d'une capitale catalane qui devient alors la *ciutat cremada*, la "ville brûlée". Force, finalement, reste à la loi »<sup>290</sup>. Dorénavant, la question coloniale et celle de la place de l'Église dans la société sont au cœur de tous les débats politiques.

En dépit de ces conflits chroniques, l'Espagne connaît une paradoxale et relative période de prospérité économique. Le « désastre » de 1898 n'a pas conduit à l'effondrement prévu par certains. « L'affaiblissement de la peseta, les réformes fiscales, une politique protectionniste et l'appui gouvernemental aux projets de développement industriel, [permettent] de passer le cap et d'aborder la nouvelle conjoncture créée par le conflit mondial dans des conditions favorables »<sup>291</sup>. Pourtant, malgré une balance commerciale positive qui permet un début de capitalisation et un développement industriel bien réel, les « bénéfiques » tirés de la neutralité du pays pendant le conflit européen sont répartis de manière inégale. Dans la deuxième moitié des années 1920, le nombre de grèves est multiplié par quatre.

L'évolution démographique du pays reflète cette modernisation économique en cours : entre 1900 et 1920, la population passe ainsi de 18,5 millions à 21,3 millions. Durant la même période, l'espérance de vie progresse de 34,8 ans à 41,2 ans alors que le taux de mortalité

---

<sup>290</sup> Jacques Maurice, Carlos Serrano, *Id.*, p. 10.

<sup>291</sup> Jacques Maurice, Carlos Serrano, *Id.*, p. 16.

infantile recule : 70 % des enfants atteignent désormais l'âge de 6 ans alors qu'ils n'étaient que 63 % au début du siècle<sup>292</sup>.

Le changement de siècle voit également se développer l'usage de l'électricité. L'éclairage public et privé fait son apparition, les moteurs électriques remplacent peu à peu les machines à vapeur dans l'industrie et les transports urbains connaissent un essor sans précédent. En 1919, Madrid se dote de sa première ligne de métropolitain suivie par une seconde à peine 2 années plus tard. En 1924, ce sera au tour de Barcelone. L'emploi de l'automobile s'intensifie au cours de ces mêmes années dans la Péninsule. Ce développement sans précédent des moyens de transport conduit à la transformation de l'organisation territoriale : du « patelin mal construit »<sup>293</sup> et mal connecté aux centres industriels, Madrid devient la ville qui relie toutes les périphéries.

Ce centralisme politique est encore accru par le développement des activités du secteur tertiaire à Madrid depuis la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Parallèlement au déclin des différents centres financiers de l'époque moderne, comme Cadix, Séville ou Médina del Campo, qui voient leurs activités commerciales diminuer avec la perte progressive des colonies, Madrid, se constitue sous le règne d'Alphonse XIII en véritable centre des affaires du pays, principal lieu de domiciliation des sociétés anonymes et de la finance<sup>294</sup>.

Cette hégémonie administrative et financière s'étend peu à peu au domaine de la culture. Comme le rappelle Paul Aubert, Madrid est la ville d'Espagne qui profite le plus des inventions techniques du siècle qui vient de s'achever. Alors qu'elle ne dispose, par exemple, que de 34 machines à composer en 1912, elle en possède 85 en 1930. Mieux équipée, elle devient celle qui diffuse le mieux la production intellectuelle<sup>295</sup>. Enfin, Madrid n'est pas uniquement la seule ville d'Espagne à posséder une université permettant d'étudier toutes les disciplines et de préparer un doctorat, elle est aussi celle qui dispose du plus grand nombre d'institutions et de centres culturels. À titre d'exemple, le *Comité pour le développement des études et de la recherche scientifique (Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas)* est créé en 1907, la *Résidence d'étudiants de Madrid (Residencia de Estudiantes)*

---

<sup>292</sup> Paul Aubert, « Vers la modernisation », in Carlos Serrano, Serge Salaün, *Temps de crise et années folles. Les années 20 en Espagne*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, coll. Iberica-Essais, 2002, p. 25.

<sup>293</sup> « Poblachón mal construido », Manuel Azaña, *Obras completas*, México, Oasis, 1968, vol. 1, p. 805 ; cité par Julia Santos, « De poblachón mal construido a esbozo de gran capital : Madrid en el umbral de los años treinta », in Ángel Bahamonde Magro et Luis Enrique Otero Carvajal (Eds.), *La sociedad madrileña durante la Restauración, 1876 – 1931*, 1989, Madrid, Consejería de Cultura, vol. 1, p. 138.

<sup>294</sup> Gabriel Tortella, « Madrid, capital del capital durante La Restauración », in Ángel Bahamonde Magro, Luis Enrique Otero Carvajal (Eds.), *Id.*, p. 337 – 351.

<sup>295</sup> Paul Aubert, « Madrid : du centre intellectuel à la capitale politique (1900 – 1931) », in Christophe Charle, Daniel Roche (dir.), *Capitales culturelles, capitales symboliques. Paris et les expériences européennes XVIII – XX siècles*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2002, p. 313.

en 1910. En un mot, Madrid, sous le règne d'Alphonse XIII, part à la conquête de sa place de capitale culturelle du pays, capable d'attirer les intellectuels et de les faire accéder à la notoriété.

Madrid bénéficie en outre de la neutralité de l'Espagne pendant la Première Guerre, puisque nombre de compagnies et d'artistes sont à la recherche de nouvelles scènes pour continuer de se produire. Davantage cosmopolite, la capitale assoit peu à peu son hégémonie culturelle face au reste du pays :

Qui aurait cru qu'une des conséquences de la guerre serait que nous allions lier connaissance avec tous les danseurs et toutes les danseuses du monde ? Et c'est ce qui se passa. D'un coup, la guerre commence et, paf !, des groupes de danseurs étrangers commencent à apparaître. À présent, concernant ce point précis et ce domaine, nous en savons plus qu'un dictionnaire encyclopédique.

Les Ballets russes, les viennois, les suédois et sans doute, d'ici peu les tchécoslovaques et peut-être les perses, et pourquoi pas les Hindoustans...<sup>296</sup>

La venue des Ballets russes à Madrid ne constitue donc en rien une exception. Elle participe d'un mouvement plus général qui pousse les artistes dotés des moyens suffisants à trouver de nouveaux lieux de production.

Le Madrid de 1916 est une ville singulière en Europe. Même si elle reste une capitale de second plan, la ville se pose en effet en havre de paix et de culture au milieu d'une Europe en guerre. Le fait que des artistes s'y produisent plus par nécessité que par choix véritable n'affecte en rien l'enthousiasme qui y règne, notamment dans le domaine culturel. Loin de la guerre, Madrid s'amuse, va au théâtre et débat de la modernité de ces spectacles :

À lire les descriptions des fêtes données à la cour d'Espagne, on a l'impression que Madrid vivait les années de guerre dans une euphorie complète. Un public élégant se pressait au Théâtre Royal ; un jour le roi allait voir toréer Belmonte, une autre fois il présidait la fête de l'Ascension, toujours aussi somptueusement célébrée ; la duchesse de Montellanos donna une fête où Rubinstein joua *Carnaval* et *l'Oiseau de feu* et à l'issue de laquelle le roi, les deux reines, le pianiste et leur hôtesse allèrent au théâtre,

---

<sup>296</sup> « ¿Quién había de decir que una de las consecuencias de la guerra había de ser que trabáramos conocimiento con todos los bailarines y todas las bailarinas que por el mundo andan ? Así ha sido. Estallar la guerra y, ¡Zas !, comenzar a aparecer grupos de danzantes extranjeros, fue todo uno. Ahora, en ese punto y materia estamos más documentados que un diccionario enciclopédico.

Los bailes rusos, los vieneses, los suecos y probablemente, dentro de poco los checoslovacos y quizás los persas, y acaso los indostánicos... », A.R. Bonnat, « Páginas festivas. Todos bailarines », *Mundo Gráfico*, n° 493, 13-IV-1921, p. 5. Les mêmes raisons sont avancées, en 1917, lors de la première saison russe au Liceo de Barcelone : « la famosa companyia de *Balls Russos* del *Baró Serge de Diaghilew* que hem tingut la sort de poder apreciar i aplaudir, en les dues breus temporades últimes de primavera i tardor, gracies principalment a l'actual complicació europea que a tanta gent i a tantes coses està continuament portant renou », Joan Llongueres, « A propòsit dels balls russos », *La revista musical catalana*, n°167, XI-1917, p. 267.

pour voir (sans être vus) la deuxième représentation à Madrid de l'œuvre de Stravinsky. Peut-être se battait-on ailleurs..., ici c'était le paradis<sup>297</sup>.

Au milieu de la première décennie, Madrid dépasse à peine le demi million d'habitants (599 000 en 1910) lorsque Paris en compte presque trois (2 888 000) et que Londres dépasse les sept (7 256 000). Bien que festive, la capitale espagnole, en raison de sa taille, n'est pas en mesure d'offrir des saisons dont la durée serait comparable à celles de ses concurrentes. Alors que lors de sa première saison, la compagnie reste 30 jours à l'affiche au théâtre du Châtelet à Paris (18 mai au 18 juin 1909) et six semaines au *Covent Garden* à Londres (du 21 juin au 31 juillet 1911), la première saison espagnole, après prolongation, ne proposera que dix soirées.

---

<sup>297</sup> Richard Buckle, *Diaghilev*, (trad. Tony Mayer), Malesherbes, J.-C. Lattès, 1980, p. 369.



## A. 1916 : les Ballets russes et l'Espagne

### 1. Les Ballets russes avant leur arrivée en Espagne

#### a. Avant 1911 : le cheminement vers la création de la compagnie

À bien réfléchir, on se demande cependant si, au fond, tout le monde n'en avait pas assez de cette fadeur alambiquée. S'il a suffi d'une étincelle pour tout faire sauter, c'est que la poudre était bien sèche<sup>298</sup>.

Avant de se faire connaître avec sa compagnie de ballets, Diaghilev organise différents projets qui annoncent en filigrane la création de sa troupe qui aura lieu en 1911. Effectivement, les expériences mises en place à partir de 1906 se fondent toutes sur la même idée directrice : diffuser et promouvoir l'art russe à l'étranger<sup>299</sup>.

Diaghilev est un amateur de talents qui s'est essayé à de nombreux domaines, dont la musique et la peinture dans les années qui précèdent sa venue à Paris. Issu d'une famille de mélomanes, il a pris des leçons de chant avec le baryton Cotogni et s'est initié à la composition avec Sokolov et Rimski-Korsakov lors de ses années d'études à Saint-Pétersbourg<sup>300</sup>. Sa fréquentation des cercles littéraires et artistiques l'amène à rencontrer et à se lier d'amitié avec Benois, Bakst et Nouvel, ses futurs collaborateurs.

Parallèlement à ces expériences, Diaghilev mène une carrière de critique d'art, organise de nombreuses expositions et cofonde la première revue d'art russe *Mir iskusstva* (*Le Monde de l'Art*)<sup>301</sup>, revue qui défendait le concept de l'art pour l'art, en opposition à l'esprit

---

<sup>298</sup> André Warnod, « Les peintres des Ballets russes », *La Revue musicale*, supplément n°1, janvier 1931, p. 462 – 473.

<sup>299</sup> Isadora Duncan résume ainsi l'apport artistique de Diaghilev : « Que ne doit-on pas à Diaghilev ! Il a révélé aux Français une grande partie – sinon tout – de ce qu'il y a de talentueux, de beau, d'enrichissant et de pittoresque dans le théâtre russe. Il leur a fait découvrir que son pays, dont l'art était pratiquement inconnu du grand public, recelait un temple de joies esthétiques, dont chaque détail est digne d'intérêt et d'admiration », Isadora Duncan, « La Gazette de Saint-Pétersbourg », n°134, 1909, in Ilia Samoilovitch Zilberstein, Vladimir Alexeïevitch. Samkov (dir.), *Serge Diaghilev et l'art russe*, Moscou, Éditions Izobrazitelnoe Iskusstvo, 1982, t. I, p. 27.

<sup>300</sup> « Tous les Diaghilev étaient de fervents mélomanes : le grand-père de Serge avait été élève de Field, son père, qui avait une belle voix de ténor, connaissait par cœur les chefs-d'œuvre de Glinka, sa belle-mère organisait chez elle des soirées musicales, faisant venir un orchestre d'amateurs, si bien que dès son enfance, le jeune Diaghilev vivait dans une ambiance saturée de mélodies. Destiné par son entourage à une carrière de juriste, il abandonne cependant très vite cette idée pour suivre d'autres chemins plus artistiques. Il étudie la composition chez Rimski-Korsakov qui lui conseille cependant d'abandonner cette voie. », Manfred Kelkel, *La musique de ballet en France*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1992, p. 43 – 44.

<sup>301</sup> « La publication [de *Mir Iskusstva*] attaquait délibérément l'art officiel et prônait l'esthétique, l'innovation et la liberté artistiques, en opposition au goût qui prévalait pour le réalisme social. Si le contenu reflétait l'engouement d'alors pour l'artisanat russe, la décoration et le folklore, il établissait également une passerelle entre la vieille Russie, et le travail des meilleurs artistes contemporains de Russie et du reste de l'Europe », Claire Hudson, « *Mir Iskusstva* (*Le Monde de l'Art*) », in Jane Pritchard (dir.), *Les Ballets russes de Diaghilev. Quand l'art danse avec la musique*, catalogue publié à l'occasion de l'exposition intitulée *Diaghilev and the Golden Age of the Ballets Russes 1909 – 1929* qui eut lieu au VA de Londres en 2010 ; la version française (trad.

dominant de l'Académie de Saint-Pétersbourg. Chacune de ces expériences s'est déroulée en Russie et avant 1906. À partir de cette date, il se tourne résolument vers l'étranger, plus un seul des grands spectacles qu'il organisera, ne se produira en Russie.

En 1906, Diaghilev a l'idée d'exporter au Salon d'Automne de Paris l'exposition de peintres et sculpteurs russes qu'il a organisée l'année précédente à Saint-Pétersbourg. Principalement centrée sur les deux derniers siècles, cette exposition présente plus de 750 œuvres russes. Comme il est annoncé au début du catalogue, l'objectif est le suivant :

Cette exposition n'a pas pour objet de présenter un panorama complet et méthodique de l'art russe. Un tel propos eût été d'une réalisation fort difficile et d'une utilité contestable. De nombreux noms célèbres jadis ont perdu leur lustre, certains temporairement, d'autres pour toujours... [...] Cette exposition présente un tableau de notre tradition vue à travers l'optique de notre temps<sup>302</sup>.

Bien avant de nourrir le projet de présenter des ballets russes en Europe, Diaghilev a donc clairement le dessein de faire connaître l'art traditionnel russe, seul art qui soit resté authentique et non contaminé par l'influence du reste du continent. Sa démarche vise à contrer la tendance à l'occidentalisation de la culture russe que l'on retrouve chez de nombreux artistes, comme par exemple chez Tchaïkovski.

L'année suivante, Diaghilev organise une série de cinq « Concerts historiques russes ». Pour éblouir Paris, il choisit de faire entendre les meilleurs chanteurs ainsi que les pianistes et chefs – dont Nikisch et Blumenfeld – les plus illustres. La basse Chaliapine et le ténor Smirnov font leurs débuts à Paris lors de ces concerts ; la soprane Felia Litvinne qui « connaissait déjà Paris », vint aussi car « sans elle le chant russe aurait été incomplètement représenté »<sup>303</sup>. Afin d'impressionner l'exigeant public parisien, Diaghilev a aussi l'idée de faire venir le plus grand nombre de compositeurs. Rimski-Korsakov, Glazounov, Scriabine et Rachmaninov viennent diriger leurs propres compositions ainsi que celles de Tchaïkovski, Glinka, Moussorgski.

En 1908, et pour la première fois à l'étranger, Diaghilev monte *Boris Godounov*, de Moussorgski à l'Opéra de Paris. Chaliapine et Smirnov y tiennent les rôles principaux et

---

Monelle Hayot et Éléonore de Mac Mahon), accompagne l'exposition *Les Ballets russes de Diaghilev. Quand l'art danse avec la musique* au Musée national des beaux-arts de Québec (9 juin au 5 septembre 2011), Saint-Rémy-en-l'Eau, Éditions Monelle Hayot, 2011, p. 45.

<sup>302</sup> Cité par Richard Buckle, *Diaghilev, op. cit.*, p. 115.

<sup>303</sup> Richard Buckle, *Id.*, p. 119.

Blumenfeld dirige les chœurs de l'Opéra Impérial de Moscou (le Bolchoï). Le tout-Paris reste fasciné par cette musique « profondément originale et par l'immense talent du chanteur »<sup>304</sup>.

Mais ce n'est finalement qu'en 1909, que Diaghilev présente la première « Saison de Ballets russes » à Paris. Selon Richard Buckle, c'est sans doute après la découverte du ballet *Le Pavillon d'Armide* réalisé par Benois et Fokine que Diaghilev, conscient de l'excellence des danseurs russes comme Pavlova et Nijinski, décide de lier opéra et ballet dans sa saison parisienne<sup>305</sup>. L'idée que l'opéra constitue toujours le genre noble par excellence ainsi que la conviction que le public parisien n'est pas prêt à assister à des soirées entièrement consacrées au ballet, amènent Diaghilev à privilégier l'alternance des deux genres au sein d'une même programmation. Rapportant une conversation qu'il aurait eue avec Diaghilev, Astruc<sup>306</sup> écrit :

- Rien ne peut vous donner une idée de ce qu'est notre Vaslav ! Son art tient du prodige... Je crois bien qu'on n'a rien vu d'aussi fort depuis Vestris...
- Il danse seul ?
- Seul et avec une partenaire qui est presque son égale : Anna Pavlova, ou plutôt la Pavlova. Je la considère comme la première ballerine du monde. Elle excelle dans l'art classique comme dans les pas de caractère... Elle ne danse pas, elle vole... [...]
- Mais vous devez avoir de merveilleux metteurs en scène pour utiliser de tels talents et les mettre en valeur ?
- Nous avons pour cet emploi plusieurs spécialistes : d'abord le vieux Cecchetti, qui reste notre maître à tous et qui porte le flambeau de la danse classique. Mais le plus phénoménal, celui qui a véritablement du génie, s'appelle Michel Fokine. Celui-là par l'inédit, la force, la grâce de ses inventions procède directement de Vestris et des grands maîtres de ballets français tels que Duport, Saint-Georges et Petipa...
- *Il faut* que Fokine, Nijinski et Pavlova viennent à Paris l'an prochain.
- Paris n'ira jamais voir des spectacles uniquement composés de ballets<sup>307</sup>.

En réalité, il importe peu de savoir à qui d'Astruc ou de Diaghilev, il faut réellement attribuer l'idée de faire venir des danseurs à Paris. La réalisation de ballets dans la capitale française apparaît en effet plus comme l'aboutissement de la série de réalisations que Diaghilev y mène de 1906 à 1910. Effectivement, c'est au fil des différentes saisons parisiennes que surgit l'idée de présenter des ballets. Manifestations de peinture et de musique fusionnent avec la conscience d'être en présence d'un état de la danse exceptionnel. Enfin,

---

<sup>304</sup> Richard Buckle, *Id.*, p. 140.

<sup>305</sup> Richard Buckle, *Id.*, p. 144.

<sup>306</sup> C'est au cours de son séjour à Paris lors de l'exposition d'art russe en 1906, que Diaghilev rencontre Gabriel Astruc (1864 – 1938). Journaliste, éditeur, imprésario, organisateur de concerts, agent artistique et auteur dramatique, Astruc fut le représentant de Diaghilev à Paris lors de la saison 1909. C'est avec lui que Diaghilev organisa la première saison consacrée aux ballets en 1910. Enfin, c'est aussi Astruc qui fit construire le Théâtre des Champs Élysées, en 1913, et qui se chargea de la programmation de sa première saison, saison pendant laquelle eut lieu la très fameuse création du *Sacre du printemps* par les Ballets russes.

<sup>307</sup> Richard Buckle, *Id.*, p. 145.

contrairement à l'opéra qui reste prisonnier des contingences matérielles, notamment par l'immobilité des chanteurs, le ballet est pour Diaghilev le genre qui atteint l'idéal rêvé par Wagner. Ces premières saisons parisiennes portent donc en germe ce qui fera le succès de la compagnie : la symbiose des arts visuels, auditifs et cinétiques sur la scène. Dès lors, le ballet, en tant qu'art à part entière, peut prétendre à occuper une soirée entière et ne plus être systématiquement programmé avec un opéra, une féerie ou un autre spectacle.

Si elle est un succès auprès des spectateurs, cette première saison parisienne (1909), qui allie danse et opéra, s'avère désastreuse d'un point de vue financier. Après déduction des recettes, le déficit s'élève à 68 000 francs. L'analyse des comptes établie par Richard Buckle permet de mettre en lumière la répartition des frais : les dépenses liées à la musique correspondent à 40,6 % de la somme totale, alors que celles de la danse n'impactent le budget qu'à hauteur de 22,03 %<sup>308</sup>. À titre d'exemple, le seul cachet de Chaliapine s'élève à 55 000 francs alors que celui de Nijinski, qui n'a certes encore aucun rôle étoile, est de 2 500 francs. Est-ce en raison du coût que constitue la présentation d'un opéra ou bien parce que Chaliapine refuse de revenir à Paris en 1910, mais toujours est-il que Diaghilev ne programmera pas d'opéra russe la saison suivante et ne fera plus jamais venir d'orchestre russe à l'étranger.

La saison de 1910 sera donc entièrement consacrée à la danse, à la mise en valeur de Nijinski et à la création d'un ballet populaire folklorique russe : *l'Oiseau de feu*. Comme l'analyse Richard Buckle, à l'inverse de celle de 1909, cette nouvelle saison « ne [se solde pas] par un désastre financier comme la précédente. [...] Mais il est certain que cette solvabilité – sans précédent – était due au fait qu'il n'y avait eu cette fois ni compagnie lyrique, ni Chaliapine (qui coûtait les yeux de la tête), ni orchestre russe. Cela faisait près de deux cents personnes de moins à prendre en charge sans compter les décors et les costumes. »<sup>309</sup>

Outre les bénéfices qu'il permet de réaliser, le succès de cette première saison entièrement consacrée à la danse lui démontre que le ballet, allié à la musique et à la peinture, est en mesure d'occuper la programmation d'une soirée entière. Diaghilev commence alors à négocier une autre saison à Paris, ainsi que des représentations à Londres et à New York. Cette multiplication des tournées a une conséquence majeure : elle impose aux membres des Ballets impériaux du Mariinski et du Bolchoï qui collaborent avec Diaghilev de s'absenter pour des périodes dépassant largement les quatre mois de vacances traditionnellement

---

<sup>308</sup> Pour calculer ces pourcentages, nous avons divisé par deux les frais liés à l'orchestre puisque les opéras et les ballets étaient accompagnés par l'orchestre de Moscou, et que les frais engagés ont bénéficié tant aux œuvres lyriques que chorégraphiques.

<sup>309</sup> Richard Buckle, *Id.*, p. 211.

accordés par ces théâtres. Pour pallier ce problème, Diaghilev décide de créer sa propre compagnie.

b. 1911 : création de la compagnie et tournées d'avant-guerre

Outre le fait de disposer d'une troupe de danseurs à temps complet dont il assume entièrement la responsabilité financière, la décision de créer sa propre compagnie permet aussi à Diaghilev d'envisager la constitution d'un répertoire original.

La rencontre avec Ravel et la collaboration avec Stravinsky qui débute en 1909 avec l'orchestration de deux pièces de Chopin puis avec la création de *l'Oiseau de feu* en 1911, amènent Diaghilev à concevoir sa compagnie comme une entreprise capable de s'affranchir des simples arrangements d'œuvres préexistantes pour se tourner vers un répertoire spécialement écrit à sa demande pour la réalisation de ses ballets. Jusqu'en 1910 et à l'exclusion de *l'Oiseau de feu*, le répertoire musical reste majoritairement composé d'œuvres appartenant au patrimoine russe et européen, et qui sont détournées de leur conception originelle au profit du ballet nouvellement créé : ce qui est, par exemple, le cas des *Danses polovtsiennes*, extraites de l'opéra de Borodine, *Le Prince Igor*, ou du ballet *Shéhérazade* créé sur la suite symphonique du même nom de Rimski-Korsakov qui, sans avoir établi d'argument précis, s'inspirait très librement de quatre épisodes des *Mille et une nuits*<sup>310</sup>. *Les Sylphides* et *Carnaval* sont, quant à eux, des réorchestrations d'œuvres pour piano de Chopin et de Schumann. Quant aux ballets *Le Festin*<sup>311</sup> et *Cléopâtre*, il s'agit de « pots-pourris », selon l'expression de Manfred Kelkel<sup>312</sup>, pratique alors courante pour les ballets et qui consiste à « plac[er] bout à bout et assembl[er] sans ordre ni véritable liaison »<sup>313</sup> des

---

<sup>310</sup> Cette idée de « détournement » d'œuvres est particulièrement frappante dans le cas de *Shéhérazade* : comme le souligne Manfred Kelkel, les héritiers du compositeur, considérant que l'argument du ballet de Bakst dénaturait le sens de la composition originale, se sont efforcés d'interdire le ballet. Manfred Kelkel, *La musique de ballet en France, op. cit.*, p. 54.

<sup>311</sup> *Le Festin* se composait des morceaux suivants :

- 1- La Marche du *Coq d'Or* de Rimski-Korsakov
- 2- Lesghinka de *Rousslan et Ludmilla* de Glinka
- 3- Le Pas de deux de *La Belle au bois dormant* de Tchaïkovski
- 4- Czardas de *Raimonde* de Glazounov
- 5- Gopak de la *Foire de Sorotchintsy* de Moussorgski
- 6- La Mazurka de *Une vie pour le Tsar* de Glinka
- 7- Trepak et la Danse des bouffons de *Casse Noisette* de Tchaïkovski
- 8- Le Pas de deux de *Raimonde* de Glazounov
- 9- Le Final de la *2ème Symphonie* de Tchaïkovski

<sup>312</sup> Manfred Kelkel, *La musique de ballet en France, op. cit.*, p. 47 – 49.

<sup>313</sup> Manfred Kelkel, *Id.*, p. 48.

morceaux de différents compositeurs. *Cléopâtre* est ainsi composé d'extraits de Taneïev, Rimski-Korsakov, Glinka, Moussorgski et de Glazounov<sup>314</sup>.

Autre avantage, la création d'une compagnie entièrement indépendante permet de multiplier les possibilités de tournées, puisque les danseurs sont désormais totalement libres d'organiser leur agenda sans se préoccuper des contraintes que leur imposait par le passé leur appartenance au Mariinski ou au Bolchoï.

Enfin, changement primordial, cette compagnie s'organise autour des différents artistes qui collaborent à la création des ballets. Musiciens, peintres et chorégraphes travaillent dorénavant ensemble pour créer de façon synergique chaque œuvre et non plus juxtaposer leurs différentes activités sur un même thème. Ainsi pour la première fois<sup>315</sup>, les décorateurs peuvent-ils revendiquer la paternité de certaines œuvres. Comme le souligne Jacques Rivière dans son article, on assiste à la création de ballets co-signés :

Qui est l'auteur du *Sacre* ? Qui a fait ça ? Nijinski, Stravinsky ou Rœrich ? Cette question préliminaire que nous ne pouvons éluder, pourtant n'a de sens que pour les occidentaux que nous sommes. Observons que depuis 6 ans que nous connaissons la troupe russe, nous ne sommes pas arrivés à savoir qui en est l'âme. Je vois maintenant qu'il faut croire l'affiche quand elle donne 3 noms pour une seule œuvre. Le *Sacre du printemps* comme *Petrouchka* a bien plusieurs auteurs, Stravinsky n'y a certainement pas collaboré seulement comme musicien mais aussi comme poète. Il a participé à l'invention du sujet<sup>316</sup>.

Conçue comme une véritable entreprise pluridisciplinaire, la compagnie reconnaît une place à chacune des forces créatrices. La présence de Nijinski en tant que chorégraphe bouleverse encore davantage cet ordre établi puisque la danse est alors placée au centre du processus, constituant ainsi une nouveauté et une exception. Selon Richard Buckle, la volonté d'organiser artistiquement l'ensemble de l'entreprise autour de la personne de Nijinski constitue même la principale motivation de Diaghilev pour créer sa compagnie. En effet, dès la fin de la saison de 1910, Diaghilev exprime de vives critiques à l'égard de Michel Fokine. Outre « son entêtement, sa prétention, et l'étroitesse de ses vues »<sup>317</sup>, Diaghilev considère les

---

<sup>314</sup> Le prélude du ballet est en réalité l'Ouverture de l'opéra de Taneïev *Oresteïa*. L'arrivée de Cléopâtre se fait sur un extrait de *Mladá* de Rimski-Korsakov. La danse du voile est réalisée sur la danse turque de *Ruslan et Ludmilla* de Glinka. Enfin les deux derniers morceaux du ballet sont dansés sur des extraits de *La Khovantchina* de Moussorgski et des *Saisons* de Glazounov.

<sup>315</sup> Sur le plan juridique, et ce jusqu'en 1991, est reconnue comme auteur d'un ballet par la Société des auteurs et compositeurs dramatiques, la personne qui produit le livret.

<sup>316</sup> Jacques Rivière, « Le Sacre du printemps », *Nouvelle Revue Française*, août 1913, p. 71.

<sup>317</sup> Richard Buckle, *Id.*, p. 216.

chorégraphies de Fokine, son goût pour la couleur locale et l'évocation du passé comme dépassés et se montre désireux d'introduire des éléments plus modernes<sup>318</sup> :

Tout en restant appréciés par un public toujours friand de produits épicés, ces contes de fées pour adultes n'avaient rien à voir avec « le meilleur des mondes » qui commençait à émerger de l'ancien. Les mots « moderne » et « contemporain » étaient en train d'acquérir un prestige jusque-là inconnu. Mieux valait, pensait Diaghilev, « repenser » le temps passé plutôt que de tenter de le faire revivre<sup>319</sup>.

Le principal obstacle à la création de la compagnie s'avère alors être l'engagement des danseurs auprès du Ballet impérial. En échange de leurs huit années de formations, les danseurs restaient liés durant les cinq années qui suivaient leur sortie de l'école aux Théâtres impériaux. Au moment où Diaghilev cherche à monter sa propre troupe, Nijinski et plusieurs autres danseurs sont encore engagés pour quelques années auprès du Ballet impérial<sup>320</sup>.

Lydia Lopoukova sera la première à rompre son engagement avec le théâtre Mariinski en 1910. Adolph Bolm et Sophie Feodorova la suivent l'année suivante. Tamara Karsavina et Anna Pavlova, déjà danseuses étoiles du théâtre, jouissent quant à elles des avantages de ce statut : des représentations moins fréquentes au Mariinski et le droit de se produire à l'étranger. À la suite d'un incident, Nijinski est à son tour libéré de ses engagements envers les Ballets impériaux<sup>321</sup>. En parallèle, Diaghilev charge Grigoriev, son régisseur, de recruter le corps de ballet.

Dans les années précédant le début de la Première Guerre Mondiale, Diaghilev parvient à réaliser son grand projet : sa compagnie se produit dans les plus importantes capitales européennes<sup>322</sup> et dans de nombreuses villes d'Allemagne<sup>323</sup>, d'Angleterre, de France<sup>324</sup> et de

---

<sup>318</sup> On retrouve cette même idée sur Fokine chez Stravinsky, dans une lettre qu'il écrit à sa mère, le 19 avril 1912 : « Diaghilev et Nijinski sont fous de mon nouvel enfant, *le sacre du printemps*. Ce qui est ennuyeux c'est qu'il va falloir le donner à Fokine, que je considère comme un artiste usé, qui a parcouru sa route trop vite et qui s'épuise à chaque nouvelle épreuve. Il a réalisé son chef-d'œuvre avec *Shéhérazade* et depuis il ne fait que décliner. J'ai vu tous ses ballets, c'est-à-dire (en dehors de *Shéhérazade*) *Narcisse*, *Sadko*, *le Spectre de la rose*, *Petrouchka* et ils sont tous infiniment moins bons. [...] Mais plus j'analyse son travail plus je vois qu'en essence il n'était absolument pas révolutionnaire du tout. Il n'y a pas de salut dans *l'habileté*. Ce dont on a besoin, c'est de *génie*, pas d'*habileté* », Archives Stravinsky, lettre du 19-IV-1912 citée par Robert Craft dans une critique, *New York Review*, 21-II-1974 ; cité par Richard Buckle, *Id.*, p. 258 – 259.

<sup>319</sup> Richard Buckle, *Id.*, p. 218.

<sup>320</sup> Quitter les théâtres impériaux engageait les danseurs à renoncer à la pension qui leur était allouée à trente-six ans.

<sup>321</sup> Selon Richard Buckle, le costume que portait Nijinski pour le rôle de Loys Albrecht dans *Giselle* (février 1911) fut jugé inapproprié. Le danseur fut sommé de s'excuser ou de démissionner. Ce qu'il fit. Richard Buckle, *Id.*, p. 220.

<sup>322</sup> En 1911, la compagnie se produit à Rome, Paris, Londres et Monte-Carlo. En 1912, à Berlin, Vienne, Budapest, Londres et Paris. L'année suivante, à Vienne, Budapest, Monte-Carlo, Prague,

<sup>323</sup> Les Ballets russes se rendent à Berlin, Cologne, Dresde, Francfort, Hambourg, Hanovre, Leipzig, Munich, Stuttgart entre 1912 et 1914.

Suisse<sup>325</sup> ; les compositeurs les plus en vue de Paris collaborent avec lui<sup>326</sup> ; « et Nijinski, son favori, déjà le plus grand danseur du monde, [fait] ses brillants débuts de chorégraphe »<sup>327</sup>. En dépit de la concurrence de différentes troupes de danseurs russes qui se produisent au même moment en Europe (principalement à Paris et à Londres), la compagnie de Diaghilev emporte les faveurs du public car elle est la seule à réaliser ce concept novateur de fusion des arts : « Les spectacles de ballets [russes] nous étonnent par cette harmonie jamais vue sur une scène. La peinture, les danseurs, la musique, tout participe à la même création, celle d'une authentique œuvre d'art. »<sup>328</sup>

### c. Une réorganisation nécessaire au début de la Guerre

La saison qui précède la Première Guerre Mondiale préfigure les transformations que connaîtra la compagnie durant les années de conflits. *Le Sacre du printemps*, créé en 1913, impose tant sur le plan musical que chorégraphique une rupture qui annonce déjà la deuxième période du répertoire des Ballets russes. À partir de cette date, Diaghilev délaisse tout à la fois le recours au folklore russe, à l'Art Nouveau et au mouvement du *Monde de l'art* pour se tourner définitivement vers les avant-gardes. Ce basculement le conduit à collaborer avec d'autres artistes, et notamment avec des peintres comme Gontcharova, Larionov ou Picasso, autant de noms qui vont permettre l'intégration d'influences nouvelles au sein de la compagnie. 1913 est aussi l'année pendant laquelle la compagnie de Diaghilev s'exporte pour la première fois hors des frontières européennes pour se produire en Argentine, au Brésil et en Uruguay. Les années de guerre touchent les Ballets de plein fouet alors que ceux-ci s'étaient constitués un public au sein des pays belligérants tels que l'Allemagne, l'Angleterre, la France et la Hongrie. L'entrée en guerre a donc pour effet immédiat de priver la compagnie de nombreux contrats et d'autant de salles pour se produire. Nécessité faisant loi, Diaghilev est alors contraint de considérer des propositions qui émanent de pays, comme les États-Unis ou l'Espagne, pays que sa troupe n'avait encore jamais visités. Enfin, cette dernière saison avant-guerre est aussi celle de la rupture entre Diaghilev et Nijinski. Bien que la séparation ne soit pas définitive – Nijinski se produira lors des deux saisons américaines ainsi qu'en 1917

---

<sup>324</sup> Outre Paris, la compagnie danse aussi à Deauville (1912) et à Lyon (1913).

<sup>325</sup> La compagnie présente aussi des ballets à Zurich en 1913 et à Genève en 1915.

<sup>326</sup> On pense notamment à Maurice Ravel, Claude Debussy, Reynaldo Hahn, Florent Schmitt, Igor Stravinsky et Richard Strauss.

<sup>327</sup> Richard Buckle, *Id.*, p. 284.

<sup>328</sup> Article de presse parisien de 1909 cité par Bronislava Nijinska, *Mémoires. 1891 – 1914*, (trad. Gérard Mannoni), Paris, Éditions Ramsay, 1983 [1981], p. 240.



en Espagne –, Diaghilev choisit cependant d’engager un nouveau chorégraphe Léonide Massine. Et Nijinski ne réalisera plus aucune chorégraphie pour la compagnie. L’année 1913 apparaît donc bien comme une année charnière. Elle annonce les nombreuses évolutions que connaîtra la compagnie durant les années de guerre : tournant esthétique, changement de direction chorégraphique, renouvellement des lieux de production.

Lorsque la guerre se déclare, Diaghilev est contraint de dissoudre la compagnie, faute de contrat. Il doit également chercher un nouveau chef pour suppléer l’absence de Pierre Monteux – créateur de *Petrouchka*, de *l’Après-midi d’un faune* (dans sa version chorégraphique), de *Daphnis et Chloé* et du *Sacre du printemps* – puisque ce dernier a été mobilisé. Enfin, il est dans l’obligation d’engager des danseurs formés ailleurs qu’en Russie puisque la guerre puis la Révolution, le coupe de son pays d’origine.

En 1916, la proposition d’une tournée aux États-Unis permet à Diaghilev de reformer une nouvelle troupe. Les obstacles sont pourtant nombreux. En raison de la guerre, les étoiles qui ont contribué au succès des Ballets russes sont engagées ailleurs<sup>329</sup> ou indisponibles<sup>330</sup>, et le recours aux danseurs des Théâtres impériaux s’avère quasiment impossible. Diaghilev recrute alors des danseurs anglais, américains ou italiens en prenant soin de les intégrer à la compagnie sous des noms russes. La réalisation de cette tournée américaine suppose donc une complète transformation de la compagnie, transformation qui annonce les conditions de représentation qui seront celles de la compagnie en Espagne, notamment lors de la première saison madrilène en 1916.

Lors de cette tournée américaine de 1916, la compagnie doit par exemple faire face à l’absence de Karsavina et de Nijinski, ce dernier ne rejoindra la compagnie qu’à partir du mois d’avril 1916, soit plus de trois mois après le début de la tournée. Cette absence, outre la déception qu’elle provoque dans le public, conduit à une nouvelle répartition des rôles solistes<sup>331</sup>. C’est cette même répartition, imposée par les circonstances de la guerre que l’on retrouvera à Madrid<sup>332</sup>.

---

<sup>329</sup> Anna Pavlova mène alors sa carrière solo, Bronislava Nijinska ouvre son École de Mouvement à Kiev.

<sup>330</sup> Tamara Karsavina choisit de se consacrer à sa vie de famille pendant ces années (jusqu’en 1919). Vaslav Nijinski, en tant que citoyen russe, est fait prisonnier en Hongrie.

<sup>331</sup> Certains articles espagnols souligneront aussi cette absence des plus illustres danseurs de la troupe, notamment « Teatro Real. Bailes rusos », in *La Acción*, 17-V-1916, p. 3 ; « De Rusia han venido. Bailarines y bailarinas », *La Acción*, 25-V-1916, p. 2.

<sup>332</sup> « Il n’y aura ni Nijinski, ni la Karsavina, ni la Pavlova... Pas même la très fameuse Ida Rubinstein [...]. Mais la troupe qui danse dans le théâtre de la place d’Orient est vraiment remarquable, et la simple curiosité du public est suffisante pour remplir la salle... » ; « No vienen ni Nijinski, ni la Karsavina, ni la Paulova (sic)... Ni siquiera nos traen a la famosa Ida Rubinstein [...]. Pero el conjunto que actúa en el teatro de la plaza de Oriente es muy notable, y la curiosidad del público basta para llenar la sala... », Primo Pagano, « El tinglado de la farsa », *ABC*, 27-V-1916, p. 28.

Par ailleurs, le répertoire présenté aux États-Unis correspond en majorité aux chorégraphies réalisées par Michel Fokine entre 1909 et 1912. Les ballets les plus « problématiques », ceux de Nijinski<sup>333</sup>, ne sont pas montés, excepté *l'Après-midi d'un faune*. Or, une semaine après la première soirée donnée à New York, une condamnation du tribunal pour « passages contraires à la morale », conduit Diaghilev à transformer la fin scandaleuse du ballet ainsi qu'à atténuer certains passages de *Shéhérazade*, notamment ceux où intervient l'esclave favori<sup>334</sup>. En Espagne, le ballet de Nijinski ne sera pas donné lors de la première saison et il faudra attendre 1917 pour pouvoir assister à sa version expurgée. Pourtant, on se souvient que dès 1910, Diaghilev dénonçait le style suranné des chorégraphies de Michel Fokine<sup>335</sup> et appelait de ses vœux des propositions plus novatrices. Le choix de Diaghilev, plus commercial qu'esthétique, est donc avant tout dicté par la nécessité de répondre aux goûts du public et aux exigences de ses employeurs, comme il l'explique lui-même en ces termes à Nijinska :

Tu dois comprendre que j'ai des obligations envers ceux qui soutiennent financièrement ma compagnie et envers les théâtres. Le théâtre de Monte-Carlo, l'Opéra de Paris, le Covent Garden de Londres ne veulent pas risquer leurs recettes. Ils ne peuvent pas se permettre de financer les recherches de Nijinski. Ils veulent que je leur assure des représentations brillantes. Je ne peux négocier des contrats qu'à ces conditions<sup>336</sup>.

Bien que cette « nécessité d'assurer des représentations brillantes » ne soit pas formulée par Diaghilev durant les années de conflit, il est évident que le contexte de la guerre exacerbe encore davantage ce besoin. La reprise du répertoire de Fokine obéit donc à deux impératifs : palier le manque de propositions et conquérir de nouveaux publics.

---

<sup>333</sup> Nijinski a créé trois chorégraphies pour la compagnie de Diaghilev : celle de *l'Après-midi d'un faune* (1912), de *Jeux* (1913) et enfin, celle du *Sacre du printemps* (1913). La création de chacun de ces ballets a suscité un scandale, motivé en grande partie par les chorégraphies de ce dernier.

<sup>334</sup> Richard Buckle, *Id.*, p. 358.

<sup>335</sup> Rappelant la conversation que Diaghilev eut avec Sandoz en 1915 à propos des critiques répétées que le premier formulait à l'égard de *Shéhérazade*, Richard Buckle raconte : « - Vous viendrait-il à l'idée de meubler une pièce en pur style Régence ou Directoire ? Pour moi (Diaghilev) je trouverais cela absurde... Ce qui est vrai pour les meubles est vrai pour le ballet... Sans doute la chorégraphie de Fokine est-elle parfaite en son genre, mais elle doit maintenant céder le pas à quelque chose de différent. On y reviendra plus tard, dans une cinquantaine d'années, quand, comme tout ce qui a été perdu et retrouvé, cela paraîtra amusant avant de devenir classique.

Ce dont nous avons besoin maintenant, c'est de danseurs « émancipés », c'est-à-dire de danseurs qui connaissent à fond la technique d'école mais qui s'en soient libérés. Il nous faut des mouvements nouveaux sur une musique nouvelle.

- *Le Sacre du printemps* ?

Ce fut un pas dans la bonne direction, répondit mon hôte. Mais peut-être trop brutal pour notre public », Richard Buckle, *Id.*, p. 345 – 346.

<sup>336</sup> Citée par Bronislava Nijinska, *Mémoires. 1891 – 1914, op. cit.*, p. 414.

C'est encore la nécessité qui pousse la compagnie à réaliser des tournées de grande ampleur aux États-Unis, modèle qu'elle reproduira – toutes proportions gardées – en Espagne. Lors de sa première saison américaine, la troupe se rend ainsi, avec ses techniciens, son orchestre, son chef Ernest Ansermet et son directeur, dans pas moins de 40 villes différentes. Lors de la tournée de 1918 en Espagne, ce sont cette fois-ci 16 villes qui seront visitées. Les États-Unis et l'Espagne sont les deux pays dans lesquels la compagnie a accepté de se produire dans des villes de taille modeste, villes qui hors de ce contexte extraordinaire, n'auraient sans doute jamais pu bénéficier d'un tel honneur. L'importance de la réception espagnole est donc accrue par les circonstances historiques qui poussent la compagnie à ne pas se limiter uniquement aux grandes métropoles – Madrid et Barcelone – mais également à multiplier les représentations dans des villes de moindre importance.

## 2. Le programme espagnol

### a. Présentation du répertoire

Les programmes montés en Espagne lors de la première tournée sont quasiment identiques à ceux présentés aux États-Unis. Seuls le pas de deux de *l'Oiseau bleu* et *l'Après-midi d'un faune* sont retirés du programme américain. Lors de la dizaine de représentations données au Teatro Real, c'est ainsi un total de dix ballets différents qui sont proposés au public madrilène. D'après les informations publiées dans les journaux *La Época* et *El Imparcial*, nous avons pu établir le tableau suivant<sup>337</sup> :

	26 mai	28 mai	30 mai	31 mai	3 juin	4 juin	6 juin	7 juin	8 juin	9 juin	Total <sup>338</sup>
<i>les Sylphides</i> <sup>339</sup>	X		X	X	X		X		X	X	<u>7</u>
<i>Shéhérazade</i> <sup>340</sup>	X	X							X	X	4

<sup>337</sup> Il existe quelques différences entre ce tableau et celui – non détaillé – présenté dans le catalogue *Los Ballets russes y Diaghilev*. Ces différences n'ont à voir qu'avec le nombre de représentations données de certains ballets et ne concernent donc pas le nombre de ballets donnés.

Pour constituer ce tableau, nous nous sommes appuyés sur les programmes annoncés dans les deux journaux cités précédemment ainsi que sur les agendas de Joaquín Turina. Le musicien a effectivement noté chacune des soirées – mais non les programmes – données par les Ballets russes lors de la première saison.

<sup>338</sup> Les totaux soulignés correspondent à ceux qui divergent par rapport à ceux établis par le catalogue *Los Ballets russes y Diaghilev*.

<sup>339</sup> *Les Sylphides* est créé en 1909 : chorégraphie de Fokine, musique de Chopin, décors et costumes de Benois.

<sup>340</sup> *Shéhérazade* est créé en 1910 : chorégraphie de Fokine, musique de Rimski-Korsakov, décors et costumes de Bakst.

<i>Carnaval</i> <sup>341</sup>	X							X	X	X	<u>4</u>
<i>le Spectre</i> <sup>342</sup>		X	X			X			X		4
<i>Petrouchka</i> <sup>343</sup>							X	X	X	X	<u>4</u>
<i>Cléopâtre</i> <sup>344</sup>			X	X				X			<u>3</u>
<i>Soleil de nuit</i> <sup>345</sup>	X	X			X						3
<i>l'Oiseau de feu</i> <sup>346</sup>		X		X	X						3
<i>le Prince Igor</i> <sup>347</sup>			X		X	X					<u>3</u>
<i>Thamar</i> <sup>348</sup>						X	X				2

On notera que l'écrasante majorité des chorégraphies présentées sont signées de Michel Fokine. Seul *Soleil de nuit* fait exception. Ce répertoire, issu de la première période des Ballets russes, privilégie très clairement ce qui a fait le succès de la compagnie à ses débuts : 70 % de la musique jouée est russe<sup>349</sup> et 80 % d'entre elle date du XIX<sup>e</sup> siècle. Si l'on excepte les œuvres de Stravinsky, tous les compositeurs contemporains, Debussy, Ravel, Strauss et Hahn, ont été retirés de la programmation. Stravinsky constitue une exception mais les œuvres qui restent interprétées sont celles qui mettent en scène le folklore russe sans risquer de provoquer de scandale. À contrario, *le Sacre du printemps*, très controversé, n'est pas joué<sup>350</sup>. Enfin, 90 % des ballets interprétés lors de cette première tournée espagnole ont été créés entre 1909 et 1912. Les ballets les plus récents, à l'exception du ballet folklorique *Soleil*

<sup>341</sup> *Carnaval* est créé en 1910 : chorégraphie de Fokine, musique de Schumann, décors et costumes de Bakst.

<sup>342</sup> *Le Spectre de la rose* est créé en 1911 : chorégraphie de Fokine, musique de Carl Maria von Weber, décors et costumes de Bakst.

<sup>343</sup> *Petrouchka* est créé en 1911 : chorégraphie de Fokine, musique de Stravinsky, décors et costumes de Benois.

<sup>344</sup> *Cléopâtre* est créé en 1909 : chorégraphie de Fokine, musiques diverses, costumes et décors de Bakst.

<sup>345</sup> *Soleil de nuit* est créé en 1915 : chorégraphie de Massine, musique de Rimski-Korsakov, décors et costumes de Larionov.

<sup>346</sup> *L'Oiseau de feu* est créé en 1910 : chorégraphie de Fokine, musique de Stravinsky, décors et costumes de Bakst.

<sup>347</sup> *Les Danses polovtsiennes du Prince Igor* sont créées en 1909 : chorégraphie de Fokine, musique de Borodine, décors et costumes de Røerich.

<sup>348</sup> *Thamar* est créé en 1912 : chorégraphie de Fokine, musique de Balakirev, décors et costumes de Bakst.

<sup>349</sup> Les compositeurs russes interprétés sont : Rimski-Korsakov (*Shéhérazade*, *Soleil de nuit*), Borodine (*les Danses polovtsiennes du Prince Igor*), Balakirev (*Thamar*), Stravinsky (*l'Oiseau de feu*, *Petrouchka*). Le ballet *Cléopâtre* était composé d'un ensemble choisi de fragments d'œuvres de compositeurs russes comme Glinka, Rimski-Korsakov, Glazounov, Taneïev. Seuls *les Sylphides* (Chopin), *Carnaval* (Schumann) et *le Spectre de la rose* (Carl Maria von Weber) n'ont pas été composés par des auteurs russes.

<sup>350</sup> Pour être exact, il convient de souligner que *Le sacre du printemps*, après sa scandaleuse création en 1913, n'est plus interprété que dans sa version de concert. Il faudra attendre 1921 et la nouvelle chorégraphie de Léonide Massine pour que l'œuvre soit de nouveau présentée. Son absence lors des saisons américaines et espagnoles n'a donc pas à voir avec un choix marketing de Diaghilev mais avec le destin particulier de cette œuvre.

*de nuit* créé en 1915, sont écartés du programme, notamment ceux dont la chorégraphie a été conçue par Nijinski<sup>351</sup>.

Au détriment de la tendance avant-gardiste amorcée dès 1913, le répertoire proposé en Espagne et aux États-Unis vise donc à conquérir un nouveau public en proposant à ce dernier une version plus « classique » et « spectaculaire » des Ballets russes, version qui semble la plus à même de satisfaire le plus grand nombre. Sans doute poussé par des préoccupations d'ordre essentiellement commercial, Diaghilev décide de jouer la même carte que celle qui avait séduit les grandes capitales européennes quelques années auparavant. En 1916, son objectif n'est plus de faire découvrir l'art russe traditionnel mais d'assurer la survie de la troupe en satisfaisant une audience de « non initiés », quitte à conforter les préjugés que celle-ci peut nourrir à l'égard de la Russie : histoires sanglantes, tribus barbares et exotisme.

#### b. Les chorégraphies de Fokine

Le fait que 90 % des ballets montés soient l'œuvre du chorégraphe écarté par Diaghilev dès 1910 n'est évidemment pas fortuit. Paradoxalement, ce que Diaghilev reprochait aux chorégraphies de Fokine devient son principal atout commercial. Après les multiples succès obtenus lors des tournées parisiennes, Diaghilev avait prôné la rupture et avait manifesté son désir de présenter des ballets novateurs qui interrogeaient, bouleversaient les conventions et provoquaient même parfois leur part de scandale. Or, si les chorégraphies de Fokine renouvellent sans aucun doute la conception traditionnelle du ballet héritée de Petipa, elles n'en maintiennent pas moins un lien étroit avec la tradition. Comme le résume Roland Huesca, ses ballets présentent une « évolution, sans révolution »<sup>352</sup>, ce qui explique l'énorme succès rencontré lors de leur présentation parisienne.

Concernant la technique, les ballets de Fokine s'appuient majoritairement sur la tradition héritée des Écoles française et italienne. Aucun pas nouveau n'est créé. Bien au contraire, Fokine puise dans le répertoire tant pour les solos qu'il crée que pour les

---

<sup>351</sup> Qu'on s'en souvienne, Nijinski choque le public parisien, en 1912, avec sa chorégraphie de *l'Après-midi d'un faune* qui, rompant avec la tradition classique, fait évoluer les danseurs avec les jambes et la tête de profil et le buste de face, rappelant ainsi les figures profilées des vases grecs. L'année suivante, Nijinski tord de nouveau le cou aux principes du ballet classique, avec sa chorégraphie du *Sacre du printemps*. Pour évoquer la sauvagerie de la Russie païenne, Nijinski choisit de privilégier les mouvements en-dedans (pieds, genoux, épaules et têtes convergent vers la position fœtale), statiques (comme le piétinement) et répétés, à l'opposé de la cambrure et de l'élévation classiques.

<sup>352</sup> Roland Huesca, « Succès des Ballets russes à Paris : 1909 – 1911. Renouveau technique et fusion des arts », in *Jeux et sports V*, actes du 120<sup>e</sup> Congrès national des sociétés historiques et scientifiques, vol. 1, Aix-en-Provence, 1995, p. 352.

mouvements du corps de ballet. Nijinska met en exergue ces références à un patrimoine préexistant pour mieux souligner la différence entre le travail de Fokine et celui de son frère :

Dans sa chorégraphie, il [Nijinski] renonçait à la disposition symétrique et aux figures répétées du corps de ballet – contrairement à Fokine qui, dans *les Sylphides*, et même dans les *Danses polovtsiennes*, conservait les structures traditionnelles de Petipa, notamment du *Lac des cygnes*<sup>353</sup>.

La nouveauté des chorégraphies de Fokine ne réside donc pas tant dans les éléments qui les constituent mais plutôt dans leur agencement. Commentant la variation de son frère dans *le Pavillon d'Armide*, Nijinska illustre avec force détails ce recours aux figures traditionnelles :

Nijinski s'élève, grand échappé, et puis il monte encore plus haut dans un grand jeté en attitude. Suspendu en l'air, il zigzague, sur la diagonale (trois grands jetés en attitude) pour arriver près de la rampe. [...]

La phrase musicale suivante est propice à une démonstration technique sidérante : la modulation du mouvement en l'air, possible uniquement pour Nijinski, exécutée en diagonale depuis le premier plan, grands jetés entrelacés battus.

Élevant le corps au maximum pendant un instant, il se penche en arrière, jambes tendues, bat un entrechat-sept, et, basculant lentement le buste, cambre le dos puis, baissant une jambe, exécute une arabesque en l'air et redescend<sup>354</sup>.

Grand échappé, jeté en attitude, entrechat, arabesque, etc. Chaque élément précisément cité par Nijinska correspond aux figures connues des danseurs. Ce qui étonne, outre la virtuosité exceptionnelle de Nijinski, c'est la « modulation du mouvement en l'air », c'est-à-dire la manière nouvelle dont est exécutée cette série de pas connus séparément. Fokine, sans jamais renoncer au lexique fondamental du ballet classique, modifie les pas existants par un changement de direction, une modification de position ou un changement de pied.

La grande nouveauté réside, en réalité, dans la fonction que ces pas acquièrent au sein de la chorégraphie. Alors qu'auparavant, les maîtres de ballet enchaînaient des combinaisons de pas toutes faites, reliées entre elles par de brèves transitions, Fokine choisit de systématiquement subordonner la technique à l'intrigue mise en scène dans le ballet. Utilisée jusqu'alors comme une fin en soi, la technique devient alors un simple moyen d'expression.

Revenant aux principes établis par Jean-Georges Noverre au XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>355</sup>, Fokine élabore des chorégraphies qui suivent scrupuleusement les actions décrites et présentées dans

---

<sup>353</sup> Bronislava Nijinska, *Mémoires. 1891 – 1914, op. cit.*, p. 405.

<sup>354</sup> Bronislava Nijinska, *Id.*, p. 237.

les programmes. Unis par un même refus des numéros dansés qui n'ont pas de lien avec l'intrigue, ces deux chorégraphes défendent les ballets qui présentent une narration logique, qui s'appuient sur un « poème ». Cette prééminence de l'intrigue sur l'ensemble des autres éléments du ballet induit deux conséquences sur la chorégraphie élaborée.

La première d'entre elles conduit Fokine à caractériser spécifiquement chaque danse, qui devient ainsi une création étroitement liée au ballet. Au lieu de plaquer des numéros obligés sur une musique déterminée, Fokine conçoit chaque chorégraphie en privilégiant l'adéquation des mouvements au thème de la danse. Chacune des chorégraphies créées se distingue de l'autre et devient non interchangeable :

Une danse n'y ressemble pas à une autre ; chaque danse n'y comprend qu'un certain nombre de pas et de gestes qui lui sont spéciaux au lieu d'être ce mélange et cette réunion de toutes sortes de pas que l'on voit sur nos scènes lyriques, ce trémoussement général et indéterminé qui donne l'impression d'une fastidieuse monotonie<sup>356</sup>.

Comme en témoignent directement les titres de ses créations, les danses originales et variées de Fokine évoquent des périodes passées ou des contrées éloignées : *les Danses polovtsiennes* et les tribus guerrières turco-mongoles, *Cléopâtre* et l'antiquité égyptienne, *l'Oiseau de feu* et le folklore russe, *Carnaval* et la *Commedia dell'Arte*, *Shéhérazade* et les contes orientaux, *Narcisse* et l'Antiquité grecque, etc.

Deuxième conséquence, la suprématie accordée à l'argument incite Fokine à introduire d'autres techniques dans ses chorégraphies afin de faciliter l'émergence du sens et la quête de « réalisme »<sup>357</sup>. Chaque partie du corps devient ainsi susceptible de participer à cette expressivité recherchée. La pantomime, qui à chaque geste fait correspondre un sentiment particulier, devient un genre fertile par son fort pouvoir de suggestion. Comme en témoigne explicitement le titre de *Carnaval*, « pantomime-ballet en un acte », elle influence même certains ballets de manière prépondérante.

Parallèlement à l'influence de la pantomime qui, récupérée par le symbolisme français, confère un vent de modernité à ses chorégraphies, Fokine introduit également dans son œuvre des danses folkloriques ainsi que des tendances plus modernes de la danse. Avant 1910, le

---

<sup>355</sup> Comme le rappelle Roland Huesca, Jean-Georges Noverre écrit en 1760 ses *Lettres sur le ballet et les arts d'imitation* dans lesquelles il présente sa nouvelle conception du ballet-action : « Le ballet doit peindre une action dramatique sans s'égarer dans des divertissements », Roland Huesca, *Id.*, p. 353.

<sup>356</sup> Pierre Lalo, « La musique », *Le Temps*, 28-V-1912 ; cité par Roland Huesca, *Ibid.*

<sup>357</sup> Il convient de noter que contrairement à ce que pourrait laisser croire la formation au sein des Théâtres impériaux, les danseurs russes intégraient souvent de nombreux genres chorégraphiques à leur répertoire comme le souligne Nijinska dans ses mémoires ; Bronislava Nijinska, *Mémoires. 1891 – 1914, op. cit.*, p. 9.

chorégraphe a eu connaissance des spectacles donnés par Loïe Fuller et par Isadora Duncan, deux artistes qui refusent la rigidité de la technique classique et appellent à plus de naturel. Ces danseuses, étrangères à la technique du ballet, se produisent sans corset et sans chausson à pointes. Elles centrent leurs danses sur la libération et le développement du haut du corps. Intégrant ces différentes influences, les chorégraphies de Fokine proposent une évolution en douceur de la technique classique. Les danseurs en position statique, par exemple, n'ont pas systématiquement les pieds en-dehors mais restent parfois sur scène, avec les pieds posés parallèlement ou dans des positions asymétriques lorsque le poids de leur corps pèse sur leurs hanches. De même, l'emploi de techniques classiques, comme les pointes, est systématiquement motivé. Ainsi dans *Petrouchka*, si la ballerine apparaît le plus souvent sur les pointes, c'est uniquement pour renforcer le caractère rigide et mécanique du personnage. De même, pour le personnage de *l'Oiseau de feu*, Fokine utilise fréquemment les mouvements privilégiant l'élévation et les positionnements de bras au-dessus du buste et de la tête pour évoquer les ailes de l'oiseau.

Enfin, les chorégraphies de Fokine présentent également la particularité de revaloriser le corps de ballet. Travaillant sur les effets d'ensemble et sur les déplacements scéniques, Fokine, dans la lignée de Petipa, attribue au corps de ballet un rôle non subalterne qui rompt avec les habitudes décrites ainsi par Manfred Kelkel : « Tandis que la danseuse-étoile montrait ses talents, le corps de ballet se tenait à peu près immobile, les bras ballants. Les ensembles étaient si mal réglés qu'il n'était pas exceptionnel d'entendre chuchoter sur la scène : "Je te dirai quand il faudra partir, tu n'auras qu'à me suivre !" »<sup>358</sup>. À rebours de ces pratiques, Fokine pour la première fois, traite le corps de ballet comme un soliste dans les *Danses polovtsiennes*, et lui confie une gestuelle particulière fondée sur des pas de caractère.

La volonté de Fokine est donc de motiver chaque élément de la chorégraphie : technique, enchaînements, déplacements et apparitions de solistes ou d'ensemble sont à la fois liés et subordonnés à l'intrigue.

### c. Un répertoire fortement caractérisé visuellement

Avec *Shéhérazade*, nous ne voyons pas seulement l'Orient : nous le respirons...<sup>359</sup>

---

<sup>358</sup> Manfred Kelkel, *La musique de ballet en France, op. cit.*, p. 11.

<sup>359</sup> Citation de Jean-Louis Vaudoyer parue dans un article de presse française en 1910 ; cité par Militsa Pojarskaïa, Tatiana Volodina, *L'art des Ballets russes à Paris. Projets de décors et de costumes 1908 – 1929*, (trad. Sophie Benech), Paris, Gallimard, 1990 [1988], p. 56.



Le principal choc causé par les Ballets russes lors de leur arrivée à Paris a été visuel. La très grande cohérence entre les décors et les costumes ainsi qu'entre la trame narrative et la dimension visuelle avait grandement participé au succès de la compagnie. Plus que l'intrigue elle-même, Diaghilev et ses collaborateurs ont à cœur de privilégier la création d'une atmosphère. Peu importe la précision historique ou le détail de tel ou tel élément. L'important réside avant tout dans le plaisir des yeux et dans le climat qui se dégage de l'ensemble de la scène.

Le répertoire présenté en Espagne offre à cet égard une grande cohérence puisque les ballets peuvent se répartir en trois catégories, chacune d'entre elles étant définie par sa forte caractérisation visuelle. D'une part, l'inspiration romantique du début du XIX<sup>ème</sup> siècle, d'autre part, le thème de l'orientalisme, enfin, celui du folklore russe.

La première catégorie, proche de l'esthétisme défendue par la revue d'art *Mir iskoustva*, regroupe *les Sylphides* (1909), *Carnaval* (1910) et *le Spectre de la rose* (1911). Ces trois ballets se fondent sur des musiques romantiques, respectivement de Chopin, Schumann et Carl Maria von Weber, pour mettre en scène des chorégraphies inspirées du ballet romantique. Ces danses éthérées reprennent certaines caractéristiques de la danse classique : la mise en valeur de l'élévation notamment par l'emploi de chaussons à pointes, une présence féminine marquée, la présence de pas de deux, le port de tutu long ou de jupes vaporeuses et blanches, une atmosphère mélancolique et une intrigue peu développée, simple prétexte au développement des danses.

*Les Sylphides* met en scène les rêveries nocturnes d'un poète entouré d'ondulantes et aériennes créatures dans une ambiance caractéristique décrite par Cyril W. Beaumont :

*Les Sylphides* constituait un voyage dans un monde d'extase spirituelle. C'était le ballet romantique par excellence. Le cadre créé par Benois était une conception poétique, sentant bon les conventions romantiques ; on pouvait voir sur les côtés se dresser de hauts troncs d'arbres, la toile de fond représentait le mur d'un monastère en ruine et le contour imprécis d'une tombe se détachant sous la lumière de la lune. La lumière tamisée, un vert-jaune très doux, évoquait une atmosphère pure et tendre. Devant ce décor, vingt-deux danseuses évoluaient dans de blancs tutus longs et un seul danseur portant une chemise, des chaussons et des collants blancs, ainsi qu'un justaucorps noir<sup>360</sup>.

---

<sup>360</sup> « *Les Sylphides* was an excursion into the world of spiritual ecstasy. It was the Romantic Ballet in excelsis. The Benois setting of this period was a poetical conception, fragrant with traditions of Romanticism; the wings were formed of tall tree-trunks, the back-cloth depicted the wall of a ruined monastery and the vague outline of a tomb silhouetted against a moonlit sky. The subdued lighting, a soft yellowish green, evoked a chaste and tender mood. Against this background moved twenty-two dancers in white ballet dresses and one male dancer in white shoes, tights, and shirt, and black jerkin », Cyril W. Beaumont, *The Diaghilev Ballet in London. A Personal Record*, London, Putnam, 1940, p. 13.

*Carnaval*, quant à lui, reprend les personnages principaux de la *Commedia dell'Arte*, Colombine, Chiarina, Estrella, Papillon, Pierrot, Arlequin, Pantalon, Eusebius et Florestan. Le ballet « est une suite d'épisodes amoureux qui ont lieu au cours d'un bal masqué [...]. Le spectateur n'assiste pas à la fête à proprement parler mais à toutes les petites intrigues qui se déroulent dans le salon attenant à la salle de bal »<sup>361</sup>. Pour réaliser les décors et les costumes de cette suite de pas de deux et pas de trois, Bakst s'est inspiré de la période Biedermeier<sup>362</sup> et a choisi de placer ces personnages traditionnels des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles dans un intérieur XIX<sup>e</sup> : un salon tendu de vert, garni de chandeliers et de canapés rayés, dans lequel évoluent les personnages de la *Commedia dell'Arte* : pantalon à losange et masque pour Arlequin, costume blanc et collerette noire pour Pierrot, jupe gonflée, manche gigot et capote à rubans sur des anglaises pour Chiarina.

Le troisième ballet, *le Spectre de la rose*, est un pas de deux évoquant le songe d'une jeune fille au retour de son premier bal. Rompant avec la tradition du ballet romantique, c'est le danseur qui a ici le rôle principal. Pourtant, chaque élément se rapportant au spectre évoque l'univers féminin de la danse classique. Dans la chorégraphie, par exemple, le danseur se livre non seulement à des solos et cesse, par là même, d'être le simple faire-valoir de la ballerine, mais il effectue en outre des ports de bras jusqu'alors réservés aux danseuses. L'ensemble des éléments, que ce soit la chambre de la jeune fille de style victorien ou le costume du spectre, contribue à créer l'atmosphère douce et romantique du songe.

La deuxième catégorie de ballets concerne *Cléopâtre* (1909), *Shéhérazade* (1910) et *Thamar* (1912), pièces à forte inspiration orientalisante. Les intrigues de ces trois œuvres reprennent les topiques des drames orientaux fantasmés par l'Occident : centré autour d'une figure féminine qui incarne la luxure et la volupté, chacun des arguments met en scène une nuit d'amour que l'homme paie de sa vie. Les différents éléments de ces spectacles évoquent cette idée de l'Orient comme terre de la démesure, de la jouissance et de la décadence.

---

<sup>361</sup> « [The Ballet] consists of a series of amorous episodes, which take place during a masked ball [...]. It is not the fête itself that you see, but the little intrigues that occur in the lounge leading to the ballroom. », Cyril W. Beaumont, *Id.*, p. 21.

<sup>362</sup> « L'époque du style Biedermeier débute en Autriche et en Allemagne vers 1814 pour s'achever en 1848. [...] Le Biedermeier désigne principalement les arts décoratifs, mais il s'applique aussi à la peinture ou à la sculpture. C'est avant tout une manière de vivre, confortable, bourgeoise, calfeutrée [...]. », <http://www.universalis.fr/encyclopedie/style-biedermeier/>, page consultée le 8-VIII-2013.

Selon Christine Peltre<sup>363</sup>, l'Orient séduit l'Occident par sa capacité amplificatrice. Espaces, couleurs, saveurs et intrigues amoureuses voient leur intensité démultipliée lorsqu'ils sont vus à travers le prisme oriental. Les décors de *Cléopâtre* et de *Thamar*, par exemple, reprennent la représentation emphatique et monumentale des lieux orientaux, tels qu'ils sont peints chez Delacroix et Benjamin :

Il représentait [le décor de Bakst pour *Cléopâtre*] un temple dans le désert égyptien. Des deux côtés se dressaient des statues de basalte, gigantesques et sombres, qui dominaient la scène et faisaient paraître les danseurs dans des proportions insignifiantes. Au loin, on pouvait voir les colonnes rosées du temple tandis que les eaux bleues du Nil apparaissaient à l'horizon<sup>364</sup>.

Selon Cyril W. Beaumont, ces espaces gigantesques semblent écraser les personnages de tout le poids du drame qui va se dérouler : l'entrée semi-circulaire d'un temple égyptien dans *Cléopâtre* et une salle au plafond pyramidal d'un palais géorgien dans *Thamar*. Autre élément repris de la représentation topique de l'Orient, celui du fantasme de la femme enfermée. *Shéhérazade*, comme *Thamar*, se déroulent dans des espaces clos, un harem dans le cas du premier et une tour dans le second, deux lieux où s'exerce une domination féminine exclusive. La salle malachite du harem, saturée de tissus, coussins, tapis et encensoirs, suggère une atmosphère à la fois sensuelle et lourde de menaces. Benois montre que cette profusion de matières, de couleurs et de chairs participe à la constitution d'un décor synesthésique :

La tonalité vert-émeraude des tapis, des tentures et du trône, le bleu de la nuit qui coule à flots par les fenêtres grillagées ouvrant sur le jardin du harem, les monceaux de coussins brodés, les danseuses à demi-nues divertissant le sultan de leurs gestes souples et rythmés, et nous voilà d'emblée sous le charme. On a l'impression de sentir émaner de la scène des parfums capiteux, et nos cœurs se serrent d'une sourde angoisse, car nous savons que ce festin et ces visions de rêve servent de prélude à un sanglant massacre. On ne saurait imaginer pour ce drame cadre plus subtil, plus approprié, plus suggestif que celui de Bakst [...]. Non, jamais je n'avais vu sur une scène une symphonie de couleurs aussi magnifiquement orchestrée !<sup>365</sup>

---

<sup>363</sup> Christine Peltre, *Orientalisme*, Paris, Terrail, 2010, p. 145.

<sup>364</sup> « It represented [Bakst's setting for *Cleopatre*] a temple in the Egyptian desert. On either sides were gigantic, sombre, basalt figures which dominated the scene and made the dancers seem insignificant in proportion. In the distance were the pink columns of a temple, while the horizon was bounded by the blue waters of the Nile », Cyril W. Beaumont, *The Diaghilev Ballet in London*, op. cit., p. 60.

<sup>365</sup> Alexandre Benois, *Mes souvenirs (Moi vospominaniya)*, Hayka, Moscou, 1980, t. II, p. 519 – 520 ; cité par Militsa Pojarskaïa, Tatiana Volodina, *L'art des Ballets russes à Paris*, op. cit., p. 60.

En parfait accord avec les décors, les costumes suggèrent eux aussi cette atmosphère pleine de lasciveté : des danseurs, vêtus de pantalons bouffants aux tissus chatoyants, aux corps teintés et parés de perles et de bijoux.

Si les trois ballets mettent en scène des intrigues situées dans des espaces-temps différents, chacun d'entre eux évoque cette même vision décadente de l'Orient, de cet « ailleurs » gorgé de sensualité et de perversité. Cette vision qui s'inscrit de plain pied dans la représentation que l'on a faite de l'exotisme tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle, est à l'opposé de celle, inscrite dans la modernité, qui se développe depuis Gauguin associant l'exotisme à la simplicité, et se poursuit avec Matisse, Picasso, Braque et Gris et qui fait de l'art nègre une référence plastique<sup>366</sup>.

La troisième catégorie de ballets se caractérise par l'emploi du folklore et de l'art populaire russe sous ses différents aspects : les tribus barbares des *Danses polovtsiennes* (1909), le conte fantastique de *l'Oiseau de feu* (1910), la marionnette populaire de *Petrouchka* (1911)<sup>367</sup> et les rites païens de *Soleil de nuit* (1915).

Présentés au cours de la même saison, les *Danses polovtsiennes* et *Soleil de nuit* permettent de mesurer l'évolution du traitement du folklore russe depuis les premiers ballets jusqu'aux créations les plus récentes pour le public madrilène de 1916<sup>368</sup>.

Le premier ballet cité met en scène les danses des tribus turco-mongoles du XII<sup>e</sup> siècle. Reprenant la vision d'une histoire de la Russie sauvage et sanglante, le ballet se déroule au sein d'un camp polovtsien, dans la steppe :

À mon avis, il n'y a pas de ballet qui évoque ainsi cette sensation des camps guerriers. Les teintes brunes, les costumes couleur terre, les couvre-chefs rouge terne auxquels on avait sommairement cousu des perles, les visages tannés et couverts de la suie des feux de camps fumants correspondaient exactement à la violente sauvagerie de la musique de Borodine, dont les rythmes déferlants et les incessantes vagues de sons réclamaient aux danseurs d'incroyables efforts<sup>369</sup>.

---

<sup>366</sup> Dans son ouvrage *La peinture française et l'art nègre*, Jean Laude distingue deux modes d'inspiration de l'art nègre dans la peinture occidentale du début du XX<sup>e</sup> siècle : l'un, tel que l'on peut le retrouver chez Vlaminck, Derain et les membres du groupe *Die Brücke*, prend l'art nègre comme une source exotique et identifie l'art africain à un art des origines, « non évolués » qui influence thématiquement leur peinture ; l'autre, le prend comme référence plastique, en tant qu'*art africain*, dont les caractères propres sont reconnus, notamment en ce qui concerne l'agencement des couleurs et le traitement des volumes. Jean Laude, *La peinture française et l'art nègre (1905 – 1914)*, Langres, Klincksieck, Collection d'Esthétique, 2006 [1968], p. 23.

<sup>367</sup> Concernant l'analyse des ballets *l'Oiseau de feu* et *Petrouchka* : Cf. *supra*, Partie II, chapitre 3, « Les ballets de Stravinsky », p. 191 – 198.

<sup>368</sup> *Soleil de nuit* est le dernier ballet monté par la compagnie lorsque celle-ci se rend en Espagne en mai 1916.

<sup>369</sup> « There is no ballet, in my opinion, which so recaptures the thrill of warlike exercises. The reddish brown, earth-coloured costumes, the dull red skull-caps barbarically sewn with pearls, the weather-beaten faces smeared

Dans ce ballet, la vision d'une société primitive où la tribu prime sur l'individu est illustrée par le choix de ne jamais dégager un danseur soliste du reste de la troupe. Le corps de ballet y est systématiquement traité dans son ensemble.

Lorsque, quelques années après, Diaghilev choisit de monter de nouveaux ballets folkloriques, il décide de faire appel à la nouvelle génération de peintres russes représentant l'avant-garde : Gontcharova est sollicitée pour *le Coq d'Or* (1914) et Larionov pour *Soleil de nuit* (1915). Collaborant ensemble depuis l'exposition de 1906 au Salon d'Automne de Paris, tous trois, Diaghilev, Gontcharova et Larionov défendent une même conception de l'art russe, libre de toute influence occidentale et puisant ses racines au sein de la tradition russe. Depuis 1907, Larionov et Gontcharova s'inspirent des peintures d'icônes, des gravures populaires et des enseignes colorées pour créer un art nouveau et indépendant<sup>370</sup>.

Les décors réalisés pour *Soleil de nuit* témoignent des recherches néo-primitivistes de Larionov. Rejetant la perspective linéaire de la Renaissance et le raffinement des peintures de ses prédécesseurs, il peint avec « l'habileté des malhabiles »<sup>371</sup> des décors naïfs et schématiques aux couleurs très vives rappelant les dessins d'enfants. Comme l'explique Jean-Claude Marcadé<sup>372</sup>, l'une des principales caractéristiques de cette première avant-garde russe est de prendre le contre-pied de la glorification de la culture urbaine alors très en vogue dans le reste de l'Europe. Les néo-primitivistes russes préfèrent pour leur part puiser au sein de la « trivialité petite-bourgeoise »<sup>373</sup>, des « grimaces » de l'art primitif et du laconisme de la culture de la campagne. Cette stylisation des éléments populaires propre au néo-primitivisme permet d'introduire une distance entre l'époque évoquée par les danses et les éléments visuels présentés. Contrairement aux ballets folkloriques précédents, et notamment aux *Danses polovtsiennes* et au *Sacre du printemps*, les décors et costumes de *Soleil de nuit* n'ont pas pour dessein d'évoquer l'époque passée dans laquelle se déroule l'intrigue, pas plus qu'ils n'ont vocation à satisfaire les attentes collectives du public en matière de représentation d'une

---

with the soot of the smoking campfires, were exactly in keeping with Borodine's wild savage music, whose surging rhythm, flowing in irresistible mounting waves of sound, impelled the dancers to extraordinary efforts », Cyril W. Beaumont, *The Diaghilev Ballet in London*, *op. cit.*, p. 29.

<sup>370</sup> Même si les premières œuvres du rayonnisme – premier mouvement non figuratif abstrait – de Larionov datent de 1912, le peintre n'abandonnera jamais les représentations figuratives pour la réalisation des décors des Ballets russes : *Soleil de nuit* (1915), *Histoires naturelles* (le ballet fut préparé en 1916, mais ne fut jamais représenté), *Contes russes* (1917), *Chout* (1921) et *Renard* (1922).

<sup>371</sup> Georges Yakoulov, « Niko Pirosmachvili », *Zaria Vostoka (L'aurore de l'Orient)*, Tiflis, 31-III-1927, n°1439, cité ici dans la traduction française de Raphaël Khéroumian, *Notes et documents édités par la Société des Amis de Georges Yakoulov*, n°3, Paris, VII-1972, p. 23.

<sup>372</sup> Jean-Claude Marcadé, *L'avant-garde russe. 1907 – 1927*, Paris, Flammarion, 1995, p. 23 – 54.

<sup>373</sup> L'expression est de Natalia Gontcharova, défendant une esthétique du quotidien ; cité par Jean-Claude Marcadé, *L'avant-garde russe*, *op. cit.*, p. 39.

période donnée, tendance privilégiée dans les ballets orientalisants. Dans *Soleil de nuit*, les formes géométriques, la légèreté et l'humour qui se dégagent des décors et des costumes, ancrent ces éléments visuels dans la modernité. Ils acquièrent ainsi un intérêt à part entière et annoncent, selon Lynn Garafola, la démarche que systématisera Diaghilev : « Dans la juxtaposition temporelle, la distanciation ironique, et l'incroyable stylisation réalisées par le néo-primitivisme, on pouvait observer pendant ces années non seulement la clef de la transformation du matériau ethnique, mais aussi le *modus operandi* dont fonctionnait l'approche moderniste de Diaghilev de façon générale »<sup>374</sup>.

Cette démarche innovante, qui se fonde sur l'art traditionnel pour créer une œuvre moderne est une des marques de la compagnie de Diaghilev. Marque que l'on retrouvera notamment dans la création du *Tricorne* et plus particulièrement dans le langage chorégraphique que Léonide Massine, qui collabora avec Larionov pour son premier ballet *Soleil de nuit*, élaborera et amplifiera avec le « modernism ethnic ».

Au cours de la tournée américaine, Diaghilev, par l'entremise du Comte de Cazal, est invité, sur ordre du roi Alphonse XIII, à venir présenter une saison russe au Teatro Real de Madrid<sup>375</sup>. Une partie de la compagnie reste sur le sol américain et sous la direction de Nijinski. L'autre, avec Diaghilev, embarque pour Cadix.

---

<sup>374</sup> « In the temporal juxtaposition, ironic distancing, and far-ranging stylization of neoprimitivism, one finds not only the key to the transformation of ethnic material in these years, but the *modus operandi* of Diaghilev's general modernist approach. », Lynn Garafola, *Diaghilev's Ballets Russes*, New York, Da Capo Press, 1998 [1<sup>ère</sup> éd. 1989], p. 84.

<sup>375</sup> Autobiographie de Diaghilev, texte russe dicté par Diaghilev à Boris Kochno. Traduction française de Kochno, Fonds Kochno, Archives du Musée de l'Opéra de Paris, Bibliothèque Nationale de France.

## B. Réception des Ballets russes dans la presse

### 1. Présentation des Ballets russes avant le 26 mai 1916

Les premières informations parues dans la presse espagnole à propos des Ballets russes datent de leur arrivée dans la Péninsule, en 1916. En janvier de cette même année, *La Época* publie ainsi le tout premier article<sup>376</sup> sur la troupe de Diaghilev, article qui se présente sous la forme d'un compte rendu de la première soirée parisienne offerte par la compagnie au bénéfice de la Croix Rouge avant son départ pour les États-Unis. *La Época* est un quotidien conservateur destiné à la haute société espagnole. La majeure partie de ses articles est consacrée aux chroniques mondaines ainsi qu'aux comptes rendus de soirées, événements et spectacles. L'article sur les Ballets russes s'inscrit de droit fil dans cette ligne éditoriale : la part belle est faite à la liste des personnalités parisiennes présentes, censée attester de la qualité du spectacle proposé. Quant au contenu artistique, il est relégué à la portion congrue : seule une brève description des danses, entre « performance gymnastique » et « folklore régional », conclut l'article.

La fréquence des articles relatifs aux Ballets augmente de manière significative au mois de mai 1916, date de l'arrivée de la compagnie sur le sol espagnol. Il s'agit tout d'abord d'annoncer la venue de la troupe et de conditionner son succès à venir, puis, une fois la première donnée le 26 mai, de présenter des comptes rendus systématiques de chaque représentation.

#### a. Chroniques de l'arrivée de la compagnie

Les premiers articles annonçant l'arrivée de la compagnie sont essentiellement factuels et pratiques.

Le débarquement à Cadix de la troupe, des décors et de ses costumes acheminés par le *Dante Alighieri* fait l'objet de plusieurs papiers dans la presse madrilène : « On attend, pour aujourd'hui, l'ensemble des bagages des artistes, leurs décors et leurs accessoires, dont le transport n'a pas manqué de provoquer quelques difficultés en raison de leur incroyable

---

<sup>376</sup> Juan de Becon, « Impresiones de París. Bailes rusos », *La Época*, 11-I-1916, p. 1.

volume »<sup>377</sup>. Ou encore, dans le même registre : « nous attendons pour demain l'arrivée des décors et des costumes qui n'occupent pas moins de quatorze wagons »<sup>378</sup>.

Ces articles relatant les conditions d'arrivée de la compagnie sont doublement intéressants. Ils attestent que chaque ballet est bel et bien conçu comme un ensemble complet et insécable dont la dimension plastique fait intégralement partie, au même titre que l'interprétation chorégraphique ou musicale. Le public madrilène, qui assiste à cette première saison russe au Teatro Real, découvre les chorégraphies dans les mêmes décors que les publics des autres capitales. Les représentations espagnoles sont menées à l'identique de celles qui ont enchanté le reste de l'Europe. En outre, la profusion de détails relayés par la presse sur les conditions de déplacements illustre également le caractère extraordinaire de ce type de tournée en Espagne. Conscient de l'importance de la dimension spectaculaire, Diaghilev conçoit ces tournées comme la mise en circulation d'un produit complet, composé d'éléments humains et matériels indispensables, caractéristique du « *combination system* » précédemment évoqué.

Ces articles de presse abondent en descriptions matérielles. Ils proposent également des listes recensant les différents membres de la troupe, danseurs, compositeurs, peintres et citent à loisir les diverses villes et pays précédemment visités par la compagnie. Le but de ces énumérations est bien évidemment de souligner le caractère hors du commun des Ballets ainsi que la dimension exceptionnelle de l'événement<sup>379</sup>. S'il participe activement à façonner une image extraordinaire dans l'imagination des lecteurs, on peut néanmoins noter que ce débordement de détails privilégie parfois le sensationnel au détriment du côté purement informatif :

Il a fallu plus de vingt-quatre heures pour débarquer les très nombreux bagages, les décors incroyablement volumineux, les accessoires et les costumes répartis dans des

---

<sup>377</sup> « Hoy se espera el equipaje de los artistas, decorados y atrezzo, cuyo transporte no ha dejado de ofrecer algunas dificultades por su extraordinario volumen », « El teatro. En el Real », *La Acción*, 23-V-1916, p. 5.

<sup>378</sup> « Mañana se espera el arribo de las decoraciones y vestuario, que ocupan nada menos que catorce vagones », Monte-Cristo, « El abono a los bailes rusos », *El Imparcial*, 20-V-1916, p. 2.

<sup>379</sup> « Para darse cuenta de su importancia artística, véase la lista de « colaboradores » de Diaghilew.

Músicos. – Schumann y Chopin, Weber, R. Strauss, Rimsky-Korsakov, I. Stravinsky, Glazounow, Borodine, Steimberg, Tcherepine, Balakirew, Ravel, Debussy, R. Hahn, Arensky, etc.

Pintores. – L. Bakst, Contcharova (sic), J. M. Sert, A. Benois, Rørich, Larionoff, etc.

Maestros corográficos. – E. Cecchetti y M. Fokine.

La lista de la compañía que ha de actuar en el Real es la siguiente :

Dirección general, Serge de Diaghilew.

Primeras bailarinas : Lydia Sokolova, Lubero Tchernicheva, Lydia Sokolova, Alexandria Wasilieoska, etc. », « Teatro Real. Bailes rusos », *El Imparcial*, 18-V-1916, p. 3. On retrouve ces mêmes listes dans les articles suivant : « Teatro Real. Bailes rusos », *La Acción*, 17-V-1916, p. 3 ; « Teatro Real. Bailes rusos », *La Correspondencia de España*, 18-V-1916, p. 4, etc.



centaines de caisses, et un personnel artistique de plus de 200 personnes, auxquelles s'ajoutent les domestiques et les employés nécessaires au bon fonctionnement de cette si grande compagnie<sup>380</sup>.

En accord avec les programmes du Teatro Real, d'autres coupures de presse évoquent quant à elles le chiffre nettement plus vraisemblable d'une soixantaine de danseurs. L'évaluation proposée par *El Globo* semble moins motivée par l'exactitude journalistique que par le fantasme de la magnificence impériale à laquelle les termes de « criados y sirvientes », étonnants dans ce contexte, font d'ailleurs écho.

Afin de séduire leurs lecteurs, ces journaux jouent donc à la fois la carte du luxe oriental et de la modernité européenne d'avant-guerre :

Alors que les styles et les tendances européennes à bout de souffle, cherchent de nouveaux thèmes et courants artistiques, ce vent qui nous vient d'Orient apportait toute une mine alors inconnue qui s'est mélangée de la plus curieuse façon aux trésors occidentaux. Les Ballets russes possèdent la sauvage originalité des peuples primitifs et l'art raffiné que les siècles ont répandu goutte à goutte sur l'amphore de l'Europe<sup>381</sup>.

Fantasme idéalisé de l'Orient et produit de la Belle Époque, les Ballets russes sont présentés comme la résurgence d'un monde de raffinement et de luxe disparu :

Durant les printemps de jouissance fébrile que Paris et Londres connurent avant la Guerre, les Ballets russes rayonnèrent de mille feux. Cette vie entièrement inédite par sa richesse, son art et ses plaisirs et qui fut celle des années 13 et 14 accueillit avec joie cette exquise manifestation de beauté. Ce furent des années de plénitude, la fin d'une époque, quelque chose de décadent sans doute ; mais elles furent si belles, que le monde n'a pas connu d'autres et, probablement, n'en verra pas d'ici plusieurs décennies. Ces jours-là étaient bien trop beaux pour durer !<sup>382</sup>

Autre élément récurrent de ces chroniques qui précèdent la première des Ballets : la venue d'Igor Stravinsky à Madrid. La présence annoncée du compositeur au Teatro Real est

---

<sup>380</sup> « Más de veinticuatro horas ha de tardarse en el desembarco de un numeroso equipaje, un decorado en extremo voluminoso, un atrezzo y vestuario encerrado en cientos de cajas, y un personal artístico de más de 200 personas, además de los criados y sirvientes necesarios para el funcionamiento de esta gran compañía », R. R., « Teatro Real. Los bailes rusos », *El Globo*, 18-V-1916, p. 1.

<sup>381</sup> « Ese viento que sopla desde Oriente cuando los estilos y gustos europeos empobrecidos buscan nuevos motivos y tendencias artísticas, aportaba un caudal ignoto que se mezclaba por modo curioso con el tesoro de Occidente. Los bailes rusos tienen la salvaje originalidad de los pueblos primitivos y el arte sabio que los siglos han ido destilando gota a gota en la cratera de Europa. », « Los bailes rusos », *El Imparcial*, 14-V-1916, p. 3.

<sup>382</sup> « En las primaveras de goce febril de París y Londres que precedieron a la guerra culminaron los bailes rusos. Aquella vida inaudita de riqueza, arte y regocijo que marcó los años 13 y del 14 acogió con transporte esa exquisita manifestación de belleza. Fueron tiempos de plenitud, fin de época, algo decadente quizás ; pero tan bellos, que el mundo no ha conseguido otros ni, probablemente, los verá semejantes en varias décadas. ; Eran demasiado hermosos esos días para durar ! », « Los bailes rusos », *El Imparcial*, 14-V-1916, p. 3.

évoquée à différentes reprises dans la presse et, là aussi, relève davantage de la rubrique mondaine que des pages de culture puisqu'aucun commentaire lié au compositeur ou à sa musique n'est rapporté<sup>383</sup>.

Savamment orchestrée, par voie de presse, cette présentation liminaire de la compagnie insiste sur son caractère exceptionnel. Il s'agit de faire de l'arrivée de celle-ci sur le sol espagnol un véritable événement social. Derrière chaque information apparemment matérielle et anecdotique, apparaît la volonté de mettre en avant son importance et son prestige européen. Bien entendu, la démarche n'est pas anodine. Chaque lecteur est perçu comme un spectateur potentiel que les accents dithyrambiques de cette campagne médiatique doivent inciter à se déplacer.

#### b. Présentation de la compagnie

En marge de ce flot d'informations factuelles qui insistent sur l'aspect sensationnel, on assiste néanmoins à la parution d'articles qui s'attachent à présenter les caractéristiques générales de la compagnie.

La principale contextualisation au sein des arts concerne la danse et la rénovation apportée au ballet romantique. La décadence du genre en Europe et l'exception que constitue la Russie sont évoquées dans des termes très généraux. Un seul article, publié dans *La Época*, évoque ainsi la formation dispensée par les Théâtres impériaux et les conséquences induites sur la constitution du corps de ballet :

Les élèves entrent très jeunes dans les Écoles impériales de danse, et y restent de nombreuses années, répartis dans différentes spécialités, selon leurs aptitudes. Comme ils reçoivent tous la même formation, et qu'ils travaillent ensemble pendant plusieurs années, les troupes présentent une homogénéité que nous ne pouvions soupçonner jusqu'ici<sup>384</sup>.

Bien qu'évoqué de manière allusive, les références à l'apprentissage « à la russe » mettent ici implicitement le doigt sur les lacunes de la formation telle qu'elle est dispensée en

---

<sup>383</sup> « También podemos adelantar la noticia de que, como gentil deferencia a nuestro público, el célebre maestro M. Igor Strawinsky, vendrá a dirigir el ballet « Petrouska », de cuya música es autor », Monte-Cristo, « El abono a los bailes rusos », *El Imparcial*, 20-V-1916, p. 2.

<sup>384</sup> « En las Escuelas Imperiales de danza, los alumnos entran muy jóvenes, y permanecen muchos años, siendo clasificados según sus aptitudes.

Como todos reciben la misma educación, y trabajan uno al lado del otro durante varios años, las *troupes* ofrecen una homogeneidad de la cual no teníamos la más remota idea. », Fortunio, « Los bailes rusos », *La Época*, 26-V-1916, p. 1.

Espagne : absence de centres de formation dignes de ce nom, manque de spécialisation des danseurs, disparités des formations qui conduit à l'hétérogénéité des ensembles formés<sup>385</sup>. Dans d'autres articles, il arrive même que cette « exception russe » vire au véritable complexe national<sup>386</sup> :

Il convient [...] de bien souligner que ces « ballets » n'ont absolument rien à voir avec les « bailes » comme *Excelsior*, *Sylvia* et autres niaiseries du même genre, de mauvais goût et malheureusement sans cesse remontés. Les Ballets russes, c'est autre chose<sup>387</sup>.

On notera ici la différence de terminologie pour différencier l'ancien et le nouveau : le terme français « ballet » fait référence à la compagnie alors que celui de « baile » évoque les spectacles connus du public espagnol. Cette difficulté que rencontre la presse à nommer les choses en raison de leur nouveauté apparaît de manière évidente dans le flottement terminologique :

Nous répétons qu'il ne s'agit en aucun cas de danses de contorsions ni d'acrobaties dans lesquelles on montre la résistance physique et sportive des artistes, mais de quelque chose d'exceptionnel [...]<sup>388</sup>.

En règle générale, le terme français de « ballet » et celui, espagnol, de « baile » sont néanmoins employés comme des synonymes. La presse tente également de caractériser les spectacles russes en usant d'expressions aussi variées que : « pantomimas », « especie de mimos »<sup>389</sup>, « espectáculos artísticos », « conciertos musicales de poemas y leyendas »<sup>390</sup>, « representaciones mímicas y rítmicas »<sup>391</sup>, etc.

À travers les expressions employées, on perçoit très clairement que pour la presse espagnole, la nouveauté des spectacles ne réside pas tant dans la technique des interprètes que

---

<sup>385</sup> Cf. *infra*, Partie I, chapitre 3, « Ballets et bailes espagnols », p. 81 – 88.

<sup>386</sup> Ce sentiment d'infériorité de la danse espagnole se retrouve fréquemment dans la presse madrilène, notamment chez Enrique Gomá : « En España, naturalmente no nos enterábamos de nada de esto [la degradación del « ballet »] ; vivimos bastante al margen de Europa, y, además, el « ballet » no ha sido espectáculo aquí prodigado. Sólo los bailables más o menos vistosos, más o menos deplorables de las viejas óperas nos impedían que olvidáramos la existencia de la danza teatral. », Enrique Gomá, « La música en los bailes-pantomimas rusos. Igor Strawinsky », *Atenea*, Madrid, 1916, p. 168.

<sup>387</sup> « Es necesario [...] especificar bien claramente que estos « ballets » nada tienen que ver con los bailes como "Excelsior", "Sylvia" y otras cursilerías semejantes, de mal gusto y triste reconducción. El « ballet ruso » es otra cosa. », « Teatro Real. Los bailes rusos », *El Imparcial*, 18-V-1916, p. 3.

<sup>388</sup> « Repetimos que no son bailes de contorsiones ni de saltos gimnásticos donde se demuestra la resistencia física de los artistas deportivos, sino de algo excepcional [...]. », « Teatro Real. Los bailes rusos », *El Heraldo de Madrid*, 26-V-1916, p. 4.

<sup>389</sup> « Bailes rusos », *El Imparcial*, 14-V-1916, p. 3.

<sup>390</sup> « Teatro Real », *El Heraldo de Madrid*, 26-V-1916, p. 4.

<sup>391</sup> « De espectáculo. Notas teatrales. Real. Espectáculos rusos », *ABC*, 25-V-1916, p. 18.

dans leur conception. Pour certains, leur modernité est liée à l'apport de la pantomime qui renouvelle le ballet classique. Pour d'autres, elle tient à l'harmonieuse association qui existe entre les arts sur la scène, telle qu'elle existait dans l'Antiquité :

Au début de l'Humanité, la musique, la poésie et la chorégraphie étaient unies. Au début du XX<sup>e</sup> siècle, elles se sont de nouveau réunies devant les publics les plus civilisés du monde ; mais cette fois-ci, elles sont accompagnées de la peinture, de l'archéologie et de l'histoire<sup>392</sup>.

Parallèlement à cette rénovation de la danse réalisée par la Russie, la presse présente aussi la généalogie de la compagnie. Sans doute par manque d'information, les trois articles qui évoquent les activités menées par Diaghilev avant 1916 en Europe sont quasiment identiques et reviennent sur les expositions et les concerts organisés à Paris<sup>393</sup>.

Enfin, le dernier élément qui complète les présentations de la compagnie concerne le répertoire proposé. À cet égard, et si l'on excepte la création de *La légende de Joseph* qui a eu lieu en 1914 et dont les décors ont été réalisés par le muraliste catalan José María Sert, la presse espagnole cite uniquement les ballets qui seront présentés à Madrid. Aucune allusion n'est faite aux scandales parisiens. Les journaux se cantonnent à citer quelques uns des titres les plus connus en insistant principalement sur la dimension fantastique des intrigues inspirées de contes et légendes russes :

Elles constituent des actes complets, unis par le fil d'une intrigue simple, d'un véritable conte d'enfant. L'action se déroule dans une ambiance d'irréalité voulue, elle nous emporte dans des pays fantastiques, hors du temps et de l'espace, où tout est facile, épuré, agréable. C'est l'Humanité libérée de la laideur, affranchie de l'effort et de la douleur, une Humanité jeune et qui a échappé à la loi de la gravité, qui sourit parmi les musiques et les fleurs<sup>394</sup>.

Cette présentation met l'accent sur un répertoire très lisse et passe systématiquement sous silence les polémiques qui ont eu lieu. Il s'agit avant tout de vanter l'aspect magique et léger des ballets, en s'inscrivant dans le droit fil d'une tendance « fin de siècle », plus portée

---

<sup>392</sup> « En el principio de la Humanidad aparecían unidas la música, la poesía y la coreografía. En los comienzos del siglo XX volvieron a presentarse juntas ante los públicos más civilizados del mundo ; pero acompañadas esta vez de la pintura, la arqueología y la historia. », « Los bailes rusos », *El Imparcial*, 14-V-1916, p. 3.

<sup>393</sup> « Los bailes rusos », *El Imparcial*, 18-V-1916, p. 3 ; « Nuevo espectáculo. Bailes rusos en el Real », *La Época*, 19-V-1916, p. 2 ; « Teatro Real. Bailes rusos », *La Correspondencia de España*, 19-V-1916, p. 4.

<sup>394</sup> « Forman actos completos, unidos por el hilo de un argumento sencillo, de un verdadero cuento infantil. La acción se desenvuelve en un ambiente de voluntaria irrealidad, nos lleva a países fantásticos, fuera del tiempo y del espacio, donde todo es fácil, depurado, grato. Es la Humanidad libre de fealdad, manumitida del esfuerzo y del dolor, una Humanidad joven escapada a la ley de gravedad, que sonrío entre músicas y flores. », « Los bailes rusos », *El Imparcial*, 14-V-1916, p. 3.

sur le spectaculaire que sur la modernité. Appartenant principalement à la première période de la compagnie, le répertoire apparaît pourtant quelque peu dépassé en 1916. Peu importe. Pour mieux susciter l'engouement du public, la presse redouble d'éloges quant à la qualité et à l'originalité des spectacles proposés :

Les Ballets russes sont incroyablement intéressants. Ce sont des intrigues simples, remplies de grâce et de poésie et qui se déroulent dans un pays imaginaire, plein de lumière et de combinaisons chromatiques<sup>395</sup>.

### c. Une présentation mondaine

Précédée par une solide réputation acquise dans les grandes capitales européennes, l'arrivée de la compagnie dans la Péninsule est un motif de fierté nationale dont la presse se fait l'écho, en insistant notamment sur le côté mondain de l'événement.

Ainsi, les articles relatent-ils fréquemment les succès qu'ont obtenus les Ballets à Londres et à Paris. Références incontournables du bon goût occidental, ces deux capitales culturelles éclipsent de fait les autres villes européennes, nettement moins fréquemment citées. De la même façon, les tournées réalisées outre-Atlantique sont peu mentionnées. En revanche, la traduction de fragments d'articles français ou la liste des personnalités présentes lors des représentations parisiennes sont autant d'arguments qui attestent de l'indéniable qualité du spectacle enfin proposé au public espagnol. Paris, et dans une moindre mesure, Londres, restent l'aune à laquelle est jugée l'intégration de Madrid au sein du circuit culturel des spectacles modernes : « Ça y est ! Le fameux corps de ballet est enfin parmi nous. Ce qui nous prouve de nouveau que le monde commence à venir jusqu'à nous »<sup>396</sup>. Ignorant sciemment les polémiques rencontrées à l'étranger, les succès recueillis dans ces pays servent également de garant de moralité aux spectacles proposés au public madrilène :

Nous devons faire une dernière remarque concernant la moralité de ces ballets, c'est qu'ils ont tous été représentés devant les membres des Cours d'Angleterre et d'Allemagne, qu'ils ont été vus et applaudis par les reines de ces mêmes pays. La très bonne société madrilène a assisté aux représentations de *Thaïs* au Teatro Real, et si nous

---

<sup>395</sup> « Los bailes rusos son en extremo interesantes. Son argumentos de una acción sencilla, llena de gracia y poesía, que se desarrolla en un país imaginario, lleno de luz y pletórico de policromías combinaciones. », R. R., « Teatro Real. Los bailes rusos », *El Globo*, 18-V-1916, p. 1.

<sup>396</sup> « Por fin ya tenemos el famoso Cuerpo de baile. Nueva prueba de que el mundo comienza a venir hasta nosotros. », « Los teatros. El cuerpo de Baile ruso », *El Imparcial*, 28-V-1916, p. 1.

comparions cet opéra et le ballet *Shéhérazade*, qu'on va mettre en scène ce soir, c'est le premier qui serait jugé indécent<sup>397</sup>.

Deux semaines avant la première<sup>398</sup>, des affiches de la compagnie sont placardées dans Madrid et les places pour les représentations sont vendues dans des proportions qui dépassent largement les attentes des organisateurs. La campagne liminaire orchestrée par voie de presse a porté ses fruits :

Les habitués abonnés de l'opéra pourront récupérer leurs places au guichet aujourd'hui et demain, et nous vous conseillons de ne pas perdre de temps si vous voulez assister à un si extraordinaire et artistique spectacle, car les commandes pour les loges et les places d'orchestre sont si nombreuses, qu'après demain il est fort probable que les meilleures places auront déjà été réservées<sup>399</sup>.

Après lecture des différents articles qui précèdent la première représentation, il est incontestable que l'arrivée des Ballets russes a été minutieusement préparée. Tous les éléments sont réunis pour susciter la curiosité et l'intérêt des spectateurs. Le raffinement artistique, la renommée internationale, l'ampleur de la compagnie sont systématiquement mis en avant pour faire de la première saison russe un événement social. En comparaison, les articles annonçant la venue des Ballets suédois en avril 1921<sup>400</sup> – compagnie étrangère qui obtint le plus grand succès après celle des Ballets russes –, montrent encore plus clairement que la compagnie de Diaghilev a bénéficié d'une campagne exceptionnelle. Le nombre d'articles publiés dans les journaux de grande diffusion conditionnera grandement le succès que connaîtront les Ballets lors de leur première saison espagnole. Cette allusion avant l'heure

---

<sup>397</sup> « Una última advertencia tenemos que hacer respecto a la honestidad de los bailes, y es que todos ellos han sido representados ante las personas reales de las Cortes de Inglaterra y Alemania, siendo presenciados y aplaudidos por las reinas de los citados países. La culta sociedad madrileña ha asistido a representaciones de "Thais" en el Regio Coliseo, y si hiciéramos una justa comparación entre le citada ópera y el baile "Scheherazade", que esta noche se va a poner en escena, la primera se llevaría el dictado de deshonesto. », « Teatro Real. Bailes rusos », *El País*, 26-V-1916, p. 2 ; même article publié « Diversiones públicas. Real », *La Época*, 26-V-1916, p. 4 et « Teatro Real. Los bailes rusos », *El Heraldo de Madrid*, 26-V-1916, p. 4.

<sup>398</sup> « Nuestros ecos. Visto y oído », *La Acción*, 13-V-1916, p. 1.

<sup>399</sup> « Los habituales abonados a la ópera podrán recoger sus localidades en la Contaduría hoy y mañana, y nos permitimos aconsejarles que se den prisa a hacerlo así si quieren disfrutar de tan extraordinario y artístico espectáculo, pues los pedidos de palcos y butacas son en número tan considerable, que pasado el día de mañana seguramente todas las principales localidades se habrán abonado. », « El abono a los bailes rusos », *El Imparcial*, 20-V-1916, p. 2.

<sup>400</sup> Concernant la presse précédant la venue des Ballets suédois à Madrid, nous avons pu observer que très peu d'articles avaient été consacrés à la présentation de la compagnie. Quelques notes informatives annoncent les soirées et les ballets prévus. Et les seuls papiers réellement consacrés à leur présentation établissent systématiquement une comparaison avec les Ballets russes, principal référent connu du public madrilène. Voir par exemple, « Impresiones de París », *La Época*, 17-III-1921, p. 1.

dans la presse de la compagnie va ensuite être relayée par la publication de commentaires, d'interviews et autres comptes rendus détaillés tout au long de l'été 1916.

## 2. Première saison russe dans la presse madrilène

Pour étudier la réception des Ballets russes dans la presse madrilène, nous avons centré nos recherches sur la lecture d'articles parus dans les journaux, généralistes et spécialisés, ayant publié plusieurs articles sur la compagnie. Ont été écartés les journaux n'ayant publié que de simples notes informatives à propos des soirées ainsi que ceux ayant relayé un article déjà paru dans une autre publication.

La très grande majorité des articles publiés est issue de quotidiens à grand tirage comme *El Imparcial*, *El Liberal*, *El Heraldo de Madrid*, *ABC* et *El Debate*<sup>401</sup>. Plus des trois quarts des articles (82%) sont publiés dans ces cinq journaux<sup>402</sup>. À titre d'exemple, on peut lire dans l'*ABC*, quotidien le plus distribué d'Espagne<sup>403</sup>, plus d'une quinzaine d'articles consacrés aux représentations données par les Ballets. Des revues comme *España*, destinées à un lectorat plus cultivé, présentent des analyses détaillées émanant de professionnels de la scène comme Cipriano de Rivas Cherif<sup>404</sup>. Deux revues illustrées, *La Esfera* et *Mundo Gráfico*, diffusent des photographies des danseurs de la compagnie. La première, supérieure en qualité, est la seule à proposer des esquisses de costumes réalisées par les peintres des Ballets. Enfin, des revues spécialisées, principalement musicales, commentent précisément les ballets montés. Outre les articles publiés dans *Harmonía*<sup>405</sup> et *El Arte Musical*<sup>406</sup>, la *Revista Musical Hispano-Americana* consacra un nombre important d'articles aux Ballets russes, dont certains dépassent le cadre spécifique de la musique. Enfin, l'éphémère revue *Atenea*, qui s'intéresse aux différentes productions artistiques étrangères et espagnoles, publie deux articles de Rafael

---

<sup>401</sup> Concernant la période comprise entre 1914 et 1930, Jean-Michel Desvois classe les journaux en deux catégories distinctes selon le nombre de tirages réalisés : les grandes entreprises, d'une part, et les petites et moyennes, de l'autre. Tous les périodiques à grand tirage existant en 1916 publient des articles sur la compagnie de Diaghilev. Jean-Michel Desvois, *La prensa en España (1900 – 1931)*, Madrid, Siglo Veintiuno de España Editores, 1977, p. 53 – 75.

<sup>402</sup> Jean-Michel Desvois inclut dans les journaux à grand tirage les deux quotidiens suivants : *El Sol* et *La Voz*. Le premier est créé en 1917, le second en 1920.

<sup>403</sup> Le journal annonce 176 000 exemplaires en 1915 et, si, comme le soulignent María Cruz Seoane, María Dolores Sáiz, ces chiffres sont sans doute gonflés, il n'en reste pas moins qu'il s'agit du quotidien le plus diffusé en Espagne, ayant pour seul équivalent en Catalogne, *La Vanguardia*. María Cruz Seoane, María Dolores Sáiz, *Historia del periodismo español, 3. El siglo XX: 1898 – 1936*, Madrid, Alianza Editorial, 1996, p. 269.

<sup>404</sup> Cipriano de Rivas Cherif, « Teatros. Los bailes rusos », *España*, 71, 1-VI-1916, p. 10 – 11 ; « Más de los bailes rusos », 72, 8-VI-1916, p. 10 – 11.

<sup>405</sup> Matilde Muñoz, « Madrid Musical, revista de mayo », *Harmonía*, año I, n°6, juin 1916, p. 4 – 5.

<sup>406</sup> Enrique Gomá, « Igor Strawinsky y su obra », *El Arte musical*, 31-V-1916, p. 1 – 2 ; Enrique Gomá, « Teatro Real. Los Ballets rusos », *El Arte musical*, 15-VI-1916, p. 1 – 2.

Doménech y Gallisá, Professeur de Théorie et Histoire des Beaux-arts et spécialiste de la scénographie, seuls articles consacrés aux problèmes scéniques soulevés par les représentations russes<sup>407</sup> ainsi qu'un extrait des mémoires du danseur Adolph Bolm<sup>408</sup>.

#### a. Une présence massive dans la presse

Les spectacles donnés par les Ballets russes, ne serait-ce que par leur lieu de représentation, sont très clairement le fait de l'aristocratie et de la haute société madrilène. Si un cinquième des périodiques qui publient sont conservateurs (*ABC*, *El Debate* et *La Época*), ils sont néanmoins à l'origine de la moitié des articles parus. Pourtant, circonscrire la réception indirecte – à travers la presse – des Ballets à la haute société madrilène serait erroné. Des journaux comme *El Heraldo de Madrid*, destinés à un lectorat populaire, publient régulièrement des papiers à propos de la compagnie. Ce dernier, par exemple, consacre six articles, dont quatre centrés sur la présentation d'un ballet en particulier, et dont l'un aura même les honneurs de la une.

L'enthousiasme est le ton qui domine très majoritairement dans cette cinquantaine d'articles qui n'ont de cesse de faire l'éloge des Ballets. Seuls deux articles, parus dans des périodiques conservateurs, condamnent les spectacles montés ; et cela, au nom du même critère, celui de la morale. Le premier témoigne de la persistance de préjugés machistes en ce qui concerne la danse, et plus particulièrement le ballet. Publié le 27 mai 1916 dans l'*ABC*, ce papier, centré sur la personne de Nijinski – absent lors de la première saison madrilène – explique le succès de la compagnie par le maniérisme du danseur émoustillant le public féminin de Paris. Cet article particulièrement méprisant et ironique reste une exception lors de la saison madrilène<sup>409</sup>. Le second article, écrit par Calvo Sotelo dans *El Debate*, dénonce dans des termes généraux l'immoralité du ballet *Cléopâtre*, « lascif au point d'en être condamnable, les artistes russes dansent avec un culte excessif de la nudité, aussi bien féminine que masculine – ce qui constitue un faux-pas vers l'immoralité esthétique ou vers

---

<sup>407</sup> Rafael Doménech, « Escenografía y coreografía », *Atenea*, Madrid, VII-1916, p. 179 – 200 ; « Arte escenográfico », *Atenea*, Madrid, VIII-1916, p. 277 – 288.

<sup>408</sup> Adolph Bolm, « Memorias de Adolfo Bolm », *Atenea*, Madrid, 1916, p. 161 – 167.

<sup>409</sup> À la suite de l'article de José María Salaverría, qui écrira après avoir assisté à une représentation de la compagnie à Saint Sébastien, d'autres papiers reprendront le même type d'argument : « Los Bailes rusos en San Sebastián », *ABC*, 4-IX-1916, p. 7. Cf. *supra*, Partie II, chapitre 3, « Saison estivale et création du premier ballet russe espagnol », p. 209 – 219.



l'esthétique immorale »<sup>410</sup>. Originellement présenté en 1908 au Mariinski sous le titre de *Nuit d'Égypte*, ce ballet de Fokine reprend plusieurs éléments de la nouvelle de Théophile Gautier qui décrit « une orgie suprême, une puissante débauche qui ne craint pas de mêler le sang et le vin »<sup>411</sup>. Outre cette intrigue passionnée qui peut expliquer les condamnations, le ballet avait déjà provoqué un vif scandale lors de sa création à Paris en 1909, notamment en raison des costumes portés par les interprètes : Michel Fokine et Ida Rubinstein. Habillés par Léon Bakst, les danseurs avaient choqué le Tout-Paris par la sensualité de leur mise. Pour créer cette vision exotique de l'Orient, Bakst avait réalisé des costumes jouant sur le visible et l'invisible et dont les matières soyeuses amplifiaient les mouvements tout en reflétant la lumière. Depuis sa création, ce ballet joue la carte de l'exotisme sensuel exacerbé et offusque systématiquement les rangs les mieux pensant du public.

Pourtant, loin d'être caricaturaux, ces reproches que Calvo Sotelo adresse au ballet sont nuancés, voire ambivalents. Après avoir souligné l'immoralité du ballet, Calvo Sotelo fait l'éloge de la musique, de l'ensemble visuel de ce même ballet et des autres œuvres présentées. Finalement, cette évocation de l'immoralité de *Cléopâtre* semble plus être un reproche pour la forme qu'une réelle condamnation, et cela est d'autant plus vrai que les deux autres articles que Calvo Sotelo consacre aux Ballets russes font l'éloge des ballets commentés<sup>412</sup>.

Excepté ces deux articles, le premier entièrement fondé sur des préjugés machistes, le second répondant mollement aux règles de bienséance du journal, l'ensemble des articles sont dithyrambiques.

Ces articles, qui passent rapidement sur les musiques de compositeurs russes, reviennent à divers moments sur la nouveauté des œuvres de Stravinsky et leur difficulté d'écoute<sup>413</sup>. Seul Calvo Sotelo souligne l'importance de la musique sur les autres éléments dans *Petrouchka* : « Ce qui est remarquable dans ce ballet, c'est la musique. Rivalisant d'art, de science et de magie, l'instrumentation que le célèbre et si jeune Stravinsky a réalisée, est

---

<sup>410</sup> « [...] reprochablemente lascivo, que los artistas rusos componen con excesivo culto a la desnudez, así femenina como masculina – y es éste un lamentable desliz de inmoralidad estética o de estética inmoral. », Calvo Sotelo, José, « Noches del Real. "Ballets russes" », *El Debate*, 31-V-1916, p. 2.

<sup>411</sup> Cité par Manfred Kelkel, *La musique de ballet en France, op. cit.*, p. 49.

<sup>412</sup> Calvo Sotelo, José, « Noches del Real: Bailes rusos », *El Debate*, 5-VI-1916, p. 1 ; Calvo Sotelo, José, « Noches del Real. Bailes rusos. *Petrouchka* », *El Debate*, 7-VI-1916, p. 1.

<sup>413</sup> Voir notamment les articles suivants : Santiago Arimón, *Tristán*, « Teatro Real. *El Pájaro de fuego – El Espectro de la rosa* », *El Liberal*, 29-V-1916, p. 3 ; M., « Teatro Real. Los bailes rusos », *La Época*, 29-V-1916, p. 1 ; M., « Teatro Real. Despedida de los bailes rusos », *La Época*, 10-VI-1916, p. 1 ; « De espectáculos. Notas teatrales. Real. "Petrouchka" », *ABC*, 7-VI-1916, p. 19.

vraiment incroyable »<sup>414</sup>. Pourtant, contrairement à la polémique qui se crée au sein de la *Revista Musical Hispano-Americana*, les articles de la presse généraliste évoquent ce fait davantage comme une caractéristique que comme un véritable reproche et reconnaissent la nouveauté de ces œuvres :

En ce qui concerne la musique, *l'Oiseau de feu* est une œuvre qui gagner à être écoutée plusieurs fois pour être bien comprise. [...] Toute cette musique est tellement étrange, elle contient de telles dissonances et de telles étrangetés, qu'aujourd'hui nous ne pouvons dire si la partition de Stravinsky est vraiment de la musique, dans le sens qu'on lui a donné jusqu'à ce jour, notamment Wagner et Strauss<sup>415</sup>.

La musique de Stravinsky, outre la curiosité qu'elle peut susciter, ne semble pas bien comprise par les critiques qui soulignent son originalité sans véritablement la décrire. En réalité, leur intérêt ne se centre pas sur la dimension auditive, mais se focalise sur la dimension visuelle.

Comme à Paris, le choc artistique provoqué à Madrid est avant tout celui de l'œil : « Bien évidemment, le public est venu hier pour voir, bien plus que pour écouter »<sup>416</sup>, peut-on lire dans divers articles. Effectivement, alors que la compagnie se présente avant tout comme une troupe montant des ballets sur des musiques russes, l'impact qu'elle suscite réside paradoxalement dans la dimension visuelle de l'ensemble scénique : « Les Ballets russes sont avant tout des fêtes pour l'œil, des fêtes d'art, d'ensemble, de mouvements rythmiques, de lumières, de couleurs et de poésie »<sup>417</sup>, « Ce qui est incroyable, c'est l'ensemble, d'une harmonie exquise, d'une richesse extraordinaire, d'une beauté surprenante »<sup>418</sup>. De très nombreux écrits font allusion à la fusion des arts qui a lieu sur la scène et mettent ainsi en évidence la conception novatrice qui est à l'origine des ballets. Pour la première fois, tous les éléments s'accordent et se complètent au point d'être indissociables. L'élaboration de *Petrouchka* est représentative de ce travail de collaboration entre les artistes : après avoir

---

<sup>414</sup> « Lo notable en este bailable está en su música. Stravinsky, un joven preclaro y precoz, ha derrochado arte, ciencia y magia de la instrumentación en medida realmente asombrosa. », Calvo Sotelo, « Noches del Real. Bailes rusos. "Petrouchka" », *El Debate*, 7-VI-1916, p. 1.

<sup>415</sup> « Musicalmente considerado, *el Pájaro de fuego* es obra que necesita muchas audiciones para poder ser comprendida. [...] Es tan extraña toda la música aquella, tales disonancias y rarezas contiene, que hoy por hoy no nos atrevemos a declarar si la partitura de Strawinsky es o no realmente música, en el sentido que la música se ha entendido hasta la fecha, incluso por Wagner y Strauss. », Santiago Arimón, *Tristán*, « Teatro Real. *El Pájaro de fuego – el Espectro de la rosa* », *El Liberal*, 29-V-1916, p. 3.

<sup>416</sup> « Claro es que el público ayer venía a ver más que a oír », « De espectáculos. Notas teatrales. Real. Espectáculo ruso », *ABC*, 29-V-1916, p. 16.

<sup>417</sup> « Ante todo, los bailes rusos son fiestas de arte, de visualidad, de conjunto, de movimiento rítmicos, de luz, de colores, de poesía. », « Novedades teatrales. Real : los bailes rusos », *El Heraldo de Madrid*, 27-V-1916, p. 2.

<sup>418</sup> « Lo admirable es el conjunto, de una armonía exquisita, de una riqueza extraordinaria, de una belleza sorprendente. », Mascarilla, « En el Teatro Real. Los bailes rusos », *La Época*, 27-V-1916, p. 3.

entendu des extraits de la musique de Stravinsky, Diaghilev et Nijinski proposent à Benois de réaliser les décors, costumes et livret du ballet. Une fois la musique terminée et l'argument fixé, Fokine est intégré au projet. En réalité, cet exemple de création collégiale si fréquemment citée, illustre la hiérarchie des apports des différents éléments. Bien qu'il s'agisse d'une co-création, les artistes n'interviennent pas à part égale. La suprématie est systématiquement donnée à l'image d'ensemble à laquelle se subordonnent l'argument, la virtuosité technique ou la reconstruction historique. Ce qui explique l'importance accordée aux peintres lors de la conception des ballets puisque ce sont eux qui, en premier, ont une « vision colorée »<sup>419</sup> du spectacle :

Non seulement se furent les *peintres* [...] qui créèrent les cadres dans lesquels apparaissaient Fokine, Nijinski... et tant d'autres, mais l'idée générale des spectacles nous appartenait. Ce furent nous, les *peintres*, [...] qui aidèrent aussi à ordonner les grandes lignes des danses et toute la mise en scène. C'est cette direction non officielle et non professionnelle qui prêta un caractère très particulier à notre manifestation et qui [...] contribua beaucoup au succès<sup>420</sup>.

Comme l'explique Aurore Després<sup>421</sup>, la chorégraphie apparaît paradoxalement davantage comme un « liant scénique » entre la musique et le décor que comme l'élément pivot du spectacle<sup>422</sup>. Cette forte impression d'ensemble est encore accentuée par les costumes, élément qui inscrit le corps en mouvement au sein du décor, notamment ceux créés par Bakst : « [Il] possédait un don unique : sans qu'on sût comment, l'étoffe elle-même, et la façon dont elle était coupée et drapée, guidaient de façon subtile les mouvements du danseur pour les mettre en harmonie avec l'environnement ou l'époque décrits dans le ballet. »<sup>423</sup>. Effectivement, Bakst conçoit le corps comme une force dynamique. Les costumes qu'il crée, mettent en valeur l'énergie du corps humain, l'exposent et l'amplifient, notamment par la présence de voiles, de plumes et de bijoux<sup>424</sup>.

---

<sup>419</sup> Denis Bablet, *Esthétique générale du décor de théâtre de 1870 à 1914*, Paris, Centre National de Recherche Scientifique, 1989, p. 193

<sup>420</sup> Alexandre Benois, cité par Denis Bablet, *Ibid.*

<sup>421</sup> Aurore Després, « Place et fonction de la danse dans la synthèse des arts sur la scène », in Pascal Lécroart (dir.), *Ida Rubinstein. Une utopie de la synthèse des arts à l'épreuve de la scène*, Besançon, Presses Universitaires de Franche-Comté, 2008, p. 31 – 47.

<sup>422</sup> Le caractère révolutionnaire des ballets de Nijinski, outre leur esthétique novatrice, réside précisément dans ce renversement de la hiérarchie des différents éléments. Pour la première fois, la danse préside au ballet.

<sup>423</sup> Elisabeth Ingles, *Bakst, l'art du théâtre et de la danse*, (trad. Laurence Larroche), Londres, Parkstone press, Coll. Temporis, 2000, p. 89 - 90.

<sup>424</sup> John E. Bowlit, « Léon Bakst », in Jean-Claude Marcadé (dir.), *Le dialogue des arts dans le Symbolisme russe*, actes du colloque organisé à Bordeaux du 12 au 14 mai 2000 par Dominique Charassé, John E. Malmstad et Jean-Claude Marcadé, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2008, p. 88.

Outre ce travail sur l'effet d'ensemble, l'impact visuel que causent les Ballets tient aussi aux styles des peintres qui participent à la conception des œuvres. Tous les ballets proposés en 1916, sont réalisés par des peintres de chevalet<sup>425</sup>, renommés pour leurs talents de coloristes et leur refus de l'imitation naturaliste. Les décors sont conçus comme des toiles de deux dimensions devant lesquelles évoluent les personnages, qui animent la peinture exposée sur scène. Les critiques espagnols, comme leurs homologues français quelques années auparavant, ne s'y sont pas trompés et pointent du doigt cet emploi novateur de la couleur, particulièrement évident chez Bakst : « L'orgie de couleurs de sa riche palette arrive à produire en nous une sensation étrange et surprenante au sein d'une parfaite harmonie »<sup>426</sup> ou encore, « La scène est riche en mouvements, étonnante, et d'une très riche polychromie. Et un bon moment après que son effet a disparu, l'œil conserve l'impact de l'éclat des soieries, des plumes de *l'Oiseau de feu*, de la grande tiare russe couverte de perles de la belle tsarine »<sup>427</sup>.

Derrière la magnificence de sa palette, Léon Bakst travaille en fait sur l'impact émotionnel des combinaisons chromatiques ainsi que sur leur effet spectaculaire :

J'ai souvent remarqué qu'il y a dans chaque couleur des nuances qui expriment soit la sincérité et la modestie, soit la sensualité et même une certaine qualité animale, soit la fierté et le désespoir. Tout ceci, le public peut le ressentir grâce à des effets qui génèrent différentes nuances. C'est exactement ce que j'ai essayé de faire dans *Schééhérazade*. Sur un vert mélancolique j'ai placé un bleu foncé du désespoir, tout paradoxal cela puisse-t-il paraître. Il y a des rouges triomphants et des rouges meurtriers. Il existe un bleu qui peut être celui de Marie-Madeleine ou celui de Messaline. L'artiste qui sait utiliser ce phénomène est semblable au chef d'orchestre qui, d'un mouvement de baguette, est capable de créer un seul et même élan et de produire des milliers de sons parfaits. Un artiste de ce type peut faire que son public ressent exactement les sensations qu'il cherche à produire.<sup>428</sup>

Cette synergie entre les corps en mouvement, les costumes et les décors alimente ce sentiment d'unité, qui donne parfois l'impression trompeuse d'avoir à faire à des reconstructions historiques :

---

<sup>425</sup> José María Sert est le premier décorateur à collaborer avec les Ballets russes, en 1914, pour *La légende de Joseph*, à ne pas être un peintre de chevalet. Mais ce ballet n'est pas présenté à Madrid lors de la première saison russe. Les ballets sont montés sont l'œuvre de Bakst, Benois, Rœrich et Larionov.

<sup>426</sup> « La orgía de colores de su rica paleta viene a producir una sensación extraña y deslumbradora dentro de una perfecta armonía. », Mascarilla, « En el Teatro Real. Los Bailes rusos », *La Época*, 27-V-1916, p. 3.

<sup>427</sup> « El cuadro es movido, deslumbrador, de una rica policromía. Mucho rato después de desvanecido su efecto, persisten aún en la retina el brillo de las sedas, el plumaje del *Pájaro de fuego*, la gran tiara rusa, cubierta de perlas, de la bella Tsarevna », M., « Teatro Real. Los bailes rusos », *La Época*, 29-V-1916, p. 1.

<sup>428</sup> Entretien avec le *New York Tribune*, 5 septembre 1915 ; cité par Elisabeth Ingles, *Bakst, l'art du théâtre et de la danse*, op. cit., p. 89 – 90.

L'éminent artiste russe [Léon Bakst] a réalisé une admirable œuvre de reconstruction à partir de la consultation de dessins d'artistes voyageurs, d'histoires des anciennes dynasties égyptiennes et de livres dans lesquels sont consignées les découvertes que l'on a faites dans les ruines des temples de Memphis et de Thèbes. Le résultat de ce méticuleux travail est prodigieux<sup>429</sup>.

Ces visions merveilleuses, hors de la vie quotidienne, séduisent le public madrilène par l'évocation de lieux exotiques, sans jamais le perturber dans ses habitudes. Ce qui explique l'incroyable succès des Ballets. Sans remettre en question l'utilisation de l'espace scénique, ces décors flattent les sens et renouvellent leur esthétique. Comme dans le théâtre symboliste, la toile peinte est assumée. En rejetant l'emploi de la perspective et du trompe-l'œil, les décorateurs conçoivent la scène comme une peinture animée et introduisent, de fait, sur la scène une esthétique étrangère à celle du théâtre : celle de la peinture<sup>430</sup>.

L'envoûtement visuel ne se fait pas attendre et captive immédiatement le public madrilène, comme en témoigne la vente de billets dès la première soirée, lors de l'entracte : « lors du premier entracte, le public était tellement impressionné qu'il s'est rué vers les guichets acheter des places pour les prochaines représentations, qui ont eu lieu dans un théâtre des plus excités »<sup>431</sup>. Plusieurs journaux attestent de cet incroyable succès et de la vente exceptionnelle des places de toutes les catégories :

Toutes les loges et tous les fauteuils étaient occupés, et l'on pourrait ajouter aux noms connus cités les jours précédents, de nombreux autres.

Les balcons et le poulailler étaient remplis aussi. Et il est étonnant de voir que le public situé dans les rangs les plus hauts est celui qui a le plus rapidement applaudi à la nouveauté et à l'originalité du spectacle. Et ainsi, nous avons pu observer que l'art n'est pas l'apanage des classes fortunées<sup>432</sup>.

---

<sup>429</sup> « El eminente artista ruso ha hecho una obra de reconstrucción admirable, consultando dibujos de artistas viajeros, estudiando historias de las antiguas dinastías egipcias y libros en que se consignan descubrimientos hechos en las ruinas de los templos de Memphis y de Tebas. El resultado de esta paciente labor ha sido prodigioso. », Mascarilla, « Los bailes rusos del Real. "Cleopatra" », *La Época*, 31-V-1916, p. 1.

<sup>430</sup> Denis Bablet, *Esthétique générale du décor de théâtre de 1870 à 1914*, *op. cit.*, p. 197 – 198.

<sup>431</sup> « [...] y en el primer entracte el público estaba tan impresionado que se formó inmediatamente cola en las taquillas para adquirir localidades para las funciones siguientes, que se hicieron con el teatro alborotado. », Souvenirs de José Borell cités par Joaquín Turina Gómez, *Historia del Teatro real*, Madrid, Alianza Editorial, 1997, p. 222.

<sup>432</sup> « Todos los palcos y las butacas estaban ocupados, pudiéndose agregar a los nombres conocidos citados en día anteriores, otros muchos.

Llenos también estaban las galerías y el paraíso. Es curioso observar que el público de las alturas es el que más pronto ha respondido a la novedad y al interés del espectáculo. Así se demuestra cómo la afición al arte no es privativa de las clases adineradas», « En el Real. Los bailes rusos », *La Época*, 1-VI-1916, p. 1.

Les artistes sont ovationnés ; Stravinsky et Ansermet, appelés sur scène, sont acclamés<sup>433</sup>. Finalement, trois représentations supplémentaires sont annoncées pour les 7, 8 et 9 juin 1916 et le prix des places, pour la dernière soirée, est baissé par Diaghilev en hommage à l'accueil reçu par la compagnie à Madrid<sup>434</sup>. En définitive, le succès rencontré par les Ballets russes à Madrid a été complet : dix ballets ont été présentés au cours des dix soirées données et, insigne honneur, la famille royale a assisté à chacune des représentations. Alphonse XIII devient non seulement « le plus fidèle protecteur » de la compagnie, mais se proclame lui-même « Parrain du Ballet »<sup>435</sup>.

#### b. Réflexions menées dans la presse spécialisée

Les commentaires les plus approfondis apparaissent dans la presse spécialisée et sont principalement rédigés par des musicologues, Rogelio Villar, Adolfo Salazar, Joaquín Fesser et Enrique Gomá et, dans une moindre mesure, par des professionnels de la scène, comme Cipriano de Rivas Cherif et Rafael Doménech. Aucun spécialiste de la danse ne commente les soirées proposées par la compagnie. Les analyses chorégraphiques qui sont publiées sont donc celles d'intellectuels qui mènent des analyses hors de leurs champs de spécialité et qui écrivent, au nom de leur notoriété, pour rendre compte d'un événement jugé éminent. Le peu d'articles consacrés à la danse ainsi que leur caractère schématique s'expliquent sans doute en partie par cette raison.

L'ensemble des articles consacrés à la danse explique la nouveauté des Ballets russes en partant d'une présentation généalogique de cet art. Reprenant la conception wagnérienne du drame chanté, ces critiques reviennent systématiquement sur l'âge d'or connu par la danse pendant l'Antiquité, la dislocation de l'harmonieuse union existant entre la musique et la

---

<sup>433</sup> « El público hizo una ovación al excelente, excelentísimo director, maestro Ansermet, y a continuación reclamó con insistencia la salida al proscenio del autor, y cuando tuvo presente al joven compositor Stravinsky, le saludó con estruendosas salvas de aplausos, como merecen su mérito y su historia. », « De espectáculo. Notas teatrales. Real. Espectáculo ruso », *ABC*, 29-V-1916, p. 16 ; la même information est fournie par Joaquín Turina Gómez, « El 6 de junio Igor Stravinsky llega a Madrid para incorporarse a los Ballets Rusos, pero no dirige ninguna función, aunque es llamado al escenario para saludar después de la representación de alguna de sus obras », *Historia del Teatro Real, op. cit.*, p. 222.

<sup>434</sup> « Monsieur Serge de Diaghilew, directeur de la compañía de bailes rusos que actúa en este regio coliseo, agradecidos a las deferencias y atenciones que constantemente ha recibido del cultísimo público madrileño, se propone dar una función extraordinaria, poniendo en escena las obras del repertorio que más aplausos han producido, y a fin de que la labor artística de la citada compañía sea conocida de todas las clases sociales, rebaja los precios por una sola vez, en correspondencia a la simpatía con la que ha sido acogida la compañía de bailes rusos por este distinguido público », « De espectáculo. Notas teatrales. Real », *ABC*, 8-VI-1916, p. 21 ; la même information est annoncée dans l'article suivant : M., « Teatro Real. Despedida de los "Bailes rusos" », *La Época*, 10-VI-1916, p. 1.

<sup>435</sup> Richard Buckle, *Diaghilev, op. cit.*, p. 369.

danse dans la tragédie, qui entraîne la déliquescence de chacun des arts. Bien que réapparaissant sporadiquement – dans l'Italie du XVI<sup>e</sup> siècle, au sein de la *Commedia dell'arte*, selon Doménech, et dans l'opéra-ballet et la comédie-ballet française du XVII<sup>e</sup>, selon Fesser –, la danse a progressivement dégénéré jusqu'à l'apparition de l'École russe. Alors exsangue, la danse renaît parce qu'elle rencontre en Russie les conditions nécessaires à son renouvellement : rétablissement de son lien intrinsèque avec la musique, retour à son essence dionysiaque, intégration vivificatrice d'éléments qui lui sont étrangers, comme le folklore.

Ces généalogies de la danse présentent toutes peu ou prou ce même schéma. Seuls les articles de Rafael Doménech<sup>436</sup> expliquent le caractère exceptionnel de la Russie de manière plus détaillée, notamment par la concordance de quatre éléments.

Dans un premier temps, Doménech rappelle l'héritage de l'École française de ballet, asphyxiée en France par son hermétisme et sa technicité excessive. Elle est maintenue vivace en Russie par son ouverture à l'extérieur, notamment par l'apport de la danse libre d'Isadora Duncan que Doménech analyse sous deux aspects : d'une part, le retour à la simplicité ; d'autre part, l'introduction de musiques pures au sein du répertoire dansé. Excepté les partitions de compositeurs comme Tchaïkovski ou Delibes, la majorité des œuvres pour ballets étaient composées par des auteurs écrivant des « musiques à tiroir »<sup>437</sup> qui juxtaposaient des danses aux rythmes différents. Lorsqu'Isadora Duncan a, la première, l'idée de danser sur des musiques préexistantes de grands compositeurs classiques ou romantiques, elle augmente non seulement la quantité du répertoire pour la danse, mais aussi sa qualité.

Quatrième élément de l'état exceptionnel de la danse en Russie : l'évolution des arts de la scène, et plus particulièrement l'apport de Meyerhold et de Stanislavski. Partant de l'idée que la scène ne peut en aucun cas être comprise comme un tableau, Meyerhold et Stanislavski centrent leurs conceptions du théâtre autour du corps de l'acteur.

Le second aspect de ces articles consacrés à la danse concerne la caractérisation des ballets proposés. Échappant à toute référence connue, leur classification diffère selon les critiques. Alors que Salazar et Doménech fondent leur classification sur la présence ou l'absence de trame narrative ; Cipriano de Rivas Cherif l'établit en revanche, selon l'unité esthétique de l'œuvre.

---

<sup>436</sup> Rafael Doménech, « Escenografía y coreografía », *Atenea*, 1916, año I, p. 179 – 200 ; « La danza pantomima rusa », *ABC*, 26-V-1916, p. 3 – 4.

<sup>437</sup> L'expression est de Manfred Kelkel, *La musique de ballet en France*, *op. cit.*, p. 15.

Rivas Cherif<sup>438</sup> distingue ainsi trois types de ballets, auxquels il fait correspondre un danseur emblématique et une esthétique. À la pantomime et à Adolph Bolm répond l'art puissamment descriptif et évocateur de Rimski-Korsakov et de Bakst. Alexandre Gavrilow et le caractère éthéré de sa technique classique renvoient aux espaces infinis, libres de tout élément superflu peints par Rœrich. Enfin, on retrouve tant chez Larionov que chez Massine un même traitement du folklore : glorification de la « laideur » expressionniste chez le peintre et mise en avant du caractère burlesque et moderne chez Massine.

Pour Salazar<sup>439</sup> et Doménech, en revanche, la distinction s'établit entre *danse pure* et *danse expressive* (ou *danse pantomime* selon Doménech). C'est la présence ou l'absence de trame narrative qui permet de différencier les genres des œuvres. Chaque catégorie étant ensuite subdivisée entre technique classique et danses de caractère.

Mais quel que soit les critères de catégorisation, ce qui surprend particulièrement les critiques, c'est le retour à la danse « à programme »<sup>440</sup>. Par le culte excessif et exclusif qu'elle a voué à la virtuosité, la danse, et tout particulièrement le ballet classique, s'est peu à peu coupée des autres éléments qui la composent. La sacralisation de la figure de la danseuse a encore accentué l'ostracisme imposé aux autres paramètres, devenus périphériques, tels que la musique, le corps de ballet, les décors, puisque c'est avant tout la performance particulière que le public venait accueillir. Avec les Ballets russes et leur conception unitaire du spectacle, la danse recouvre du sens et fait partie d'un tout. Les éléments sont entièrement tendus vers l'évocation finale et n'acquièrent leur signification qu'au sein de l'ensemble auquel ils appartiennent. Qu'elle soit sous-tendue d'une intrigue ou non, la danse se renouvelle parce qu'elle a acquis une fonction dramatique, suggestive ou illustrative.

Les revues spécialisées reviennent elles aussi sur l'incroyable unité visuelle des ballets présentés, sur la collaboration des artistes et sur l'importance de la couleur au sein des décors de manière sans doute un peu plus détaillée que dans les articles de la presse généraliste. Adolfo Salazar, parlant de l'équilibre entre les différents éléments présents lors de la représentation, met par exemple en avant le rôle fondamental du metteur en scène. Établissant un lien entre les interactions opérant sur la scène russe et les tendances les plus modernes du

---

<sup>438</sup> Cipriano de Rivas Cherif, « Teatros. Los Bailes rusos », *España*, n°71, 1-VI-1916, p. 430 – 431 ; « Más de los Bailes rusos », *España*, n°72, 8-VI-1916, p. 446 – 447.

<sup>439</sup> Adolfo Salazar, « Los Bailes rusos. Disertaciones y soliloquios », *Revista musical hispano-americana*, 30-VI-1916, p. 7 – 14.

<sup>440</sup> Expression que l'on a coutume d'employer pour désigner la musique d'essence narrative, évocatrice, descriptive ou illustrative, donc renvoyant à une donnée extramusical et que l'on oppose à la musique « pure » qui ne ferait appel qu'à une perception abstraite. Nous appliquons ici cette terminologie au domaine de la danse.



théâtre européen, Salazar cite les travaux de Gordon Craig et la volonté de ce dernier d'épurer la scène pour revaloriser la place de l'acteur<sup>441</sup>.

Mais la réflexion la plus originale et la plus liée au contexte espagnol revient à Rafael Doménech. À la fin de son premier article publié dans *Atenea* sur les Ballets russes, le critique s'interroge sur la possibilité de réaliser le même type de spectacle en s'appuyant sur des artistes nationaux : « Avons-nous en Espagne un vivier suffisant d'artistes pour mener à bien de grandes réformes scéniques ? »<sup>442</sup>. Selon lui, la réponse est affirmative. Le pays possède les peintres, les musiciens, les metteurs en scène et les acteurs pour réaliser un tel projet. Et si certains domaines, au premier rang desquels figure la danse, ont besoin de se renouveler, aucun d'entre eux n'est un frein rédhibitoire à la mise en place d'une véritable transformation. Pour Doménech, ce qui fait principalement défaut à la scène espagnole, c'est finalement l'impulsion qui permettrait la rencontre entre ces différents éléments :

Que faut-il faire pour que les éléments que nous avons aujourd'hui puissent fonctionner ensemble ? Avant tout, et cela prendra plusieurs années, il faut créer une atmosphère appropriée, pour que les réformes scéniques de l'étranger puissent s'implanter en Espagne et qu'ensuite nous en créions d'autres qui nous soient propres. [...] Tous ces éléments, aujourd'hui épars, doivent s'unir, et suivre l'exemple de ce qui s'est fait en Russie et en Allemagne ; ensuite, il faut commencer modestement à créer un théâtre d'essai. Ainsi, tous les artistes bénéficieraient d'un champ d'expérimentation qui peu à peu formerait le public<sup>443</sup>.

Ce premier article est suivi d'un second entièrement consacré à l'architecture des théâtres et à son lien étroit avec la mise en scène<sup>444</sup>. Selon Doménech, l'agencement des théâtres en Espagne répond avant tout à des exigences économiques et bourgeoises. Le théâtre, devenu divertissement, est conçu pour accueillir le plus grand nombre de spectateurs et éblouir son public de sa magnificence. Son objectif originel, celui de servir la scène où se déroule le drame, a été dévoyé. Cette réflexion Doménech l'a développée après avoir assisté à chacune des dix représentations données par les Ballets :

---

<sup>441</sup> Adolfo Salazar, *Id.*, p. 12 – 13.

<sup>442</sup> « ¿Tenemos en España un núcleo suficiente y variado de artistas para llevar a cabo grandes reformas escénicas ? », Rafael Doménech, « Escenografía y coreografía », *Atenea*, año 1, VII-1916, p. 199.

<sup>443</sup> « ¿Qué debe hacerse para que los elementos que hoy tenemos puedan actuar ? Primero de todo, y será labor de unos cuantos años, ir creando un ambiente apropiado, con el fin de que puedan implantarse la reformas escénicas extranjeras y crear otras peculiarmente nuestras. [...] Todos esos elementos, hoy dispersos, deben unirse, siguiendo el ejemplo de lo hecho, sobre todo en Rusia y Alemania ; comenzar modestamente creando un teatro de estudio. De ese modo se establecería un campo experimental para los artistas todos y se iría poco a poco formando el público. », Rafael Doménech, *Id.*, p. 200.

<sup>444</sup> Rafael Doménech, « Crítica. Arte escenográfico, por Rafael Doménech. II », *Atenea*, VIII-1916, año 1, p. 277 – 288.

Au cours des représentations données par la compagnie de Diaghilev à Madrid, j'ai pu faire l'expérience de m'asseoir tantôt dans les premiers fauteuils d'orchestre, tantôt, au centre, d'autres fois sur les côtés, enfin, aux balcons, et même à côté de l'allée principale. Et j'ai la conviction que seul un tiers des spectateurs pouvait bien voir (encore que pas complètement) la scène<sup>445</sup>.

Doménech fait ce constat en s'appuyant sur la comparaison avec les trois théâtres allemands ayant renversé la hiérarchie des priorités architecturales. Le Festpielhaus (1876) de Bayreuth, le Deutsches Theater (1883) de Berlin et le Künstler-Theater (1907) de Munich ont tous trois opté pour la modernité en plaçant de nouveau la scène et ce qui s'y déroule, au centre de la construction. En élevant ces trois réalisations au rang d'exemple à suivre, Doménech déplore que l'Espagne maintienne pour sa part une conception scénique obsolète rendant impossible la mise en place d'une rénovation artistique de fond.

Première difficulté, la profondeur de la scène traditionnelle qui, outre le problème acoustique, pose aussi celui de l'éclairage. Selon Doménech, la scène doit être conçue à la mesure de l'acteur, de la portée de sa voix et de sa taille physique afin de ne jamais être « ni absorbé ni diminué par les grandes dimensions de la scène »<sup>446</sup>. Pour remédier à ce problème de la profondeur, Doménech évoque deux solutions. La première fait référence à la coupole conçue par Fortuny et qui permet de remplacer de manière satisfaisante les rampes par un système d'éclairage indirect. Partant de la constatation que l'éclairage direct couramment pratiqué sur scène ne correspond pas à la structure de l'œil humain, Mariano Fortuny crée une coupole qui réfléchit la lumière et éclaire ainsi indirectement la scène en donnant une impression de lumière naturelle.

Deuxième innovation mise en avant par Doménech, la triple scène de Jenô Kemendy, inspecteur scénique de l'Opéra de Budapest. Celle-ci se divise en trois parties : celles de droite et de gauche, conçues comme des plates-formes mobiles, permettent d'accélérer le temps des changements de décors. Le principal problème de ce système restant, outre son coût, le fait qu'il ne soit applicable que dans des théâtres de construction récente.

Après avoir exposé l'efficacité de ces deux nouveaux procédés, que l'on retrouve déjà présentés dans l'ouvrage de Jacques Rouché<sup>447</sup>, Doménech termine son article par l'évocation de la scène tournante de Max Reinhardt et l'emploi de la lumière sur les décors russes. Selon

---

<sup>445</sup> « Durante las representaciones dadas en Madrid por la compañía de Diaghilef, hice el experimento situándome unas veces en la primera fila de butacas ; otras, en el centro del patio ; luego en los palcos laterales, y por último, en las localidades altas, hasta llegar a la entrada general, y adquirí la convicción de que sólo una tercera parte de los espectadores podían ver bien (y no del todo) la escena. », *Ibid.*

<sup>446</sup> « La figura del actor no debe ser absorbida o empequeñecida por las grandes dimensiones de la escena », Rafael Doménech, *Id.*, p. 279.

<sup>447</sup> Jacques Rouché, *L'art théâtral moderne*, Paris, Édouard Cornély, Coll. de la « Grande Revue », 1910, p. 76.

le critique, la véritable modernité des Ballets réside précisément dans cet emploi dramatique de la lumière qui permet de créer des ambiances et de les varier. Parlant des effets changeants des décors de *l'Oiseau de feu*, Doménech écrit : « Tout ceci se fonde sur le principe d'obtenir la couleur, non seulement à partir de ce qui colore (la peinture), mais à partir des lumières teintées, ce qui donne plus d'intensité et de transparence. La peinture sert, pour ainsi dire, de support à la lumière colorée »<sup>448</sup>.

Dans cet article, l'observation des Ballets sert en réalité de support à Doménech afin de promouvoir les nouveautés techniques qui paraissent en Europe et dont le public madrilène a pu ressentir la nécessité grâce à la saison russe. À l'appui de sa démonstration, le critique accompagne ses propos de plans de salles, de scènes et de reproductions de mise en scène.

Le troisième et dernier élément évoqué par la presse spécialisée concerne la musique des ballets présentés. Si l'ensemble des articles de la *Revista musical hispano-americana* s'articulent autour de la polémique sur la musique de Stravinsky, il existe aussi néanmoins quelques papiers qui restent extérieurs à ce débat. Enrique Gomá est sans doute celui qui réalise la présentation la plus détaillée du répertoire musical de la compagnie<sup>449</sup>. Dans la première partie de son article, le critique présente l'originalité du répertoire qui emploie tant des œuvres symphoniques de musique pure, que des compositions pour piano réorchestrées ou des véritables créations. La seconde partie se centre sur Stravinsky. Mais au lieu de commenter sa musique, Enrique Gomá propose une biographie du compositeur dans laquelle il met en avant les différentes influences ayant enrichi son écriture. Exposant une sorte de florilège des œuvres de Stravinsky, le critique espagnol évoque en passant ses propres impressions sur *l'Oiseau de feu* et *Petrouchka*, mais consacre l'ensemble de cette partie à une présentation générale des compositions, la majorité d'entre elles n'étant pas connues de Gomá. Cet article, motivé avant tout par le souci de présenter un compositeur de l'avant-garde musicale encore inconnu du public espagnol, reste en marge de la polémique qui a lieu dans la *Revista musical hispano-americana* par son souci d'objectivité et son contenu essentiellement informatif.

---

<sup>448</sup> « Todo esto se basa en el principio de obtener el color, no sólo por materia colorante (pintura), sino por luces coloreadas, lo que da un mayor vigor y transparencia. La pintura sirve, digámoslo así, a modo de soporte de la luz coloreada », Rafael Doménech, *Id.*, p. 283.

<sup>449</sup> Enrique Gomá, « La música en los bailes-pantomimas rusos. Igor Strawinsky », *Atenea*, Madrid, VII-1916, p. 168 – 178.

### c. Iconographie publiée

Autre signe de l'intérêt particulier que porte la presse madrilène, la présence dans ses pages d'images originales, de dessins et de photographies. Loin des longs débats ou des envolées critiques, cette présence iconographique parle directement à l'imaginaire des lecteurs et constitue un autre type de diffusion de la compagnie. À cet égard, la présence des Ballets russes dans la presse bénéficie de deux avancées récentes : d'une part, l'intérêt croissant que porte la presse à de nouvelles thématiques culturelles telles que les spectacles, le sport ou le cinéma, et d'autre part, l'apparition progressive de la photographie dans les pages des journaux.

Pour évoquer les Ballets en images, la forme la plus fréquemment retenue est celle qui consiste à publier des portraits photographiques des danseurs. D'un point de vue purement pratique, on peut sans doute penser que ce choix permet d'obtenir un rendu plus réussi et moins coûteux que celui de publier des esquisses de décors ou de costumes. Pourtant, si les considérations pratiques suffisaient à justifier cette présence de portraits, la publication de photographies en pied des danseurs en costumes devrait bénéficier des mêmes avantages. Publier des visages des danseurs répond en réalité à un véritable choix, à des préoccupations d'ordre commercial et à la montée en puissance d'un phénomène nouveau, celui du vedettariat. Auprès de Gabriel Astruc à Paris, Diaghilev a compris tout l'intérêt qu'il pouvait tirer de ce concept apparu à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>450</sup>. Avec un sens aigu de la publicité, il en use pour diffuser et asseoir la renommée de sa compagnie partout où elle passe. Le statut de la vedette se fonde sur un paradoxe étonnant : celui de devoir à sa beauté, à sa spiritualité et à son caractère hors du commun son statut d'exception. Pourtant, sans jamais quitter son piédestal, elle doit aussi paraître naturelle et accessible au public pour que le phénomène d'identification puisse se réaliser. Publier les visages des danseurs, en civil ou en costume, individualise certains éléments au sein de la troupe et les « humanise » puisqu'ils apparaissent en dehors du cadre qui justifie leur notoriété. Parallèlement à cette internationalisation des figures des danseurs de la troupe, ce battage médiatique permet également d'atténuer le caractère élitiste du genre du ballet.

De ce point de vue, le choix de la revue illustrée *Mundo Gráfico* est emblématique. Sans publier aucun article sur la compagnie, la revue présente cependant une page entière de portraits, en gros plan et sans costume. Seul, un médaillon, représente Lydia Lopoukova dans

---

<sup>450</sup> Cristina Barbero, « Les premiers photographes des Ballets russes à Paris. Auguste Bert et Charles Gerschel », in Mathias Auclair, Pierre Vidal (dir.), *Les Ballets russes*, catalogue de l'exposition organisée par la Bibliothèque nationale de France du 24 novembre 2009 au 23 mai 2010, Montreuil, Gourcuff Gradenigo, 2009, p. 129 – 138.

*le Spectre de la rose*<sup>451</sup>. Cette mise en avant de certaines figures de la troupe se retrouve également dans les programmes de la première saison. Outre la présentation des ballets proposés, des créateurs, participants et arguments, ils exposent uniquement des reproductions de portraits<sup>452</sup>. À titre de comparaison, les programmes de l'année suivante (1917) s'enrichiront non seulement de portraits en pied des danseurs en costumes mais également de sorte de tableaux avec plusieurs personnages. Le choix iconographique de 1916 semble donc répondre à la volonté de singulariser des personnes au sein de la troupe, alors que celui de 1917 est animé de la volonté de présenter des personnages dans leur cadre de représentation.

À rebours de la presse généraliste et de son goût prononcé pour les *stars*, les revues spécialisées se distinguent par leur approche nettement plus élaborée des documents iconographiques. Chacune d'elles se caractérise en outre par une approche toute personnelle de son emploi de l'image. Dans la revue *España*, par exemple, pour illustrer son article traitant de la grande expressivité de la danse pantomimique de Bolm, Cipriano de Rivas Cherif choisit une photographie du danseur dans le rôle de Pierrot (*Carnaval*)<sup>453</sup>.



Figure 1 Esquisse de Bakst pour le personnage de l'eunuque, *La Esfera*,

Afin d'accompagner un article sur les éléments plastiques des Ballets, *La Esfera* publie de son côté deux esquisses en couleurs des personnages de *Shéhérazade*, une photographie de trois quarts de Bolm et un dessin du danseur réalisant la chorégraphie des *Danses polovstiennes*<sup>454</sup>. Preuve s'il en est de la qualité de la revue, les esquisses de Bakst sont celles de « la sultane bleue » et de « l'eunuque », seules esquisses originales publiées en Espagne en 1916.

La revue *Atenea*, dont nous avons observé la volonté de mener une réflexion sur le contexte espagnol, prend pour sa part le parti de publier des dessins réalisés par son propre illustrateur, Francisco Pérez Dolz. Ces dessins ont la particularité de

représenter les danseurs en mouvement : une scène entre les femmes du Sultan de

<sup>451</sup> « Estrellas de las danzas rusas », *Mundo Gráfico*, 31-III-1916, p. 15.

<sup>452</sup> Programme de 1916 conservé aux archives Manuel de Falla de Grenade. Voir annexes iconographiques, p. 441 – 444.

<sup>453</sup> Photographie de Bolm, dans le rôle de Pierrot, publiée au sein de l'article de Cipriano de Rivas Cherif, « Más de los Bailes rusos », *España*, n°72, 8-VI-1916, p. 446.

<sup>454</sup> « Las pantomimas rusas », *La Esfera*, 24-VI-1916, n°130, p. 19.

*Shéhérazade*, une autre entre Arlequin et Colombine, et une dernière de Pierrot dans *Carnaval*.

Quant à l'*ABC*, quotidien qui publie le plus grand nombre d'articles sur les Ballets, il publie deux caricatures de la compagnie : la première présente les quatre personnages principaux de *l'Oiseau de feu*<sup>455</sup> :



Figure 3 : *ABC*, 30-V-1916, p. 18.

la seconde, trois personnages principaux de trois ballets distincts<sup>456</sup> :

<sup>455</sup> « Teatro Real. Principales personajes del poema bailable de Stravinsky », *ABC*, 30-V-1916, p. 18.

<sup>456</sup> « Bailes rusos en el Teatro Real », *ABC*, 9-VI-1916, p. 19.

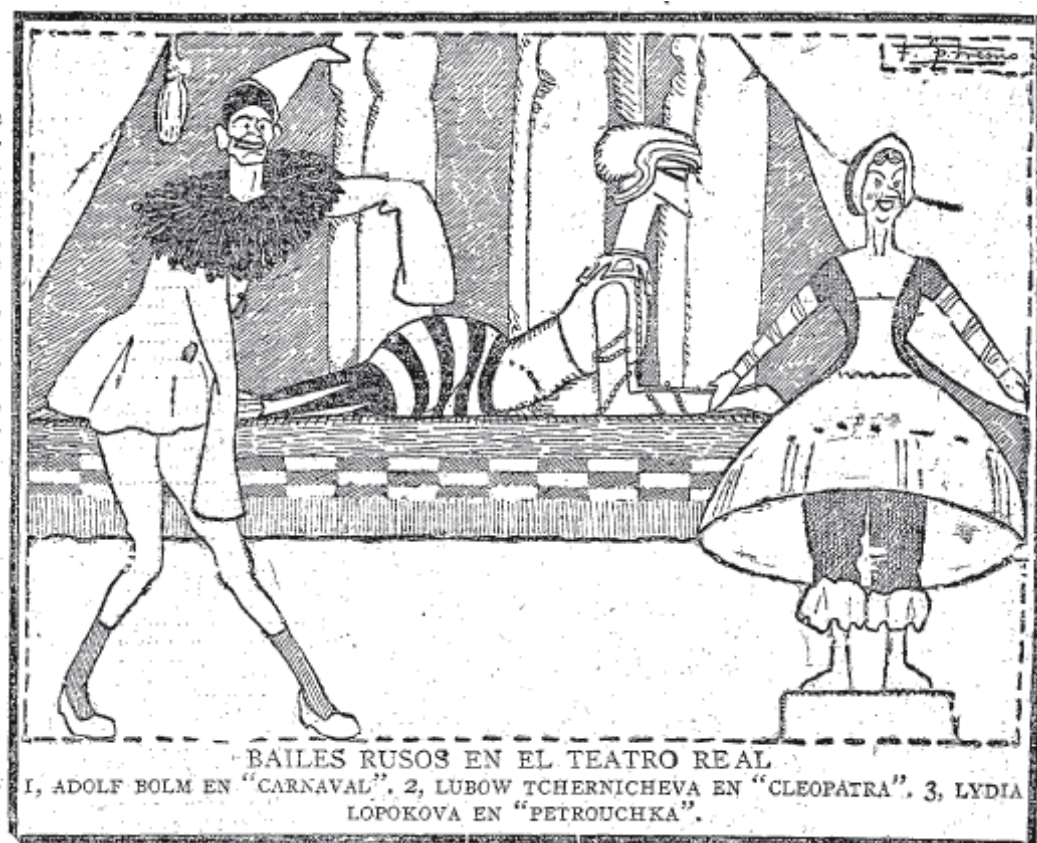


Figure 4 : ABC, 9-VI-1916, p. 19.

La publication de ces caricatures est particulièrement intéressante car elle nous donne une idée de la diffusion de la réception de la compagnie. L'humour véhiculé par ces dessins réside précisément dans l'écart qui existe entre la réalité à laquelle ils font référence et la représentation qui en est donnée. Et pour que cet humour fonctionne, il faut nécessairement que les personnages des ballets soient devenus suffisamment familiers aux lecteurs pour que ceux-ci les reconnaissent. Ces caricatures témoignent donc en creux de l'étendue de la diffusion de la réception des Ballets russes auprès des madrilènes.

Cette première saison a sans aucun doute été un succès sur de nombreux plans : des représentations supplémentaires ont été données à Madrid et le roi a invité la compagnie à donner une saison estivale à Saint-Sébastien. Du simple point de vue financier, en revanche, elle a été désastreuse puisque déficitaire :

Le Teatro Real qui n'a pas payé ses Timbres fiscaux au Trésor Public a été saisi par des agents qui en avaient reçu l'ordre. Et pour ce faire, ces derniers s'y sont rendus hier et ont saisi les 600 pèsètes qu'il y avait dans la caisse.

Cette affaire va faire parler d'elle car, étant donné que la compagnie des Ballets russes n'a pas d'impresario connu et, Dieu seul sait à qui le Trésor devra faire appel pour se faire payer<sup>457</sup>.

---

<sup>457</sup> « Los agentes ejecutivos recibieron una orden para embargar, por deudas de Timbre a la Hacienda, la taquilla del Teatro Real, y para cumplimentarla se presentaron ayer en dicho teatro y se incautaron de 600 pesetas que había en la taquilla.

Este asunto ha de dar que hablar, pues dado el que la compañía de bailes rusos no tiene empresario conocido, Dios sabe a quién tendrá que recurrir la Hacienda para cobrar su dinero. », « Embargo del Teatro Real », *El Heraldo de Madrid*, 9-VI-1916, p. 4.



### C. Répercussions de la première saison madrilène

L'analyse des articles publiés dans la presse espagnole met en lumière l'écart qui existe entre les habitudes du public madrilène et la nouveauté que constitue la compagnie. Outre cette première approche de la réception, les échanges qui s'établissent entre les membres de la troupe et les artistes espagnols qui assistent aux représentations, constituent l'autre versant de l'étude de la réception. Comme l'explique Jean Laude, « la signification d'un fait réside moins en lui-même que dans le système de relations qu'il entretient au sein d'un milieu historique défini. »<sup>458</sup> Les réalisations ultérieures, qu'elles soient l'œuvre de la compagnie ou celles de ces artistes espagnols ayant découvert les Ballets en 1916, correspondent à la réception « concrète », quand les articles de presse constitueraient leur réception « théorique ». Pour comprendre au mieux les échanges qui ont pu s'établir entre la troupe et ces artistes, nous nous sommes intéressés aux relations qui se sont nouées lors de la première saison. Notre recherche se centre principalement sur la correspondance et les témoignages personnels, témoignages peu nombreux et souvent rédigés bien après 1916.

Il faut noter que ces échanges sont bien antérieurs à l'arrivée de la compagnie en Espagne. Ils s'initient en réalité à Paris, bien avant que ne débute l'aventure des Ballets. De fait, lorsque la compagnie se produit à Madrid, ses cadres dirigeants – principalement Diaghilev, Massine, Ansermet et Stravinsky – connaissent déjà certaines personnalités de la vie culturelle madrilène. C'est notamment le cas de Manuel de Falla et de Joaquín Turina, qui vont leur faciliter l'entrée au sein des cercles artistiques et intellectuels de la capitale.

Selon Pilar Saéz Lacave<sup>459</sup>, la première rencontre date de l'exposition de 1907 au Salon d'Automne de Paris et réunit José María Sert et Diaghilev. De cette amitié datant des années précédant la création de la compagnie, José María Sert tient sans doute l'honneur d'avoir été le premier décorateur non russe à collaborer avec la troupe :

La présence de Sert aux côtés de Diaghilev dès les premières heures des Ballets, à un moment où son cercle de collaborateurs et d'amis est encore purement russe, ainsi que son aide active pour résoudre de multiples problèmes qui apparaissent lors des premières saisons à Paris, font de Sert un candidat plus qu'approprié lorsque l'impresario russe cherche à renouveler ses collaborateurs<sup>460</sup>.

---

<sup>458</sup> Jean Laude, *La peinture française et l'art nègre (1905 – 1914)*, op. cit., p. 13.

<sup>459</sup> Pilar Saéz Lacave, *José María Sert i Badía (1874 – 1945). Peintre catalan entre tradition et modernité*, thèse sous la direction de Jean-Paul Bouillon et Jesusa Vega soutenue en 2007, Université Blaise Pascal de Clermont-Ferrand et Universidad Autónoma de Madrid, p. 174.

<sup>460</sup> Pilar Saéz Lacave, *Ibid.*

Outre cette amitié, la présence de nombreux artistes espagnols dans la capitale française contribue fortement aux liens qui se tissent avec les membres des Ballets avant leur venue à Madrid. Manuel de Falla, séjournant à Paris depuis 1907, assiste à la saison de 1910 des Ballets russes, saison durant laquelle, en compagnie de Ravel, Debussy et Schmitt, il fait la connaissance de Stravinsky<sup>461</sup>. L'année suivante, c'est avec Joaquin Turina que le compositeur espagnol assiste à la répétition générale de *Petrouchka*<sup>462</sup>. Selon Consuelo Carredano Fernández, Adolfo Salazar est également spectateur des premières saisons russes, en 1909 ou en 1910. Enfin, c'est aussi à Paris que Diaghilev fait la connaissance de Picasso par l'intermédiaire de la protectrice du peintre, Eugenia Errazuriz, au mois de mai 1916, au cours des quelques jours que l'impresario passe à Paris entre son débarquement à Cadix et le début de la saison madrilène.

## 1. Rencontres avec des artistes espagnols

### a. Entrées dans les cercles madrilènes

Lorsque la compagnie arrive à Cadix, Diaghilev et Massine sont d'abord accueillis par Manuel de Falla. Et c'est grâce aux connaissances du compositeur, que les deux hommes vont être introduits dans de nombreux salons mondains et artistiques de la capitale, salons au sein desquels, comme le note Vicente García-Márquez, ils vont rapidement devenir le centre des toutes les attentions :

Avec les Ballets russes à l'affiche du Teatro Real, Diaghilev et Massine sont devenus l'attraction du gratin mondain madrilène. Parmi leurs hôtes les plus distingués se trouvaient la Duchesse de Montellanos (pour qui Rubinstein, qui faisait parmi des intimes, n'hésitait pas à se mettre au piano), la Duchesse de Durcal, le Comte de Romanones, la Marquise de Ganay et Madame Eugenia Errazuriz<sup>463</sup>.

---

<sup>461</sup> Igor Stravinsky, *Chroniques de ma vie*, Paris, Éditions Denoël, 2000 [1962], p. 43.

<sup>462</sup> Jorge de Persia, *En torno a lo español en la música del siglo XX*, Granada, Diputación de Granada, 2003, p. 92.

<sup>463</sup> « With the Ballets Russes at the Real, Diaghilev and Massine themselves became an attraction on Madrid's brilliant social scene. Among their most distinguished hosts were the Duchess de Montellanos (at whose home Rubinstein was a frequent guest and performer), the Duchess de Durcal, the Count de Romanones, the Marquise de Ganay, and Mme Eugenia Errazuriz. », Vicente García-Márquez, *Massine: a biography*, New York, Alfred A. Knopf, 1995, p. 70.

Parallèlement à ces rencontres purement mondaines qui culmineront notamment lors de la présentation des membres des Ballets au roi<sup>464</sup>, Diaghilev, Massine, Ansermet et Stravinsky sont également introduits au sein des milieux artistiques et s’immergent dans la vie culturelle de la capitale :

Avides, comme toujours, de découvrir les nouvelles tendances artistiques, Diaghilev et Massine furent rapidement immergés dans la vie musicale qui existait en dehors du Teatro Real, ils assistaient aux concerts et aux récitals de l’Ateneo, du Cercle des Beaux Arts, et du Ritz. Les concerts présentaient les dernières œuvres de compositeurs européens et espagnols et étaient interprétés par de prestigieux interprètes et chanteurs, parmi lesquels se trouvaient Falla, Ricardo Viñés et Arthur Rubinstein<sup>465</sup>.

Outre les musiciens précédemment cités par García-Márquez, ce sont également Joaquín Turina, José Cubiles, Conrado del Campo, le couple des Martínez Sierra et Salazar qui rencontrent les membres de la troupe. Durant ces soirées culturelles, sont notamment interprétés des fragments du *Sacre du printemps*, de *Noces* et de *Renard* de Stravinsky<sup>466</sup>.

Parallèlement aux liens qu’elles permettent de tisser, ces réunions privées ont également l’avantage de faire découvrir aux artistes leur répertoire réciproque. Ainsi, si la saison de 1916 se limite pour le public madrilène à l’écoute de *l’Oiseau de feu* et de *Petrouchka*, les cercles initiés ont pour leur part, accès à l’ensemble des œuvres les plus récentes de Stravinsky.

Outre Manuel de Falla, avec qui Stravinsky et Diaghilev entameront une fructueuse correspondance à la suite de leur séjour, Joaquín Turina apparaît lui aussi comme un acteur central de la réception espagnole de la compagnie. Toujours en contact avec les membres des Ballets lorsque ceux-ci sont sur le sol espagnol, il est celui qui offre un point d’ancrage au sein de la vie madrilène. À titre d’exemple, Joaquín Turina, ami de Falla et des Martínez Sierra, est celui qui crée, en 1917, la pantomime du *Corregidor y la Molinera* qui sera à

---

<sup>464</sup> La présentation des membres de la compagnie au roi Alphonse XIII, loin d’être simplement anecdotique, permet à Diaghilev d’organiser d’autres saisons sur le sol espagnol : la saison estivale qui sera donnée à Saint-Sébastien au mois d’août de 1916 et d’autre part, celle de l’année suivante au *Teatro Real*. Comme l’explique Joaquín Turina Gómez, l’absence d’impresario à la tête du théâtre conduit à la constitution d’un comité royal en charge de la programmation en 1916 et 1917, ce qui explique l’invitation des Ballets par le roi pour ces deux saisons. Joaquín Turina Gómez, *Historia del Teatro Real*, Madrid, Alianza Editorial, 1997, p. 221 – 223.

<sup>465</sup> « Eager, as usual, to explore new trends in all the arts, Diaghilev and Massine soon were immersed in musical life outside the Teatro Real, attending concerts and recitals at the Ateneo, the Circulo de Bellas Artes, and the Ritz Hotel. The performances featured the most recent compositions of European and Spanish composers performed by prominent musicians and singers, among them Falla, Ricardo Viñés, and Arthur Rubinstein. », Vicente García-Márquez, *Massine, op. cit.*, p. 67.

<sup>466</sup> Le récit de cette soirée donnée chez le critique Miguel Salvador est évoqué à diverses reprises par Adolfo Salazar, d’une part (voir ses articles « Teatro Victoria Eugenia. Compañía de Bailes Rusos : cuarta representación », *La Voz de Guipúzcoa*, 26-VIII-1916 ; « Los Bailes rusos. Disertaciones y soliloquios », *Revista musical hispano-americana*, 30-VI-1916, p. 8, « Música », *El Sol*, 29-IV-1918, p. 2) et par Joaquín Fesser, d’autre part (« Sobre la orientación o desorientación del arte musical contemporáneo », *Revista musical hispano-americana*, 30-X-1916, p. 8 – 10).

l'origine du ballet *Tricorne*, le deuxième ballet russe espagnol. Il est aussi celui qui dirige l'orchestre de la compagnie lors de la tournée de la troupe en 1918<sup>467</sup>. Enfin, ses écrits<sup>468</sup> offrent non seulement de précieux témoignages<sup>469</sup> mais permettent en outre de mettre en lumière les contacts établis lors de la présence de la compagnie dans le pays.

Tenus quotidiennement, les agendas de Joaquín Turina donnent une idée précise de la fréquence et de l'importance des liens avec les Ballets. Sur les dix soirées données au Teatro Real, il assiste à neuf d'entre elles, dont trois avec Manuel de Falla. Il est également présent lors des répétitions de *Petrouchka* et le 4 juin 1916, il joue en privé ses propres œuvres à Diaghilev, Ansermet et Stravinsky. Les rencontres entre les quatre artistes se poursuivent après la fin de la saison madrilène. Enfin, au cours de l'été 1916, le 24 août précisément, Turina note dans son journal qu'il commence à étudier la musique russe, preuve s'il en est de l'influence des Ballets sur le compositeur.

#### b. Naissance de projets de ballets espagnols

Lieux de véritables échanges et non uniquement de rencontres sociales, ces réunions entre artistes russes et espagnols constituent également le lieu propice à l'éclosion de nouveaux projets. C'est par exemple au cours d'une soirée donnée par les Martínez Sierra que Diaghilev, Stravinsky et Massine entendent pour la première fois *Nuits dans les jardins d'Espagne*, créé au Teatro Real au début de la même année. Désireux de réaliser un ballet espagnol, Diaghilev propose, dans un premier temps, à Falla de transformer la partition pour en faire un ballet :

La mise en scène que Diaghilev proposa pour *Nuits dans les jardins d'Espagne* était celle d'une *fête de nuit* se déroulant dans les jardins du Généralife de l'Alhambra, avec des dames et des seigneurs portant des châles, des chapeaux de soie, des capes et des jaquettes. Mais cette idée dissuada encore davantage Falla, qui proposa à Diaghilev de monter à sa place *Le corregidor et la meunière*, œuvre qu'il était en train de composer pour le théâtre des Martínez Sierra<sup>470</sup>.

---

<sup>467</sup> Joaquín Turina consigne ses souvenirs de la tournée russe en Espagne dans *Cuadernos y Efemérides*, Fundación Juan March, Madrid.

<sup>468</sup> L'ensemble des écrits et archives de Joaquín Turina sont conservés à la Fundación Juan March de Madrid.

<sup>469</sup> Dans ses *Figuras masculinas y femeninas a través de mi vida*, Joaquín Turina brosse le portrait de six membres de la compagnie : outre Diaghilev et Massine, on y trouve aussi la présentation de Lydia Lopokova, Lubov Tchernicheva, Valentina Kachouba et Valentina Zamukovska.

<sup>470</sup> « El escenario que Diaghilev propuso para *Noches* fue el de una *fête de nuit* en los jardines del Generalife en la Alhambra, con damas y caballeros en chal, sombreros de seda, capa y chaqué. Pero a Falla le convenció menos aún esta idea y le propuso a Diaghilev que en vez de ello llevara al ballet la pantomima *El corregidor y la*

Falla refuse la proposition de Diaghilev, mais propose de réaliser l'arrangement de la partition qu'il est en train de composer pour les Martínez Sierra, une pantomime basée sur la nouvelle de Pedro de Alarcón, *el Sombrero de tres picos*. Cette proposition ne manque pas de séduire Diaghilev. Elle réunit en effet deux de ses préoccupations du moment : d'une part, créer un ballet espagnol en tirant parti de l'exotisme de son folklore chorégraphique et musical, et d'autre part, se tourner vers de nouvelles sources d'inspiration. Après une période empruntant au folklore russe, le répertoire de la compagnie s'intéresse alors à des intrigues s'inspirant du XVIII<sup>e</sup> siècle telles que *les Femmes de bonne humeur* (1917) ou *Pulcinella* (1920) dont l'esthétique annonce le tournant vers le néo-classicisme.

En réalité, la réalisation de ce ballet se trouve à la croisée de deux projets distincts. Le premier, est celui que Falla mène avec les Martínez Sierra et qui aboutira à la création de la pantomime *le Corregidor et la meunière* qui aura lieu le 7 avril 1917. Le second, est celui que Diaghilev organise au sein de sa compagnie. Pour l'année suivante (1917), celui-ci souhaite en effet présenter à Rome un ensemble de trois ballets dans lequel s'insérerait *le Tricorne*. Et pour réaliser ce triptyque, Diaghilev a le projet d'intégrer des danseurs espagnols n'ayant pas de formation classique, ce qui est une grande première dans l'histoire de la troupe : « Diaghilev décida donc qu'Alexandre Benois réaliserait les décors du *Tricorne*<sup>471</sup>, et que des *bailaores* de flamenco espagnols viendraient danser avec les membres des Ballets russes »<sup>472</sup>.

Finalement, le projet ne verra pas le jour sous cette forme. En avril 1917, la pantomime pour orchestre de chambre, *Le corregidor et la meunière*, est créée au Teatro Eslava sous la direction de Joaquin Turina. À partir de cette version, Falla réalise les modifications nécessaires à la transformation de la pantomime en ballet. Et ce n'est qu'en 1919, à Londres, que le *Tricorne* est finalement donné par les danseurs de la compagnie. N'abandonnant pas son idée initiale, Diaghilev attendra encore deux ans pour créer un *Cuadro flamenco* entièrement réalisé par des artistes espagnols. Quant aux deux partitions existantes, Manuel de

---

*molinera*, la obra que estaba en ese momento componiendo para la compañía de teatro de los Martínez Sierra », Vicente García-Márquez, « Gestación y creación de *el Sombrero de tres picos* », *op. cit.*, p. 58.

<sup>471</sup> Adolfo Salazar fait aussi allusion à ce projet initial du *Tricorne* avec Benois à deux reprises (« Los Bailes rusos. Disertaciones y soliloquios », *Revista musical hispano-americana*, 30-VI-1916, p. 13 et « En el Victoria Eugenia. Compañía de los Bailes rusos », *La Voz de Guipúzcoa*, 26-VIII-1916). Finalement, c'est Picasso qui en réalisera les décors et les costumes.

<sup>472</sup> « Diaghilev decidió entonces que Alexandre Benois diseñara *Le Tricorne*, y que vinieran bailaores de flamenco españoles para actuar con miembros de los Ballets Russes », Vicente García-Márquez, « Gestación y creación de *el Sombrero de tres picos* », in Yvan Nommick, Antonio Álvarez Cañibano (coords.), *Los Ballets Russes de Diaghilev y España*, Granada, Centro de Documentación de Música y Danza INAEM, 2000, p. 59.

Falla maintiendra la coexistence des deux versions, sans jamais considérer la première comme une étape vers le ballet<sup>473</sup>.

Parallèlement à ce ballet qui mettra trois années à voir le jour, Diaghilev envisage deux autres projets espagnols. Le premier consiste en une chorégraphie de Massine dansée sur la musique de *Triana* d'Albéniz et dans les décors et costumes de Gontcharova. Intitulé *España*, le second est une adaptation de la *Rhapsodie espagnole* de Ravel, toujours avec la contribution du couple Massine et Gontcharova. Finalement, aucun des deux projets n'aboutira mais lorsqu'une nouvelle version de la partition sera publiée en 1921, Falla choisira d'illustrer la couverture par un dessin de Gontcharova.

### c. Découverte du folklore espagnol

Parallèlement aux liens qui se tissent entre les artistes russes et espagnols, cette première saison est aussi l'occasion pour Diaghilev et ses collaborateurs de découvrir la culture espagnole, son architecture et sa peinture :

À Madrid, Diaghilev et Massine furent ravis de découvrir les peintures des grands maîtres espagnols, ainsi que l'impressionnante collection de toiles du Titien exposée au Prado et les splendides tapisseries de Goya situées au Palais Royal. [...] Les peintures espagnoles marquèrent profondément Massine qui, dès qu'il avait un moment, allait étudier les œuvres de Ribera, Murillo, Zurbaran, Goya, Vélasquez, et du Greco. Bien que Goya inspirât l'esthétique de ses futures créations chorégraphiques, Vélasquez l'impressionna davantage. Cet artiste, par "la simplicité de son coup de pinceau, son habileté à réaliser les formes et la texture des surfaces" possédait un style que Massine admirait pour sa capacité à faire appel à l'imagination, à suggérer le mouvement plutôt qu'à préciser chaque détail"<sup>474</sup>.

À l'issue de la saison madrilène, Diaghilev et Massine partent avec Falla en Andalousie, visiter Séville, Grenade et Cordoue<sup>475</sup>. Selon Vicente García-Márquez, c'est lors de ce voyage

---

<sup>473</sup> Antonio Gallego, « Evolución de *El corregidor y la molinera* a *el Sombrero de tres picos* », in Yvan Nommick, Antonio Álvarez Cañibano (coords.), *Los Ballets Russes de Diaghilev y España*, op. cit., p. 65 – 72.

<sup>474</sup> « In Madrid Diaghilev and Massine delighted in seeing for the first time the works of the great Spanish painters, as well as the impressive collection of Titians in the Prado and the magnificent Goya tapestries at the Royal Palace. [...] Spanish painting would have a lasting influence on Massine, and he now spent most of his free time at the Prado studying the works of Ribera, Murillo, Zurbarán, Goya, Velázquez, and El Greco. Though Goya would inspire the actual choreographic designs of Massine's future works, he was most impressed by Velázquez. This artist, in "the simplicity of his brushwork, the deftness with which he conveyed the forms, and the texture of the surfaces," possessed a style that Massine respected for leaving "much to the imagination, suggesting movement rather than laboring over a minute detail" », Vicente García-Márquez, *Massine*, op. cit., p. 71 – 72.

<sup>475</sup> Voir les deux photographies de Massine et de Falla visitant l'Alhambra, annexes iconographiques, p. 482 – 483 ; photographies conservées à l'Archivo Manuel de Falla, Granada.

que les deux amis découvrent la potentialité du folklore espagnol. Grâce à Falla, dont ils découvrent l'intérêt pour la musique populaire, ils rencontrent des artistes andalous dont le toréador Belmonte, la *cantaora*, *La Niña de los Peines* et le *bailaor*, Félix Fernández. C'est ce dernier qui enseignera le flamenco à Massine lorsque celui-ci élaborera la chorégraphie du *Tricorne* :

Un soir, dans notre café préféré, le *Novedades*, nous avons remarqué un jeune danseur, mince et brun, qui se distinguait du reste de la troupe par l'élégance de ses mouvements et sa fascinante intensité. Lorsqu'il eut terminé de danser, Diaghilev l'invita à notre table. [...] Nous prîmes l'habitude de venir le voir danser tous les soirs, nous étions à chaque fois plus impressionnés par la perfection de son style flamenco, la précision et le rythme de ses mouvements, ainsi que sa parfaite maîtrise<sup>476</sup>.

Après un bref passage à Madrid puis à Saint-Sébastien, Massine et Diaghilev se rendent à Sitges en compagnie des Sert, de Gontcharova et de Larionov, avec qui ils élaborent le premier ballet espagnol : *les Ménézines*. Ce ballet, créé en hommage à l'invitation du roi Alphonse XIII à Saint-Sébastien s'inspire directement de l'œuvre de Vélasquez, dont les toiles ont été découvertes par Diaghilev et Massine lors de leur séjour dans la capitale.

Ces différents contacts avec la culture espagnole et son folklore permettent à Diaghilev de découvrir la culture du pays et d'entrevoir le potentiel créatif du folklore espagnol. C'est donc très logiquement que va suivre le désir de réaliser des ballets aux thématiques espagnoles et de collaborer avec les artistes du pays.

## 2. La réception de Stravinsky

Musique pure ! Musique impure ! Seule la mauvaise musique est impure !<sup>477</sup>

La symbiose entre la réception des Ballets russes et de la musique de Stravinsky telle qu'elle s'est déroulée en Espagne n'est pas une exception. Elle a également eu lieu ainsi dans

---

<sup>476</sup> « One evening, a tour favourite café, the *Novedades*, we noticed a small, dark young dancer whose elegant movements and compelling intensity singled him out from the rest of the group. When he had finished dancing Diaghilev invited him to join us at a table. [...] We made a habit of going every night to see him dance, and were more and more impressed by his exquisite *flamenco* style, the precision and rhythm of his movements, and by his perfect control », Leonide Massine, *My life in ballet*, Bristol, MacMillan, 1968, p. 114.

<sup>477</sup> « ¡Música pura ! ¡Música impura ! Sólo es impura la música mala ! », Joaquín Fesser, « Los Bailes rusos. Epílogo », *Revista musical hispano-americana*, 30-VI-1916, p. 4 – 5.

l'ensemble des pays européens. Comme l'explique Pierre Boulez<sup>478</sup>, cette confusion s'explique par le fait que les trois œuvres emblématiques de la jeunesse de Stravinsky, *l'Oiseau de feu*, *Petrouchka* et *le Sacre du printemps*, celles qui lui confèrent une place de premier plan au sein de l'avant-garde musicale, sont expressément créées pour les Ballets russes. La particularité du cas espagnol tient au contexte qui entoure la découverte de la musique de Stravinsky. Avant l'arrivée de la compagnie en 1916, le nombre d'œuvres du compositeur auxquelles le public espagnol a eu accès est très réduit : excepté quelques concerts ponctuels qui donnent à connaître *Feux d'artifice*, le 5 avril 1914, et la *Suite de l'Oiseau de feu*, deux mois avant la saison russe<sup>479</sup>, le public madrilène n'a eu le loisir d'écouter aucune autre pièce de Stravinsky, alors que le *Sacre* a déjà fait scandale trois ans auparavant à Paris. Lorsque les Ballets russes donnent leur première saison à Madrid, saison à laquelle assiste Stravinsky, Manuel de Falla et Adolfo Salazar commencent leur bataille pour la défense de la musique nouvelle, centrée principalement autour de la production française. Manuel de Falla est rentré au début de la guerre à Madrid avec l'intention de diffuser la musique de Debussy et de propager son héritage esthétique. Quant à Adolfo Salazar, il prend la direction de la *Revista musical hispano-americana* en janvier 1916 avec pour ambition d'en faire le fer de lance théorique de la modernité musicale européenne, et particulièrement française. Stravinsky, auréolé de la notoriété que lui a conférée le *Sacre*, devient alors l'enjeu d'un débat entre les partisans de la musique nouvelle et les défenseurs du post-wagnérisme.

#### a. Les ballets de Stravinsky : *l'Oiseau de feu*, *Petrouchka*

*L'Oiseau de feu* constitue un tournant dans l'histoire de la compagnie et ce, pour trois raisons principales. La première tient au fait qu'il s'agit du premier ballet folklorique russe. Selon Richard Buckle<sup>480</sup>, l'idée initiale en reviendrait à Alexandre Benois. Fokine la développe ensuite en s'inspirant de différents contes populaires russes. La deuxième raison est que, pour la première fois, la musique a été spécialement composée pour le ballet. Il n'est

---

<sup>478</sup> Conférence donnée par Pierre Boulez, le 30 mai 2013 à l'occasion du centenaire du *Sacre du printemps* organisé par le Théâtre des Champs Élysées. « Rencontre autour du *Sacre* », conférence donnée au Théâtre de la Comédie, 29-V-2013.

<sup>479</sup> La *Suite de l'Oiseau de feu* est donnée pour la première fois en concert le 13 avril 1916 ; Carlos Gómez Amat, Joaquín Turina Gómez, *La Orquesta Sinfónica de Madrid. Noventa años de historia*, Madrid, Alianza Música, 1994, p. 65.

<sup>480</sup> Richard Buckle, *Diaghilev, op. cit.*, p. 189.



pas question ici de la simple réorchestration d'une œuvre préexistante, comme cela avait toujours été le cas, mais bien d'une commande de Diaghilev initialement adressée à Liadov :

Je veux un ballet et un ballet qui soit *russe*, écrit Diaghilev à Liadov. On n'a jamais rien fait de tel. Il est essentiel qu'au mois de mai 1910 je puisse présenter une œuvre de ce genre à l'Opéra de Paris et à Drury Lane à Londres<sup>481</sup>.

Finalement, l'accord avec Liadov tourne court et Diaghilev décide de faire appel au jeune Stravinsky qui avait déjà réalisé, à sa demande, l'orchestration de deux pièces de Chopin pour compléter le programme des *Sylphides* en 1909.

La troisième est de nature plus symbolique. *L'Oiseau de feu* marque non seulement le début de l'étroite collaboration entre Stravinsky et Diaghilev, mais constitue aussi la première œuvre personnelle du compositeur et la première à être jouée en Occident.

La première représentation de *L'Oiseau de feu* a lieu le 25 juin 1910 à l'Opéra de Paris. Le ballet remporte immédiatement un très vif succès : « À l'issue d'innombrables rappels, Stravinsky, flageolant, fut rejoint sur la scène par Debussy qui, consécration inouïe, l'invita pour le souper. C'était, subite, la gloire, et pour toujours. Stravinsky avait vingt-huit ans. »<sup>482</sup>

L'argument<sup>483</sup> :

Ivan Tsarévitch voit un jour un oiseau merveilleux tout d'or et de flamme ; il le poursuit sans pouvoir s'en emparer et ne réussit qu'à lui arracher une de ses plumes scintillantes. Ses poursuites l'ont mené jusque dans les domaines de Katcheï l'Immortel, le redoutable demi dieu qui veut s'emparer de lui et le changer en pierre ainsi qu'il le fit déjà à maint prince et à maint preux chevalier. Mais les filles de Katcheï et les treize princesses, ses captives, interviennent et s'efforcent de sauver Ivan Tsarévitch. Survient l'Oiseau de feu qui dissipe les enchantements.

Le château de Katcheï disparaît, et les jeunes filles, les princesses, Ivan Tsarévitch et les chevaliers délivrés s'emparent des précieuses pommes d'or de son jardin.

Comme l'explique Marcel Marnat, malgré son apparence très rimskienne, *L'Oiseau de feu* cache en réalité « des canons sous les roses »<sup>484</sup>. Alors que tout dans sa conception instrumentale rappelle la musique symphonique du XIX<sup>e</sup>, l'œuvre contient déjà en germe ce

<sup>481</sup> Extrait d'une lettre écrite par Diaghilev à Liadov, in Prince Peter Lieven, *The Birth of Ballets Russes*, (trad. L. Zarine), Allen & Unwin, Londres, 1936, p. 106 ; cité par Richard Buckle, *Diaghilev, op. cit.*, p. 190.

<sup>482</sup> Marcel Marnat, *Stravinsky*, Paris, Seuil, coll. Solfèges, 1995, p. 17.

<sup>483</sup> Citation de l'argument tel qu'il a été publié dans le programme officiel de la saison russe à l'Opéra. (25, 28 et 30 juin 1910), p. 37 ; <http://visualiseur.bnf.fr/CadresFenetre?O=IFN-8415086&M=imageseule>, page consultée le 30 août 2013.

<sup>484</sup> Marcel Marnat, *Stravinsky, op. cit.*, p. 18.

qui constituera la rupture du *Sacre*, et notamment la mise en place des procédés de la métrique variable.

Selon Boris de Schlöezer<sup>485</sup>, l'orchestration de *l'Oiseau de feu* s'inscrit dans l'héritage de Rimski-Korsakov et de manière plus générale, dans la tradition du XIX<sup>e</sup> et du début du XX<sup>e</sup> siècle. L'orchestre de *l'Oiseau de feu* est conçu comme un tout, « dont les diverses parties n'ont pas de valeur propre et n'existent que dans ce tout, par rapport à lui. »<sup>486</sup> Compris comme un seul instrument à différents registres, « comme un orgue » selon Schlöezer, l'orchestre devient principalement un producteur de timbres et se conçoit verticalement. La priorité est donnée aux combinaisons instrumentales et timbriques et non à la structure mélodique et harmonique de l'œuvre qui correspondrait à une conception linéaire. Pour créer cette musique chatoyante et illustrative, Stravinsky fait appel à un très grand orchestre de 106 musiciens, riche en vents (les bois sont utilisés par 4) et en percussions (timbales, triangle, cymbales, grosse caisse, tam-tam, glockenspiel, xylophone, piano et célesta) dans la pure tradition post-romantique.

Selon Boucourechliev<sup>487</sup>, une des clefs du succès immédiat de *l'Oiseau de feu* réside dans l'emploi du procédé harmonique efficace mais « nullement révolutionnaire » que Stravinsky emprunte au *Coq d'or* de Rimski-Korsakov. L'argument du ballet confronte deux univers, l'un maléfique, celui de Katcheï, l'autre, bénéfique, de *l'Oiseau*. Le compositeur choisit d'associer au premier, des chromatismes changeants auxquels il oppose le diatonisme lumineux du second. En un mot, concernant l'harmonie, le traitement de la mélodie et l'orchestration, *l'Oiseau de feu* apparaît comme une œuvre d'aboutissement. Concernant le plan rythmique, en revanche, il inaugure, notamment dans la *Danse infernale* de Katcheï, ce qui fondera la modernité du *Sacre*.

La *Danse infernale* se structure sur l'opposition entre deux éléments rythmiques<sup>488</sup> : l'un syncopé<sup>489</sup>, que nous appellerons l'élément A :

---

<sup>485</sup> Boris de Schlöezer, *Igor Stravinsky*, recueil d'articles publiés de 1922 à 1929 dans la "NRF" et la "Revue musicale" ; édition établie et présentée par Christine Esclapez, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. *Æsthetica*, 2012, p. 57 – 65.

<sup>486</sup> Boris de Schlöezer, *Id.*, p. 59.

<sup>487</sup> André Boucourechliev, *Igor Stravinsky*, Paris, Fayard, 1989, p. 53.

<sup>488</sup> Nous reprenons ici l'analyse qu'André Boucourechliev développe dans son ouvrage, *Id.*, p. 55 – 57.

<sup>489</sup> La syncope est obtenue par la prolongation d'un temps faible sur un temps fort. Elle est perçue par l'oreille comme un déplacement de l'accent attendu, comme un élément rythmique en conflit avec la mesure.



Figure 5 : « Danse infernale de Katchei et de ses sujets », *L'Oiseau de feu*, n°133<sup>490</sup>.

l'autre, mélodico-métrique, que nous désignerons comme l'élément B :

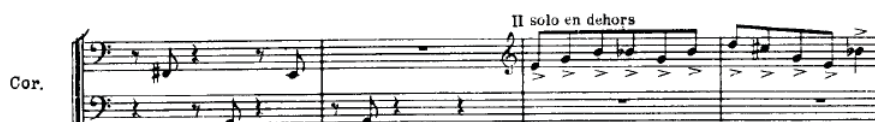


Figure 6 : « Danse infernale de Katchei et de ses sujets », *L'Oiseau de feu*, n°133<sup>491</sup>.

Ces deux éléments se combinent selon un schéma irrégulier, scandé par un accord *fortissimo* de l'orchestre – l'élément Z – « qui tombe, selon des occurrences variables, comme un couperet, pour "débitier" le système en tranches inégales. »<sup>492</sup> Boucourechliev établit la période suivante : A3 B1 /Z/ A2 /Z/ A1 B1 /Z/ A1 /Z/ B1 /Z/ etc.

Ce schéma permet de comprendre comment la tension rythmique est produite et surtout, comment le compositeur arrive à la conserver : alors que les éléments A et B se combinent irrégulièrement notamment parce qu'A tend à disparaître alors que B se maintient de manière constante, l'élément Z scande a-périodiquement ces cellules. Les déplacements d'accents et de rythmes permettent de susciter constamment la surprise et empêchent l'auditeur de s'installer dans une habitude d'écoute.

À cette structure rythmique s'ajoute le travail sur les autres paramètres : les oppositions de timbres, de nuances, de dynamiques soutiennent la tension qui est créée par ces cellules rythmiques, et qui se maintient jusqu'à l'éclatement final.

Stravinsky reviendra à diverses reprises sur cette œuvre dont il extraira trois suites pour orchestre (1910, 1919 et 1945). Dans chacune d'entre elles, et alors qu'elles tendent toutes vers la concision et le dépouillement, la *Danse infernale* est conservée.

Comme le rappelle Stravinsky dans ses mémoires, l'idée de composer le « spectacle d'un grand rite sacré païen »<sup>493</sup> – qui sera le thème du *Sacre du printemps* – apparaît peu de

<sup>490</sup> Igor Stravinsky, *L'Oiseau de feu*, [http://imslp.org/wiki/The\\_Firebird\\_\(Stravinsky,\\_Igor\)](http://imslp.org/wiki/The_Firebird_(Stravinsky,_Igor)), partition consultée le 31 août 2013, n°133, p. 118.

<sup>491</sup> Igor Stravinsky, *Id.*, n°133, p. 119.

<sup>492</sup> André Boucourechliev, *Igor Stravinsky, op. cit.*, p. 55.

<sup>493</sup> Igor Stravinsky, *Chroniques de ma vie, op. cit.*, p. 44.

temps après l'écriture de *l'Oiseau de feu*. L'idée de *Petrouchka*, comme il le raconte lui-même, est concomitante de celle du *Sacre* :

Avant d'aborder *le Sacre du printemps*, dont la réalisation se présentait longue et laborieuse, je voulus me divertir à une œuvre orchestrale où le piano jouait un rôle prépondérant, une sorte de *Konzertstück*. En composant cette musique, j'avais nettement la vision d'un pantin subitement déchaîné qui, par ses cascades d'arpèges diaboliques, exaspère la patience de l'orchestre, lequel, à son tour, lui réplique par des fanfares menaçantes. [...] Ce morceau bizarre achevé, je cherchai pendant des heures, [...] le titre qui exprimerait en un seul mot le caractère de ma musique et, conséquemment, la figure de mon personnage.

Un jour, je sursautai de joie.

Pétrouchka <sup>494</sup>!

De l'avis de Marcel Marnat<sup>495</sup>, cette écriture en parallèle explique les nombreux points communs qui lient les deux œuvres. Sur le plan narratif, *Petrouchka* comme *le Sacre* diffèrent de *l'Oiseau de feu*, puisqu'il s'agit d'une suite de tableaux et non plus d'une intrigue à proprement parler. La place de la musique évolue aussi. Alors qu'elle était avant tout descriptive dans *l'Oiseau de feu*, elle figure dorénavant l'argument et se suffit à elle-même. Les deux œuvres sont d'ailleurs jouées en version concert, preuve s'il en est de l'autonomie des partitions.

#### Résumé<sup>496</sup> :

Au milieu des réjouissances de la semaine grasse, un vieux charlatan, à l'aspect oriental, produit, devant la foule ébahie, des poupées animées : Pétrouchka, la Ballerine et le Maure, lesquelles exécutent une danse effrénée.

La magie du charlatan leur a communiqué tous les sentiments et les passions humaines. C'est Pétrouchka qui en est doué plus que les autres. Aussi souffre-t-il davantage que la Ballerine et le Maure ? C'est avec amertume qu'il ressent la cruauté du charlatan, son esclavage, son exclusion de la vie commune, sa laideur et son aspect ridicule. Il cherche à trouver une consolation dans l'amour de la Ballerine et il est sur le point de croire à son succès. Mais la belle le fuit n'étant qu'effrayée par ses manières bizarres.

L'existence du Maure est toute différente. Il est bête et méchant, mais son aspect somptueux séduit la Ballerine qui tâche de le captiver par tous les moyens, ce qui lui réussit enfin. Juste au moment de la scène d'amour, arrive Pétrouchka furieux de jalousie, mais le Maure a vite fait de le mettre à la porte.

La fête de la semaine grasse est à son comble. Un marchand fêtard accompagné de danseuses tziganes distribue à la foule des billets de banque. Des cochers dansent avec des

<sup>494</sup> Igor Stravinsky, *Id.*, p. 44 – 45.

<sup>495</sup> Marcel Marnat, *Stravinsky, op. cit.*, p. 29.

<sup>496</sup> Citation de l'argument tel qu'il a été publié dans le programme officiel de la saison russe à l'Opéra, (mai – juin 1912), p. 50 - 51 ; <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8415115p>, page consultée le 10 septembre 2013.

nourrices, arrive un montreur d'ours avec sa bête et, finalement, une bande de masques emmène tout le monde dans un tourbillon endiablé. Tout à coup des cris partent du petit théâtre du charlatan. La rivalité entre le Maure et Pétrouchka finit par prendre un tour tragique. Les poupées animées s'échappent du théâtre en courant, et le Maure assomme Pétrouchka d'un coup de sabre. Pétrouchka, misérable, meurt sur la neige entouré de la foule en fête. Le charlatan qu'un policier est allé quérir s'empresse de tranquilliser tout le monde et sous ses mains Pétrouchka redevient une poupée. Il prie ceux qui l'entourent de s'assurer que la tête est en bois et que le corps est rempli de son. La foule se disperse. Le charlatan resté seul aperçoit à sa grande terreur au-dessus du petit théâtre le spectre de Pétrouchka qui le menace et fait des grimaces de moqueries à tous ceux que le charlatan a bernés.

*Petrouchka* est donc une œuvre de rupture qui liquide bon nombre des présupposés jusqu'alors de mise. Du point de vue thématique, le ballet substitue à l'esthétique romantique du sublime, celle de la foire et du théâtre dans le théâtre, telle qu'on la retrouvera notamment dans *Parade*. Du point de vue musical, la pratique du développement cède la place à la juxtaposition et au collage de thèmes, de cellules rythmiques et de tonalités.

Dans le premier tableau par exemple, les thèmes, qui sont inspirés de chants folkloriques russes, de chansons de rue, de chansonnettes de music-hall, et de valse viennoises, s'enchaînent de manière particulièrement hachée, à l'image de l'agitation de la foule qui se presse sur la place :



Figure 7 : 1<sup>er</sup> Tableau, *Petrouchka*, p. 22, n°12 – 13.

Le thème du joueur d'orgue de barbarie qui précède, est suivi, après une seule mesure de triangle (absent de l'exemple), par celui des danseuses de rue joué par les flûtes et la première clarinette. Faisant fi des transitions, ces deux thèmes sont comme posés l'un à côté de l'autre et entraînent dans leur sillage, un changement de mesures, de tonalités et de rythmes. Rappelant la technique du fauvisme qui juxtaposait des aplats de couleurs pures, Stravinsky plaque les différents thèmes sans préparation ni développement.

Cette impression de collage est encore accrue par l'orchestration qui tend à individualiser et à opposer les timbres instrumentaux, alors qu'ils étaient amalgamés dans *l'Oiseau de feu*, pour créer une sonorité unifiante. Les thèmes qui s'enchaînent au début du

premier tableau, sont alternativement attribués aux vents ou aux cordes selon un schéma irrégulier :

Figure 8 : 1<sup>er</sup> Tableau, *Petrouchka*, p. 16, n°6 – 7<sup>497</sup>.

Dans l'exemple qui précède, le premier thème, dans lequel les bois les plus aigus dominant (flûtes, piccolo, hautbois et clarinettes), est relayé par une tenue de cuivres (cors, cornets à piston et trombones) de deux mesures, elle-même suivie d'un autre thème joué par les cordes (premiers et seconds violons, altos). Les thèmes qui se suivent sont donc, pour le premier, interprété par le pupitre des bois, pour le second, par les cordes. La liaison entre les deux étant assurée par les cuivres. En outre, les changements de mesures qui alternent entre des mesures à 2, 3 et 4 temps empêchent l'établissement d'un système d'accentuation périodique régulier et, cela est d'autant plus vrai qu'à partir du numéro 7, le mètre est lui aussi bouleversé.

Parallèlement à cette juxtaposition de touches mélodiques, Stravinsky superpose les tonalités et substitue à la notion de notes de passage, celle de « tonalité de passage »<sup>498</sup>. Le cas de superposition le plus souvent cité est l'accord qui caractérise le personnage de Pétrouchka :

Figure 9 : 2<sup>ème</sup> Tableau, *Petrouchka*, 2<sup>ème</sup> Tableau, p. 64, n°49.

<sup>497</sup> Pour plus de clarté, nous avons uniquement conservé dans ce fragment la partie des voix dont nous parlons.

<sup>498</sup> Alexandre Tansman, *Igor Stravinsky*, Paris, Les éditions du point d'exclamation, 2009 [1948], p. 107.

La superposition des accords parfaits de do majeur dans sa forme fondamentale et de fa dièse majeur a souvent été interprétée comme l'expression de la double nature du personnage, marionnette animée de sentiments. Cet accord bitonal dit « accord Pétrouchka », caractéristique du personnage du même nom, n'est qu'un exemple des innovations harmoniques présentes tout au long de l'œuvre et plus particulièrement dans les scènes d'intérieur.

Enfin, inauguré avec *l'Oiseau de feu*, le procédé de la métrique variable est repris et l'amplifié. Outre les déplacements systématiques d'accents et les changements de mesure, le compositeur joue aussi sur la superposition de ternaire et de binaire notamment dans le passage des danseuses tziganes où à la mesure ternaire des vents s'ajoute la division binaire des cordes.

Figure 10 : 4ème Tableau, *Petrouchka*, p. 118, n° 102<sup>499</sup>.

Dès la création, le ballet remporte un succès éclatant. Le public est subjugué par l'interprétation de Nijinski dans le rôle de Pétrouchka. Pour les musiciens, la partition place le compositeur au premier rang de l'avant-garde parisienne.

#### b. Présentation de la Revista musical hispano-americana

L'arrivée des Ballets russes en Espagne coïncide avec un essor sans précédent de la musique espagnole, tant du point de vue de la création et de l'interprétation que de celui de la

<sup>499</sup> Comme pour l'exemple précédent, nous avons juxtaposé les parties citées en supprimant celles dont nous ne parlions pas.

réflexion et de l'analyse<sup>500</sup>. Durant les quatre années que dure sa publication, la *Revista musical hispano-americana* est aux avant-postes de cet élan vers la modernité. Il s'agit pour la première fois, d'une revue rédigée par de véritables spécialistes et destinée à des professionnels de la musique. D'autre part, la *Revista* couvre un large spectre de la création musicale contemporaine, tant du point de vue des tendances que des générations qui y sont représentées : « celle de 98, celle des Maîtres et celle qui était en train de faire ses débuts, la génération de 27 »<sup>501</sup>.

La *Revista musical hispano-americana* reprend en réalité les principes de la *Revista Musical de Bilbao* (1909 – 1913) en les amplifiant. Cette dernière, apparue sous l'impulsion de la Société Philharmonique de Bilbao, était destinée aux mélomanes des différentes villes d'Espagne. Cependant, elle dépasse rapidement son objectif initial, celui de faciliter la compréhension des nouvelles œuvres jouées, pour ouvrir ses colonnes à des critiques et musicologues de qualité tels que Miguel Salvador et Cecilio de Roda qui y abordent les grandes thématiques du moment. Sont ainsi débattues des questions aussi diverses que celles touchant aux tentatives de constitution d'un opéra national, à la nécessité de former intellectuellement les musiciens, aux caractéristiques du wagnérisme ou encore au nationalisme musical. Voyant peu à peu la *Revista Musical de Bilbao* s'étoffer et gagner en audience, Juan Carlos Gortázar, son fondateur et directeur, décide alors d'élargir son envergure : « L'idée de Gortázar était de déplacer la sphère d'influence de la publication et de l'installer au centre de la presse espagnole, pour que les professionnels de la musique disposent d'un moyen de communication efficace situé stratégiquement au cœur de l'Espagne. Madrid était le lieu idéal d'un tel projet »<sup>502</sup>.

En janvier 1914, sans interruption de publication avec son aînée, apparaît donc le premier numéro de la *Revista musical hispano-americana*. Celle-ci est dirigée par Augusto Barrado, et Adolfo Salazar, entre autres, y participe en tant que critique. Le changement de localisation de la revue illustre l'amplification de ses nouvelles ambitions : de provinciale, la

---

<sup>500</sup> Cf. *infra*, Partie I, chapitre 4, « État des lieux de la musique : l'âge d'or de la musique espagnole », p. 104 – 126.

<sup>501</sup> « La del 98, la de los Maestros y la que entonces iniciaba su andadura, la Generación del 27 », Emilio Casares Rodicio, « La *Sociedad Nacional de Música* y el asociacionismo musical en España », in *Sociedades Musicales en España : siglos XIX – XX, Cuadernos de Música iberoamericana*, vol. 8-9, Madrid, SGAE, 2001, p. 313 – 314.

<sup>502</sup> « La intención de Gortázar era traspasar la esfera de influencia de la publicación y situarla en el centro de la prensa española, para que los profesionales de la música dispusieran de un órgano de concurrencia situado estratégicamente en el corazón de España. Madrid era el sitio ideal para tales propósitos », Consuelo Carredano Fernández, *Adolfo Salazar, op. cit.*, p. 74.



publicación devient nationale, voire hispano-américaine, dans ses intentions tout au moins<sup>503</sup>. Initialement destinée à des amateurs, la revue se spécialise et se conçoit dorénavant comme un projet de professionnels à destination d'autres professionnels. Enfin, les débats portant autour des questions musicales espagnoles cèdent la place à ceux ayant trait à l'évolution de la modernité européenne. Ce glissement des thèmes abordés est notamment rendu possible grâce à l'apport de Salazar. Lecteur assidu de nombreuses revues avant-gardistes européennes, celui-ci va en effet se faire fort d'intégrer ces nouvelles références dans les pages de la *Revista*. Il est, par exemple, le premier à écrire sur Schönberg en Espagne et à traduire et publier les analyses d'Eaglefield sur le compositeur viennois.

Cette volonté de présenter de manière impartiale et exhaustive les nouveautés de la vie musicale se concrétise en janvier 1916, lors du changement de direction de la revue : Rogelio Villar et Adolfo Salazar succèdent à Augusto Barrado à la tête de la *Revista musical hispano-americana*. Or Villar et Salazar représentent les deux courants antagoniques de la critique musicale espagnole du premier tiers du XX<sup>e</sup> siècle.

Lorsqu'il prend la co-direction de la revue, Rogelio Villar a déjà une renommée de critique bien établie. Dans ses articles, il a principalement défendu une position conservatrice, en faveur du post-romantisme allemand, du symphonisme de Strauss<sup>504</sup> et d'un nationalisme s'inspirant directement du folklore<sup>505</sup>. Enrique Franco résume ainsi sa position esthétique : « Villar s'accroche comme une sangsue aux paroles d'Ignacio Zuloaga : "Il n'y pas de nouveauté en art. Tout se trouve dans le passé. L'ancien, et seulement l'ancien est vrai. Le reste, n'est que mystification parisienne" »<sup>506</sup>.

---

<sup>503</sup> « [...] salvo unas cuantas reseñas de la actividad musical en algunas ciudades sudamericanas, apenas se encuentra algo que permita hablar de una verdadera comunicación musical con estos países como para justificar el cambio de título », Consuelo Carredano Fernández, « Adolfo Salazar en España. Primeras incursiones en la crítica musical : la *Revista musical hispano-americana* (1914 - 1918) », in *Anales del instituto de investigaciones estéticas*, n°84, 2004, p. 127.

<sup>504</sup> « No se puede ser compositor sin seguir el camino real que es la tradición alemana, pues toda música que no tenga una relación íntima con los clásicos alemanes, si no en el espíritu, en la forma – son los creadores de todas las grandes formas musicales, los verdaderos modelos, los genios sintéticos – está destinada a vivir poco tiempo », Rogelio Villar, *Músicos españoles : compositores y directores de orquesta*, Madrid, Ed. Mateo, 1918, p. 152.

<sup>505</sup> « Creo en el nacionalismo musical, entre otras razones, porque los ideales artísticos están en la entraña del país y soy un convencido, un enamorado entusiasta del canto popular español, riquísimo venero de inspiración por su novedad, variedad, riqueza, cantidad y calidad no igualadas ni superadas por ninguna otra nación », Rogelio Villar cité par Emilio Casares Rodicio, « La música española hasta 1939, o la restauración musical », in José López-Calo, Ismael Fernández de la Cuesta, Emilio Casares Rodicio (coords), *España en la música de occidente : actas del congreso internacional celebrado en Salamanca, 29 de octubre-5 de noviembre de 1985, "Año Europeo de la Música"*, Madrid, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, 1987, vol. 2, p. 206.

<sup>506</sup> « Villar se agarra, como clavo ardiendo, a las palabras de Ignacio Zuloaga : "No hay novedades en el arte. Todo está en el pasado. Lo viejo, sólo lo viejo es verdad. Lo otro, mistificación parisiense" », Enrique Franco, « Rogelio del Villar íntimo y lejano (Notas en su centenario) », *Cuadernos de Música y Teatro 2*, Madrid,

Adolfo Salazar en revanche, autodidacte de vingt-cinq ans, défend la modernité européenne sous toutes ses formes, avec une préférence pour la musique russe et française : « C'est lui qui a apporté les poules pondeuses qu'ont été les livres didactiques anglais sur la technique musicale et sur la musique française et russe ultramoderne, [...] [bien qu'il] ait le travers de tous ceux qui parlent plusieurs langues : il connaît davantage ce qui se fait à l'extérieur que ce qui se fait chez nous (comme si, ici, il ne s'était jamais rien passé) »<sup>507</sup>.

Pour diriger une seule et même publication, le choix de deux critiques aux conceptions si diamétralement opposées peut sembler incongru. Joaquín Fesser, critique et collaborateur de la revue, y voit au contraire une garantie de pluralisme :

Ces deux esprits antithétiques se sont unis [...] à la tête de la rédaction de la *Revista Musical*, pour garantir l'impartialité et l'éclectisme d'une publication qui, si elle veut représenter comme il se doit le mouvement artistique, ne peut être soumise à des normes fixes ni à des dogmes obligés<sup>508</sup>.

Si le postulat de départ est enthousiasmant, la réalité de la cohabitation entre deux partis aux convictions esthétiques aussi différentes s'avèrera beaucoup plus ardue. Malgré cette généreuse déclaration, la cohabitation de représentants d'esthétiques fort distinctes ne manque pas de susciter de nombreuses polémiques. Celles-ci tiendront sans doute un rôle non négligeable dans la fermeture de la revue<sup>509</sup>. *In fine*, la tendance qui s'imposera sera celle de Salazar, dans la lignée de Debussy, du Groupe des Cinq et de Stravinsky.

---

Sociedad General de Autores y Editores, 1987, p. 23 – 48 ; cité par Consuelo Carredano Fernández, « Adolfo Salazar en España. Primeras incursiones en la crítica musical : la *Revista musical hispano-americana* (1914 - 1918) », *op. cit.*, p. 138.

<sup>507</sup> « Él es quien ha traído las gallinas de los libros ingleses didácticos de técnica musical y de la música francesa y rusa ultramoderna, [...] [aunque] tiene el defecto de todo el que sabe idiomas : que conoce más lo de fuera que lo de casa (como si aquí no hubiera habido nunca nada) », Rogelio Villar, « Presentación al número », *Revista musical hispano-americana*, janvier 1916, p. 1 ; cite par Consuelo Carredano Fernández, « Adolfo Salazar en España. Primeras incursiones en la crítica musical : la *Revista musical hispano-americana* (1914 - 1918) », *op. cit.*, p. 138.

<sup>508</sup> « Estos dos espíritus antitéticos se han unidos [...] para la dirección y redacción de la *Revista Musical*, en garantía de imparcialidad y eclectismo para una publicación que, si ha de reflejar como debe el movimiento artístico, no puede ser sometida a normas fijas ni a dogmas obligatorios. », Joaquín Fesser, « Sobre la orientación o desorientación del arte musical contemporáneo », *Revista musical hispano-americana*, 30-X-1916, p. 2.

<sup>509</sup> « En esta nueva babel editorial iban a convivir en aparente civilidad las más variadas tendencias de la música española, representadas por distintas generaciones de músicos. Un eclectismo que permitiría albergar, en distintos momentos, las posturas estéticas más dispares. Y unos de los casos más señalados es el de Rogelio Villar y Salazar – en quienes recaería la dirección de la revista durante los dos últimos años de su existencia –, cuyas profundas convicciones, [...], resultaban en verdad antagonicas. », Consuelo Carredano Fernández, *Adolfo Salazar : pensamiento estético y acción cultural*, *op. cit.*, p. 75.

### c. Polémique autour de la musique de Stravinsky

Un soir, j'ai assis la beauté sur mes genoux. – Et je l'ai trouvée amère. – Et je l'ai injuriée<sup>510</sup>.

La première polémique qui éclate puise ses origines dans la découverte de *Petrouchka* lors de la saison russe. Entre les partisans de la modernité « à la française » et les défenseurs d'une position plus conservatrice menée par Villar, le torchon brûle et les divergences d'opinions se cristallisent autour de la figure emblématique de Stravinsky :

Ce qui semblait être dans un premier temps des divergences civilisées, finit par se transformer en un véritable champ de bataille dans lequel Salazar, Falla, Salvador, des critiques comme José María Orúe, et des interprètes soutenant les mêmes causes comme le pianiste Joaquín Nin ou le prestigieux hispaniste français de Londres Georges Jean-Aubry, répondent aux incessantes – et pas toujours très franches – attaques de Rogelio Villar et de ses coreligionnaires<sup>511</sup>.

Avant que la polémique ne divise les colonnes de la *Revista musical hispano-americana*, d'autres articles s'étaient déjà penchés sur la musique de Stravinsky sans susciter pour autant de réactions particulières. Enrique Gomá avait par exemple présenté le compositeur russe, situant d'emblée celui-ci au sein de l'avant-garde musicale française<sup>512</sup>, tout en émettant des réserves quant à l'emploi de musiques populaires dans *Petrouchka*, musiques que le critique juge par essence vulgaires<sup>513</sup>. De son côté, Falla avait mis en exergue la modernité du compositeur en rappelant les scandales que ses œuvres n'avaient pas manqué de susciter lors de leurs présentations à Paris. Loin de les évoquer de manière anecdotique, Falla cite ces scandales pour mettre en avant l'évidence du génie de Stravinsky : malgré ses détracteurs, « [musiciens] de mauvaise foi et routiniers », sa musique s'est imposée dans la capitale européenne de l'avant-garde musicale. Falla conclut son article en soulignant la ligne

---

<sup>510</sup> Arthur Rimbaud, « Une saison en enfer », *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2009, p. 245.

<sup>511</sup> « Lo que en un principio parecían civilizadas divergencias, acabó por convertirse en un auténtico campo de batalla en el que Salazar, Falla, Salvador, críticos como José María Orúe, e intérpretes solidarios con las mismas causas como el pianista Joaquín Nin o el prestigiado hispanista francés de Londres Georges Jean-Aubry, responden a los continuos – y no siempre francos – ataques de Rogelio Villar y de sus correligionarios. », Consuelo Carredano Fernández, *Adolfo Salazar : pensamiento estético y acción cultural*, op. cit., p. 94.

<sup>512</sup> « Stravinsky es uno de los más extraordinarios compositores actuales. Con los nuevos maestros franceses Debussy, Ravel, Dukas, figura en la vanguardia de la música de nuestros días », Enrique Gomá, « Igor Stravinsky y su obra », *Arte musical*, año II, n°34, 31-V-1916, p. 1 – 2.

<sup>513</sup> « En esta obra [*Petrouchka*] una lógica preocupación de naturalismo musical, representado por las músicas de los organillos y algunos detalles [...], ofrece una nota curiosa, sin duda característica, pero, es posible que por esta misma cualidad, un poco excesivamente vulgar. Tal observación podría engendrar el planteamiento de una cuestión no exenta de interés referente a la necesidad y la conveniencia de buscar la reproducción de músicas ramplonas, feas o canallescadas un poco excesivamente, como, según yo entiendo, ocurre en *Petrouchka*. », Enrique Gomá, « Teatro Real. Los "Ballets" rusos », *Arte musical*, año II, n°35, 15-VI-1916, p. 1 – 2.

directrice qui sous-tend les recherches du compositeur en dépit de l'apparente diversité de ses œuvres :

À l'intérieur de ces quatre œuvres [*l'Oiseau de feu, Petrouchka, le Sacre du printemps, Rossignol*], Stravinski fait usage de moyens d'expression absolument distincts, selon les besoins d'évocation ou d'exaltation de la musique. Mais en cette sincérité brillent deux qualités déterminantes pour l'unité de son œuvre : le caractère national rythmique et mélodique fortement accusé, et la conquête de sonorités nouvelles<sup>514</sup>.

Pour Falla, c'est précisément en puisant dans cette double articulation, entre recherche de moyens d'expression nouveaux et création d'une musique nationale, que l'école espagnole peut trouver des solutions pour sortir de sa confidentialité : en « [s'isolant] de la gangue russe, [Stravinsky offre] au monde une musique qui, russe en couleur, n'en [est] pas moins, avant tout supranationale et porteuse de mythes universels »<sup>515</sup>.

Publiés sur la lancée des représentations des Ballets au Teatro Real, ces articles d'Enrique Gomá et de Falla sont plutôt bien accueillis. La polémique ne prend forme qu'après la contribution que Rogelio Villar publie à son tour dans les pages de *La Esfera*. Dans celles-ci, Villar s'interroge sur les caractéristiques de la musique nouvelle. Et s'il reconnaît une certaine originalité à la musique de Stravinsky, il ne mâche pas ses mots pour exprimer son inquiétude face à une perpétuelle quête de nouveauté :

Est-ce qu'à force de pousser toujours un peu plus loin la touche de l'étrangeté et du pittoresque, nous ne nous dirigeons pas tout droit vers une esthétique de la laideur, qui nous éloigne de l'art classique ? Est-ce qu'en voulant rénover les moyens d'expression, nous ne rétrogradons pas vers un art élémentaire et primitif, qui transforme la musique en une série de bruits acoustiques<sup>516</sup> ?

En assimilant la modernité à une course effrénée vers la laideur, Villar porte le premier coup aux défenseurs de l'avant-garde musicale. Salazar ne tarde pas à y répondre dans les pages de la *Revista musical hispano-americana*. Dès lors, la polémique se déroule au sein même de la revue et oppose deux camps antagonistes conduits chacun par un des directeurs de la publication. Derrière Rogelio Villar, les partisans du néoromantisme, qui assimilent

---

<sup>514</sup> Manuel de Falla, « Igor Stravinsky, el gran músico de nuestro tiempo », *La Tribuna*, 5-VI-1916, (trad. Jean Dominique Krynen), in Federico Sopena (introduction et notes), *Écrits sur la musique et sur les musiciens de Manuel de Falla*, Arles, Actes Sud, 1992, p. 51.

<sup>515</sup> Marcel Marnat, *Stravinsky, op. cit.*, p. 28.

<sup>516</sup> « ¿No caminaremos en fuerza de extremar la nota de lo raro y de lo pintoresco hacia una estética de lo feo, por separarnos del arte clásico y al querer innovar los medios de expresión retrocedamos hacia un arte elemental y primitivo, convirtiendo la música en una serie de ruidos acústicos ? », Rogelio Villar, « Las pantomimas rusas », *La Esfera*, año II, n° 130, 24-VI-1916, p. 19.

modernité à dissonance et laideur. Derrière Adolfo Salazar, les défenseurs de Stravinsky et de manière plus générale, de l'avant-garde musicale parisienne. Initiée en 1916, la polémique animera les pages de chacun des numéros de l'année et se poursuivra jusqu'en 1917.

La contre-attaque de Salazar à l'article de Villar paraît donc au mois de juin dans la *Revista musical hispano-americana*<sup>517</sup>. Elle revêt initialement l'apparence anodine d'une présentation de Stravinsky : rapide biographie du compositeur, référence à l'article de Falla publié dans *La Tribuna*, rappel des compositions interprétées en Espagne jusqu'à ce jour. Puis se fait jour le véritable objet de la publication : répondre aux détracteurs de Stravinsky que Salazar range en deux catégories, celle des wagnériens immobilistes d'une part et celle des simples conservateurs de l'autre.

Pour le critique, aucun doute. Les œuvres de Stravinsky constituent ce qu'il y a de plus moderne dans le domaine musical. Les reproches adressés au compositeur sont simplement le fait d'une arrière-garde systématiquement réticente à intégrer la nouveauté au sein des références connues. Plus que l'expression d'idées réellement polémiques, ces critiques ne sont que de vaines gesticulations de l'ancienne génération dépassée. Dans un pied-de-nez adressé aux wagnériens les plus acharnés, Salazar cite, non sans malice, l'exemple de l'opposition entre Wotan et Siegfried. Dans le troisième acte de *Siegfried*, Wotan, jadis le plus grand des dieux est devenu un simple voyageur. Dans un dernier sursaut, il tente de barrer le chemin à Siegfried. Ce dernier, incarnation de la virilité triomphante de l'humanité naissante, l'emporte et laisse Wotan s'effacer. Le message est limpide : comme le héros de Wagner, la musique de Stravinsky finira par s'imposer et ses détracteurs devront l'accepter. En conclusion de son article, Salazar explique la nouveauté du compositeur en s'appuyant sur les arguments de Marcel Marnat qu'il enrichit de ses propres commentaires.

Au cours de l'été 1916, Salazar écrit un nouvel article sur les Ballets russes à l'occasion des représentations données à Saint-Sébastien. Cette nouvelle saison espagnole a notamment donné lieu à la création de deux nouveaux ballets : *Les Ménines* et *Kikimora*<sup>518</sup>. En écho aux écrits de Salazar, Francisco Gascué fait paraître le mois suivant un article sur le même sujet. Il évoque sans ambage la mise en scène systématique de la « laideur », contraire à l'art : « Je n'admets ni ce qui est laid, ni ce qui est difforme dans l'art »<sup>519</sup>. Outre ce positionnement ouvertement hostile aux Ballets, Gascué ironise à propos de Salazar :

---

<sup>517</sup> Adolfo Salazar, « Los Bailes rusos », *Revista musical hispano-americana*, 30-VI-1916, p. 7 – 15.

<sup>518</sup> Adolfo Salazar, « Algo más sobre los bailes rusos », *Revista musical hispano-americana*, 31-VII-1916, p. 10 – 12.

<sup>519</sup> « No admito lo feo y lo disforme en el arte », Francisco Gascué, « Movimiento musical de provincias y extranjero », *Revista musical hispano-americana*, 31-VIII-1916, p. 18.

Adolfo Salazar l'a exposée [la signification artistique et esthétique du spectacle] dans une excellente étude, avec la hauteur conceptuelle et l'incroyable culture qui caractérisent chacun de ses vénérables écrits artistico-littéraires. Que pourrais-je ajouter ? Rien ou si peu<sup>520</sup>.

Sachant qu'il exposera son opinion dans les deux pages qui suivent, la modestie affichée de Gascué ne manque pas de sel. Contredisant sans plus tarder son humilité revendiquée, celui-ci commence par réfuter l'idée de Salazar, selon laquelle la musique est au centre de la conception des Ballets. De l'avis de Gascué, ces derniers proposent en réalité un spectacle essentiellement visuel, bâti autour de deux piliers que sont la danse et l'action. Et contrairement à ce que répète la presse, il ne s'agit en aucun cas de la fusion des arts théorisée par Wagner.

Après cette première mise au point, Gascué propose d'analyser la musique de Stravinsky à l'aune de ses propres critères. Pour appuyer son argumentation, il en appelle à Schumann pour définir les canons du beau en matière musicale : « Une musique pour être de qualité doit, en tout premier chef, bien sonner »<sup>521</sup>. Consonance et beauté vont donc de pair alors qu'à l'inverse, dissonance et laideur sont indissociables. Dans cet amalgame réside en réalité les fondements de l'argumentation des détracteurs de Stravinsky que Gascué fait sienne. Reprenant la conception héritée de l'Antiquité, la musique qui « sonne bien » est celle qui use de belles consonances. Conséquence logique de ce raisonnement : en usant de dissonance, Stravinsky tourne résolument le dos à l'idéal de la beauté :

Je déclare modestement, mais clairement, que mes oreilles ont souffert un véritable martyre avec la musique de *Petrouchka* et que si ce vacarme avait duré dix minutes de plus, j'aurais sans doute été obligé de quitter le théâtre afin d'éviter une crise de nerfs<sup>522</sup>.

Épousant en tous points l'argumentation défendue par Rogelio Villar, Gascué conçoit le « vacarme » de Stravinsky dans le meilleur des cas, comme une mode, dans le pire, comme une provocation :

---

<sup>520</sup> « D. Adolfo Salazar la ha expuesto en un excelente estudio, con la elevación de conceptos y extensa cultura que caracterizan todos sus beneméritos trabajos artístico-literarios. ¿Qué podría añadir ? Poco o nada. », *Ibid.*

<sup>521</sup> « Lo primero que una música necesita tener para ser buena es que suene bien », Francisco Gascué, « Movimiento musical de provincias y extranjero », *Id.*, p. 19.

<sup>522</sup> « Declaro modestamente, pero claramente, que mis oídos sufrieron verdadero tormento con la música de *Petrouchka*, y que de durar aquel *vacarme* diez minutos más, me hubiera visto precisado a salir del teatro para evitar un ataque de nervios », *Ibid.*

Tout cela aura disparu dans une douzaine d'années, comme a disparu aussi ce qu'on a appelé le modernisme en architecture et l'ornementation et l'impressionnisme absolu en peinture. Ce sont des maladies aiguës de l'art, qui heureusement durent peu<sup>523</sup>.

Le mois suivant, c'est autour de Villar de renchéir<sup>524</sup>. Au cours de sa synthèse sur les « dernières tendances de l'art musical », le critique annonce ni plus ni moins la décadence de la musique symphonique. Les reproches qu'il adresse à la musique nouvelle sont de deux types : le premier concerne la prééminence accordée à ce qui jusqu'à présent n'était considéré que comme des moyens (travail sur l'harmonie, le timbre et le rythme) ; le second a à voir avec la conception de la musique à programme, inférieure par nature à celle de la musique pure. Selon Villar, les partisans de la musique nouvelle font fausse route. En considérant que les principes de l'harmonie et de la composition sont arrivés au terme de leur développement, ces derniers survalorisent la nouveauté au seul prétexte qu'elle est un vecteur de changement :

Ils réduisent la musique au plaisir physique des timbres de l'orchestre, à l'obsession persistante d'un rythme, d'une harmonie déterminée, la réduisant aux plus absurdes et vides combinaisons sonores, à l'exagération du détail, aux surprenants contrastes, [...] "à la confusion inorganique – comme le dit un critique français – d'une harmonie sans tonalité ni modalité définie, ce qui produit tantôt une surexcitation nerveuse désagréable, tantôt l'engourdissement d'un puissant narcotique"<sup>525</sup>.

Bien que Stravinsky ne soit pas encore explicitement cité ici, l'allusion à sa musique est évidente : intérêt pour les timbres, répétition de cellules rythmiques, élargissement de l'emploi des tonalités, refus du développement au profit de la juxtaposition, etc. À cette longue liste de « désagréments sonores » évoqués par son confrère, Falla répondra qu'elle ne constitue en rien le fondement de la musique nouvelle. Bien au contraire, l'objectif de celle-ci est « de produire l'émotion la plus intense au moyen de nouvelles formes mélodiques et modales, de nouvelles combinaisons sonores harmoniques et contrapuntiques, de rythmes

---

<sup>523</sup> « Todo eso habrá desaparecido dentro de una docena de años, como desapareció el llamado modernismo en arquitectura y ornamentación y el impresionismo absoluto en pintura. Son enfermedades agudas del arte, que felizmente duran poco », *Ibid.*

<sup>524</sup> Rogelio Villar, « Las últimas tendencias del arte musical », *Revista musical hispano-americana*, 30-IX-1916, p. 3 – 6. Une version raccourcie de l'article est publiée, sous le même titre, dans *La Ilustración española y americana*, n°43, 22-XI-1916, p. 11.

<sup>525</sup> « [Reducen] la música al placer físico de los timbres orquestales, a la persistente obsesión de un ritmo y de una armonía (sic) determinada, a las más disparatadas y vacías combinaciones sonoras, al abuso del detalle, a las sorpresas de los contrastes más extraños, [...] "a la confusión inorgánica – como dice un crítico francés – de una armonía (sic) sin tonalidad ni modalidad definida, que unas veces produce una desagradable sobreexcitación nerviosa, y otras el adormecimiento de un refinado narcótico". », *Id.*, p. 3.

obsédants qui obéissent à l'esprit primitif de la musique, lequel n'est autre que l'esprit qui règne actuellement et celui qui aurait dû être préservé [...] »<sup>526</sup>.

Autre idée développée par Villar, l'assujettissement dans lequel l'argument maintient la musique au sein d'un spectacle. Selon lui, la musique, par nature autotélique, ne peut en aucun cas se contenter d'un rôle de second rang, place à laquelle la condamne la forme choisie par les Ballets :

Toute la force et tout l'intérêt de *Petrouchka* résident dans la dimension visuelle du spectacle et dans la perfection de son interprétation [...]. Le public est ébloui par ce qui se passe sur la scène et n'entend pas la musique<sup>527</sup>.

Cette subordination de la musique à l'argument conduit à la création d'un art descriptif, « à une sorte d'onomatopée rythmico-sonore »<sup>528</sup> dont les œuvres de Stravinsky en sont un parfait exemple. Pour Villar, la partition de *Petrouchka*, comprise comme illustration de la pantomime, est « une caricature musicale » en accord avec le ballet. Mais en tant qu'œuvre musicale, elle est l'exemple d'un art « laid, antiesthétique, inexpressif, délibérément mensonger »<sup>529</sup>.

Le mois suivant<sup>530</sup>, c'est Joaquín Fesser qui entre à son tour dans la polémique. De prime abord, sa contribution semble ménager la chèvre et le chou mais au fil de l'article, Fesser révèle progressivement son ralliement à la cause de Villar.

Son article s'ouvre sur une citation de Hans Sachs, personnage qui dans *Les maître-chanteurs de Nuremberg* défend la nouveauté du chant de Walther contre l'attachement excessif et grotesque des critiques à la tradition. À l'image de Hans Sachs qui incarne la tolérance et l'ouverture d'esprit, Fesser rappelle que rien n'est contraire à l'art, si ce n'est la médiocrité. Puis, s'appuyant sur les propos de Villar, il s'interroge alors sur la place de la laideur au sein de l'art. À ce point de la démonstration, Fesser adopte la position habituelle des détracteurs de Stravinsky : vecteur incontestable de laideur, la dissonance nuit nécessairement à l'art qui ne peut se concevoir autrement que comme une quête exclusive de la beauté. En dépit de son adhésion à cette ligne conservatrice, Fesser nuance néanmoins son propos en suggérant que des éléments de laideur peuvent être intégrés à une œuvre à la seule

---

<sup>526</sup> Manuel de Falla, *Écrits sur la musique*, op. cit., p. 70.

<sup>527</sup> « La fuerza y el interés de *Petrouchka* está en la visualidad del espectáculo y en la perfección de la interpretación [...]. El público se embelesa con lo que pasa en la escena y no oye la música. », Rogelio Villar, « Las últimas tendencias del arte musical », *Revista musical hispano-americana*, 30-IX-1916, p. 4.

<sup>528</sup> « a una especie de onomatopeya rítmico-sonora », *Ibid.*

<sup>529</sup> « feo, antiestético, inexpressivo, deliberadamente insincero », *Ibid.*

<sup>530</sup> Joaquín Fesser, « Sobre la orientación o desorientación del arte contemporáneo », *Revista musical hispano-americana*, 30-X-1916, n°10, p. 2 – 4.



condition d'être motivés. Beethoven et Wagner eux-mêmes n'en ont-ils pas usé de manière ponctuelle et justifiée ? Comment évoquer un bouleversement de l'ordre établi si ce n'est par la dissonance ? Pour Fesser, le tort des compositeurs modernes réside précisément dans la rupture de l'association qui lie harmonie et consonance, déséquilibre et dissonance. Loin de respecter ces règles établies, ceux-ci traitent la dissonance comme un intervalle à part entière, en dehors de toute hiérarchie esthétique et à égalité avec la consonance. De l'avis du critique, ces compositeurs au premier rang desquels figure Stravinsky sont de simples provocateurs qui n'ont de cesse de se libérer des entraves de la tradition. En procédant de la sorte, ils vont à l'encontre d'un ordre naturel et donc immuable :

[...] L'utilisation permanente, exubérante et abusive au point d'en être intolérable de procédés techniques dont la précieuse nouveauté réside dans l'opposition systématique et réellement maniaque à tout ce que l'oreille normale exige dans l'harmonie comme condition primordiale à l'acceptation et à la réalisation de sa mission médiatrice<sup>531</sup>.

Enfin, en réponse directe à l'opinion de Salazar, Fesser n'hésite pas à remettre en cause la hiérarchie des responsabilités entre ancienne et jeune génération. Bien plus qu'un refus de changement, ce qui pousse la première à condamner la musique nouvelle, c'est avant tout la tendance impérialiste de la génération montante à revendiquer indûment une place de premier plan.

Dans les colonnes de la *Revista*, l'année se termine par un ultime article de Falla. Celui-ci revient de nouveau sur les fondements de la musique nouvelle en soutenant que son émergence est en partie due à l'incapacité de la musique académique à se renouveler. En systématisant l'emploi de certaines formules, celle-ci a perdu sa capacité évocatrice et s'est peu à peu sclérosée<sup>532</sup>. Pour Falla, la musique nouvelle ne se limite donc certainement pas à l'emploi de dissonances. Elle participe d'un mouvement plus large qui cherche à se libérer des figures imposées pour renouer avec son essence originelle. Falla conclut sa démonstration en énumérant les cinq éléments qui caractérisent selon lui ce changement d'ère :

- l'abandon des formes mélodiques prévalant aux XVII<sup>e</sup>, XVIII<sup>e</sup> et aux 2 premiers tiers du XIX<sup>e</sup> siècle (formes plus poético-littéraires que musicales, procédant le plus souvent de l'air de caractère théâtral, et appliquées sans exception à des compositions purement instrumentales) ;

---

<sup>531</sup> « El empleo permanente, exuberante, abusivo hasta lo intolerable, de procedimientos técnicos cuya rebuscada novedad consiste en su desacato sistemático y verdaderamente maniático contra todo lo que en armonía exige el oído normal como condición primordial para la aceptación y cumplimiento de su misión mediadora », *Ibid.*

<sup>532</sup> On pourra remarquer que cette analyse est exactement celle qui a été faite à propos de la décadence de la danse classique quelques années auparavant.

- l'abandon plus relatif des 2 seules échelles utilisées en 3 siècles : les modes ionique et éolien des Grecs, que nous connaissons vulgairement sous l'appellation de modes majeur et mineur ;
- la réalisation de superpositions tonales avec prédominance d'une tonalité ;
- la restitution à la musique des modes anciens délaissés et la création de modes nouveaux qui obéiraient plus directement à l'intention musicale du compositeur ;
- la destruction de la forme traditionnelle du développement thématique (quand elle n'est pas justifiée par une cause particulière) et l'élaboration d'un aspect formel qui soit comme la conséquence immédiate du sentiment interne à celle-ci, et tout cela dans le cadre des grandes divisions établies par le rythme et la tonalité<sup>533</sup>.

Si l'article de Manuel de Falla met un point final à l'année 1916, il ne suffit cependant pas à clore le débat. D'autres articles seront publiés l'année suivante – notamment ceux de Joaquin Nin et de Jean-Aubry, en avril 1917, qui prennent fait et cause pour Falla – mais la polémique prend alors un tour plus ample et se centre uniquement sur la musique nouvelle. Pourtant, une fracture a eu lieu au sein de la revue et les points de convergence entre Villar et Salazar deviennent dès lors de moins en moins fréquents. L'émergence de la figure de Miguel Salvador qui défend une position intermédiaire ainsi qu'une pratique de la critique à la fois réflexive et argumentée ne suffit pas à réconcilier les deux bords. Finalement, en avril 1918, Salazar choisit une nouvelle tribune : dorénavant ce sera depuis les pages de *El Sol* qu'il défendra la modernité musicale.

### 3. Saison estivale et création du premier ballet espagnol

À l'issue des représentations madrilènes, Diaghilev accepte la proposition qui lui est faite par le roi Alphonse XIII de prolonger la saison espagnole à Saint-Sébastien et à Bilbao<sup>534</sup>. Madrid constituait déjà une exception qui avait permis à la compagnie de continuer de se produire sur le sol européen alors que la quasi-totalité des pays alentours étaient en guerre. Mais à la fin de l'été 1916, Saint-Sébastien, lieu de villégiature de la haute société espagnole, apparaît comme une étape davantage singulière, un lieu hors du temps et aux antipodes de la tourmente qui secoue alors le reste du continent :

---

<sup>533</sup> Manuel de Falla, « Introducción al estudio de la Música nueva », *Revista musical hispano-americana*, 31-XII-1916, p. 8 – 11.

<sup>534</sup> Le télégramme que Diaghilev envoie à Otto Khan à la fin de la saison madrilène met en évidence le rôle décisif du roi Alphonse XIII dans la présence répétée de la compagnie en Espagne : « 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 », télégramme cité dans le *New York Telegraph*, 19-VI-1916 ; cité in Richard Buckle, *Diaghilev, op. cit.*, p. 371.

Tous les neurasthéniques de la guerre, tous les désœuvrés d'États, tout le nouveau-monde, et le demi chassé d'ailleurs, presque tous les Espagnols « nés », se sont donné rendez-vous là [...]. Salles de spectacles endiamantées [...] où le roi fait loge avec des danseuses russes appelées par lui et directement venues de la scène en tutu ! Le roi qui fume, sourit, envoie des bonjours de la main [...]. Voilà un côté de l'Espagne de 1916<sup>535</sup>.

En hommage à l'invitation royale, la compagnie crée deux nouveautés pour la saison estivale : *les Ménines*, libre évocation du tableau de Vélasquez sur la *Pavane* de Fauré, et *Kikimora*, ballet qui met en scène la plus méchante sorcière du folklore russe, sur une musique de Liadov. En vacances à Sitges avec les Sert, Larionov et Gontcharova, Diaghilev charge le muraliste catalan de réaliser les costumes du premier ballet et Larionov et Gontcharova, de créer ceux du second. Massine réalisera les chorégraphies des deux œuvres.

#### a. Création des *Ménines*

Il vous a plu, mon cher Diaghilev, que le charme si nettement français de la *Pavane* de Fauré se revête de gravité espagnole<sup>536</sup>.

Arrivé dans la capitale française au tout du début du siècle (1899 – 1900), José María Sert rencontre Diaghilev par l'entremise d'Alexandre Benois lors du Salon d'Automne de Paris de 1907. La grande amitié qui s'établit entre Misia, épouse du muraliste et Reine du Tout-Paris, et Diaghilev, contribue à resserrer encore davantage les liens entre les deux hommes. Ensemble, Sert et Diaghilev réaliseront trois ballets : *la Légende de Joseph* (1914), *les Ménines* (1916) et *les Astuces féminines* (1920). Cette collaboration marque un tournant dans l'orientation esthétique de la compagnie puisque pour la première fois, Diaghilev fait appel à un décorateur non russe et à un artiste qui n'est pas peintre de chevalet.

Malgré le grand succès qu'elle rencontra lors du vivant de son auteur, l'œuvre de Sert est aujourd'hui quelque peu méconnue. Cet « oubli » relatif est notamment dû au fait qu'une grande partie des compositions de Sert ont été réalisées au domicile de particuliers et qu'en raison de leurs dimensions monumentales, il est difficile de les exposer. Pourtant, au cours des premières décennies du XX<sup>e</sup> siècle, Sert est une personnalité de premier plan de la vie parisienne. Outre les artistes célèbres qu'il fréquente, le muraliste est aussi reconnu pour

---

<sup>535</sup> Article parisien de 1916, cité par Jorge de Persia, *En torno a lo español en la música del siglo XX*, op. cit., p. 163.

<sup>536</sup> Note de Debussy à Diaghilev après avoir vu le ballet *Les Ménines* ; cité par Léonide Massine, *My life in ballet*, op. cit., p. 111.

l'originalité de sa peinture. Sans faire partie de l'avant-garde, Sert conçoit son œuvre en rapport avec son époque. Selon lui, celle-ci se caractérise par la montée en puissance des masses et par la création de constructions de grandes tailles qui leur sont dédiées. Le choix de la peinture murale contre celle de chevalet répond à cette exigence : celle de redonner à l'art sa fonction sociale en élaborant des œuvres destinées au plus grand nombre. Ces dernières sont donc conçues pour s'insérer au sein de grands espaces comme les cathédrales, les stades, les édifices universitaires ou les gares<sup>537</sup>. À l'inverse, pour Sert, la peinture de chevalet correspond à une conception individualiste et « petite-bourgeoise » de l'art. Outre cette vision d'un destinataire collectif, son travail de grandes dimensions sur des toiles peintes marouflées font de José María Sert un décorateur idéal pour le théâtre. À l'exception de Puvis de Chavannes, l'ensemble des muralistes de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle conçoit la peinture murale comme un simple agrandissement de leur pratique principale de chevalet. En revanche, Puvis de Chavannes d'abord, puis Sert ensuite, élaborent leur technique et leur emploi de la couleur en fonction du support mural. Contrairement à la tendance qui domine la peinture de l'époque, le travail sur la surface du mur conduit ces deux artistes à s'intéresser à l'espace et à la lumière, à privilégier la forme sur la couleur.

En dépit d'une conception de son art qui est novatrice pour l'époque, José María Sert revendique une forte filiation avec la tradition picturale. Le muraliste catalan se présente effectivement comme l'héritier de la peinture italienne de la Renaissance et du baroque, et plus précisément de Véronèse et de Rubens. Cette alliance de la tradition et de la modernité, du spectaculaire et de la monumentalité séduit Diaghilev qui propose, en 1914, à Sert de réaliser les décors de *la Légende de Joseph*.

Ce ballet, qui s'inspire de l'épisode biblique et le déplace dans la Venise du XVI<sup>e</sup> siècle, ne suscite pas l'engouement escompté. Le livret d'Hugo von Hofmannsthal et d'Harry von Kessler déçoit par sa trop grande naïveté symboliste. Quant à la musique de Strauss, elle ne convainc pas davantage. Face aux critiques que soulèvent l'intrigue et la partition, les décors et les costumes passent inaperçus. Seule la performance du nouveau danseur, Léonide Massine, est saluée par la presse.

Pourtant, comme le relate Richard Buckle, lorsque Diaghilev et Massine décident de réaliser le premier ballet espagnol, « de chambre »<sup>538</sup>, c'est de nouveau vers José María Sert qu'ils se tournent pour créer les costumes :

---

<sup>537</sup> Pilar Saéz Lacave, *José María Sert i Badía (1874 – 1945), op. cit.*, p. 476.

<sup>538</sup> Adolfo Salazar, « Algo más sobre los Bailes rusos », *La Revista musical hispano-americana*, n°7, 31-VIII-1916, p. 10.

Diaghilev pensait que la meilleure musique espagnole avait été écrite par des compositeurs français. Il n'y avait que l'embarras du choix : *la Symphonie espagnole* de Lalo, *España* de Chabrier, la *Pavane* de Fauré, celle de Ravel, *Iberia* de Debussy. Diaghilev, pour reprendre l'expression de Massine, "était stimulé par sa première visite en Espagne. Quand il dit que nous devrions choisir la *Pavane* de Fauré avec ses lointaines évocations de l'Âge d'Or espagnol, j'ai immédiatement pensé aux tableaux de Velasquez (sic) que j'admiraient tant, et j'ai chargé Sert – lui-même le prototype du Grand d'Espagne – de faire les costumes"<sup>539</sup>.

Le choix de la musique de Gabriel Fauré est donc ce qui conduit Diaghilev et Massine à choisir la thématique du ballet. La pavane est une danse de cour, lente et majestueuse, d'origine espagnole ou italienne, des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles. Celle que Fauré compose en 1887 est dédiée à la comtesse de Greffulhe qui accepte de la danser lors d'une fête de nuit donnée au bois de Boulogne, le 21 juillet 1891. Quatre ans plus tard, cette *Pavane* op. 50 est reprise dans un spectacle chorégraphique de « danses anciennes », créé par l'Opéra de Paris<sup>540</sup>. Dès sa création, cette œuvre « secondaire » du compositeur est donc pensée pour être dansée.

Dans des décors de Carlo Socrate (1889 – 1967), le ballet met en scène la rencontre secrète entre deux demoiselles d'honneur – interprétées par Sokolova et Kokhlova – et deux courtisans – Massine et Woizikovsky – :

Sur un décor de fond qui suggère une porte pittoresque, deux gentilshommes font la cour à deux dames vêtues des énormes robes à vertugadin de l'époque ; en vérité, sans doute excessivement volumineuses [...]. La naine "Maribarbola", ridicule et petite, s'imisce dans les deux couples avec des gestes remplis de malveillance et de fiel<sup>541</sup>.

Comme le souligne Salazar, Sert choisit de réaliser d'énormes robes à vertugadin et des coiffures parasol pour évoquer cette Espagne des Habsbourg. Dans ses mémoires, Lydia Sokolova rappellera d'ailleurs le défi que représentait le fait de danser avec des robes aussi lourdes et volumineuses :

Nos robes étaient énormes : les crinolines avaient une envergure qui doubleraient celle de nos bras et les perruques étaient deux fois plus larges que nos épaules. La structure

---

<sup>539</sup> Richard Buckle, *Diaghilev, op. cit.*, p. 371.

<sup>540</sup> Jean-Michel Nectoux, *Gabriel Fauré. Les voix du clair-obscur*, Rodesa (Espagne), Fayard, 2008, p. 162 – 163.

<sup>541</sup> « Sobre un fondo que representa pasablemente una puerta pintoresca, dos caballeros galantean a dos damas vestidas con el enorme guardainfante de la época ; demasiado enorme en verdad [...]. La enana "Maribárbola", ridícula y pequeña, se entromete entre ambas parejas con gestos de malevolencia y acritud », Adolfo Salazar, « Teatro Victoria Eugenia. Compañía de Bailes rusos », *La Voz de Guipúzcoa*, 22-VIII-1916 ; cité par Yvan Nommick, Antonio Álvarez Cañibano (coords.), *Los Ballets Russes de Diaghilev y España*, op. cit., p. 301.

métallique des crinolines me blessait les tibias jusqu'au sang. Ces costumes étaient tellement imposants qu'ils ne rentraient pas dans les loges, ce qui nous obligea à les mettre, avec les perruques, dans les coulisses ; et ils étaient si lourds que lorsque nous tournions, nous devions faire très attention et exécuter le mouvement en une seule fois<sup>542</sup>.

Précédant d'une année ceux de *Parade*, ces costumes conçus par Sert, bien que dans une esthétique très différente, préfigurent le tournant qui marque la conception des vêtements et des accessoires de scène à partir de 1917. Alors que chez Bakst, les costumes amplifiaient les mouvements du danseur, chez Sert, puis chez Picasso, ils les déterminent. Dans *les Ménines*, comme pour les Managers de *Parade*, ce sont bel et bien les accessoires qui conditionnent la danse. Le danseur, jusque-là épicerie de la scène, devient alors le support mobile d'un élément de décor en trois dimensions. La lettre qu'Ansermet écrit à Stravinsky en dit long sur l'opinion de Diaghilev :

En revenant de Paris, Diagh. était triste ; Sert lui avait fait un sale décor pour la *Pavane*, et il n'avait pu obtenir de lui aucune correction ; aussi ils avaient passé leur après-midi, Mme Edw. et lui, à s'attendrir ensemble sur les amertumes et sur l'ingratitude dont ils étaient l'un et l'autre payés. Vous étiez compris, naturellement, dans les ingrats<sup>543</sup>.

Lors de sa création, le 21 août, le ballet ne remporte pas un franc succès. Mais selon le récit qu'en fait Salazar, le public apprend au fil des représentations à apprécier cette fresque mouvante inspirée du tableau. Bien que peu repris par la suite, sans doute en raison de la taille monumentale des costumes, ce ballet ne sera néanmoins jamais rayé du répertoire de la compagnie. En 1918, il apparaîtra de nouveau à l'affiche à Madrid, enrichi de fragments de Ravel et de Chabrier, sous le titre *Les jardins d'Aranjuez*.

#### b. Adolfo Salazar, chroniqueur des Ballets russes à Saint-Sébastien

À l'occasion de cette saison estivale et provinciale, *La Voz de Guipúzcoa* charge Adolfo Salazar d'écrire quatre chroniques rendant compte des représentations données. Comme le

---

<sup>542</sup> « Our dresses were enormous : the hoops stuck out twice the length of our arms and the wigs were twice the width of our shoulders. The iron-framed hoop cut into my shins and made them bleed. Those costumes were so big they would not get into the dressing-rooms, so we had to put them on with our wigs in the wings; and they were so heavy that when you turned round, you had to do it very carefully all in one piece », Lydia Sokolova, *Dancing for Diaghilev. The Memoirs of Lydia Sokolova*, ed. by Richard Buckle, London, John Murray, 1960, p. 84.

<sup>543</sup> Lettre d'Ansermet à Stravinsky datée du 12 août 1916 ; Claude Tappolet (éd.), *Correspondance Ernest Ansermet – Igor Stravinsky (1914 – 1967)*, Genève, Georg éd., 1990 – 1992, vol. I, p. 53.

rappellent Patxi et José María Larrañaga<sup>544</sup>, ces articles paraissent le lendemain des soirées consacrées aux Ballets et, contrairement aux papiers publiés dans la *Revista musical hispano-americana*, sont motivés par la volonté de rendre compte des représentations dans l'immédiateté. En outre, ces articles sont destinés à un public non spécialisé, ce qui explique la présentation des différents éléments des ballets, et non plus uniquement de la musique. Destinées au plus grand nombre, ces quatre chroniques allient à la fois des considérations générales sur la compagnie et des descriptions détaillées des œuvres présentées la veille au public de Saint-Sébastien.

Les quatre soirées consacrées aux Ballets russes ont lieu les 19, 21, 23 et 25 août 1916. Et, comme à Madrid, le succès est tel que la compagnie donne une matinée supplémentaire, le 26. Mais la comparaison avec la capitale s'arrête là. En effet, pour rendre hommage à l'invitation royale, la compagnie propose deux nouvelles créations : *Les Ménines* et *Kikimora*, ainsi qu'une reprise non montée à Madrid, *Sadko* avec la nouvelle chorégraphie d'Adolph Bolm.

La première des quatre chroniques de Salazar s'ouvre sur une présentation générale des Ballets russes. Après avoir introduit les principaux danseurs et mis en lumière la fusion des arts sur la scène, le critique rappelle les conditions particulières dans lesquelles sont données les représentations de Saint-Sébastien et la nécessité de s'adapter aux dimensions plus exiguës de la scène basque. Selon lui, si les chorégraphies et les mises en scène n'ont pas souffert de la réduction de l'espace, l'interprétation de l'orchestre n'est pas à la hauteur de celle de Madrid et, ce, malgré la direction d'Ansermet.

Puis, sur un ton plus didactique, Salazar présente les spectacles donnés comme représentatifs de l'évolution de la scène russe. D'après lui, cette évolution se caractérise par la volonté de concentrer l'attention du public sur les exécutants et non plus sur le cadre scénique. Pour atteindre cet objectif, les décors se simplifient. En ce qui concerne les Ballets, on peut supposer que Salazar fait référence non pas tant aux décors peints de la compagnie qu'au traitement de l'espace scénique dépouillé de tout accessoire.

Dans son second article, l'évocation du ballet *les Ménines* donne à Salazar l'occasion de présenter le travail du nouveau chorégraphe de la compagnie, Léonide Massine. Le critique revient sur le parti pris par Massine pour justifier la fraîcheur de l'accueil réservé à cette œuvre nouvelle. Prenant ses distances avec le tableau de Vélasquez, le chorégraphe a préféré

---

<sup>544</sup> Patxi et José María Larrañaga, « La presencia de los Ballets Russes en San Sebastián (1916 – 1918) y su reflejo en *La Voz de Guipúzcoa*, in Yvan Nommick, Antonio Álvarez Cañibano (coords.), *Los Ballets Russes de Diaghilev y España*, op. cit., p. 297.

l'évocation à une mise en mouvement exacte : « *Les Ménines* sont simplement un "pas de danse", harmonieux et lent, inspiré par les portraits de Vélasquez »<sup>545</sup>.

Les deux dernières productions du critique traitent respectivement de la danse et de la musique. À partir de l'exemple de *Carnaval*, Salazar applique la distinction traditionnellement utilisée pour distinguer la musique pure de la musique à programme à la danse, et décrit la dramatisation de cet art comme une évolution. Gagnant peu à peu en « réalisme » grâce à l'introduction d'éléments extérieurs comme la pantomime, la danse s'est enrichie du support narratif qui lui faisait jusqu'alors défaut.

Le dernier article, principalement consacré à la musique, est l'occasion pour son auteur de présenter une nouvelle fois la musique de Stravinsky. Adoptant une forme assez générale destinée au lectorat néophyte de *La Voz de Guipúzcoa*, Salazar revient sur la modernité des œuvres du compositeur.

La participation de Salazar à la diffusion des Ballets en Espagne ne s'arrête pas à ses chroniques estivales. Une fois rentré à Madrid, le critique poursuit ses articles et apporte ainsi sa contribution à des revues spécialisées comme *El Arte musical*<sup>546</sup> et la *Revista musical hispano-americana*<sup>547</sup> en y proposant une version synthétique des éclairages précédemment publiés dans *La Voz de Guipúzcoa*.

Au terme de l'année 1916, Salazar est sans conteste celui qui a le plus écrit d'articles sur la compagnie lors de la présence de cette dernière en Espagne. Critique musical initiant sa carrière, Salazar est également un passionné de danse, domaine auquel il consacrera par la suite plusieurs écrits<sup>548</sup>. La découverte des Ballets russes, au croisement de deux arts qui le fascinent, constitue pour Salazar un moment d'exception. Par le biais de Stravinsky, elle coïncide, tout d'abord, avec sa volonté de diffuser l'avant-garde musicale en Espagne. En outre, elle lui permet d'entrevoir les possibilités d'une danse classique entièrement renouvelée. Écrivant tantôt des articles spécialisés, tantôt des chroniques généralistes sur le vif, Salazar devient au terme de l'année le témoin privilégié des représentations données par

---

<sup>545</sup> « *Las Meninas* son simplemente un "paso de danza" armoniosamente lento, evocado por la contemplación de los retratos de Velázquez », Adolfo Salazar, « Teatro Victoria Eugenia. Compañía de los Bailes rusos », *La Voz de Guipúzcoa*, 22-VIII-1916 ; cité in Yvan Nommick, Antonio Álvarez Cañibano (coords.), *Los Ballets Russes de Diaghilev y España*, op. cit., p. 300.

<sup>546</sup> Adolfo Salazar, « Los bailes rusos en San Sebastián », *El Arte Musical*, año II, n°41, 15-IX-16, p. 1 – 2.

<sup>547</sup> Adolfo Salazar, « Algo más sobre los Bailes rusos », *La Revista musical hispano-americana*, n°7, 31-VIII-1916, p. 10 – 12.

<sup>548</sup> On pense notamment ici à ses écrits *Sinfonía y Ballet (Idea y gesto en la música y danza contemporáneas)* et *La danza y el ballet. Introducción al conocimiento de la danza de arte y del ballet dans lesquels il revient longuement sur les Ballets russes.*



la compagnie sur le sol espagnol. Par la suite, il saisira chaque occasion qui lui sera donnée pour écrire de nouvelles pages sur la compagnie de Diaghilev<sup>549</sup>.

### c. Polémique madrilène sur la moralité des Ballets

Paradoxalement, alors que la saison madrilène des mois de mai et juin 1916 n'avait suscité pratiquement aucune condamnation morale dans la presse, la saison estivale donne lieu à une série d'articles, tous issus de journaux conservateurs, qui fustigent très vivement la compagnie.

Le premier coup est porté le 4 septembre 1916 par José María Salaverría<sup>550</sup>. Dans son article, l'auteur multiplie les angles d'attaque contre les Ballets. Il associe tout d'abord le succès de la compagnie à un simple phénomène de mode n'ayant que peu à voir avec un quelconque contenu artistique de qualité. Forte du battage médiatique dont elle sait si bien user, la troupe de Diaghilev aurait d'abord séduit Paris, avant que, lassée de sa superficialité, la ville lumière ne la laisse filer vers d'autres pays. Peu habitué à de telles « machines promotionnelles » et l'esprit critique totalement annihilé par l'efficacité de la publicité, le public espagnol se serait à son tour entiché du phénomène. À une exception près tout de même. Peu enclin à la modestie, Salaverría estime en effet qu'en raison de sa présence à Buenos Aires lors des précédentes représentations de la compagnie, il est le seul à posséder la distance nécessaire pour juger avec clairvoyance la qualité réelle des spectacles proposés : « Je viens de les revoir à Saint-Sébastien. Une fois la première sensation de surprise passée, et l'esprit enfin libre de l'attrait de la création, j'ai enfin pu observer le phénomène avec sérénité »<sup>551</sup>. À l'aune de son exceptionnelle lucidité, Salaverría se propose donc de révéler la supercherie artistique que constituent à ses yeux les Ballets russes. Le critique s'en prend tout d'abord au dévoiement supposé de l'essence originelle de la danse. Selon lui, cette dernière n'est en effet pas plus destinée à être contemplée qu'à narrer une histoire :

En un mot, la danse, comme la pêche à la ligne, est faite pour être pratiquée et non pour être contemplée. [...] Et si les danses hiératiques de certains peuples, malgré une certaine noblesse, n'évoquent que peu de choses à nos yeux et à notre imagination ; si les simples danses populaires de groupe, les contredanses de certaines régions nous

---

<sup>549</sup> Outre les écrits précédemment cités, on pense ici aux articles que Salazar rédigea à l'occasion des vingt ans de la compagnie et de la mort de Diaghilev, en 1929 : « Veinte años de Bailes rusos », I, II, III, IV, *El Sol*, 1, 3, 4 et 7-VIII-1919 ; « Diaghileff », *La Revista de Occidente*, año VII, núm. LXXVI, VIII-1929, p. 121 – 134.

<sup>550</sup> José María Salaverría, « Bailes rusos en San Sebastián », *ABC*, 4-IX-1916, p. 7.

<sup>551</sup> « Ahora vuelvo a verlos en San Sebastián. La primera sensación de sorpresa ha desaparecido, y el ánimo, libre ya de la capción del estreno, ha podido sobreponerse y mirar el fenómeno con serenidad », *Ibid.*

ennuient un peu, que dirons-nous d'une danse qui se pique de conter un drame, ou d'interpréter un morceau de musique classique ?<sup>552</sup>

Outre la discordance qu'elle apporte à l'ensemble des éléments portés à la scène, la danse est également condamnée pour sa sensualité décadente et son érotisme excessif. En un mot, les Ballets ne peuvent plaire qu'à un public snob, dont seul le relâchement moral explique qu'il puisse jouir d'un tel spectacle<sup>553</sup>.

Focalisée autour de la question morale, la violente charge de Salaverría<sup>554</sup> trouve immédiatement un écho favorable auprès de journaux antilibéraux, ultracatholiques et réactionnaires. *El Siglo Futuro* et *La Lectura Dominical* notamment reprendront à leur compte de larges extraits de l'article initial, en les complétant par des commentaires acerbes, censés révéler la véritable nature de ces Ballets tentateurs<sup>555</sup> :

Et à bien y regarder, ils nous paraissent [ces Ballets], ils paraissent aux yeux de Salaverría comme un phénomène de lubricité étudiée et raffinée, aux effets les plus terribles, notamment en raison de ce que l'auteur appelle *la suggestion imaginative*. Ayez bien cela en tête, vous qui souhaitez ne pas être pris par surprise. Les Ballets qu'on appelle russes sont une saleté mise en scène<sup>556</sup>.

Le plus surprenant dans ces trois articles concerne leur date de parution. La plus féroce condamnation morale des Ballets intervient lors de la saison estivale, soit trois mois après celle de la capitale, et au sein de journaux madrilènes. *El Siglo Futuro* et *La Lectura Dominical* avaient chacun publié un article au printemps 1916, mais la teneur de ceux-ci n'avait que peu à voir en terme de virulence et de radicalité. L'absence totale d'argumentation qui caractérise ces condamnations par voie de presse surprend encore davantage. En effet,

---

<sup>552</sup> « En una palabra, el baile, como la pesca a caña, es bueno para bailado, pero no para contemplado. [...] Y si las danzas hieráticas de algunos pueblos, a veces tan nobles, nos dicen poco a los ojos y a la imaginación ; si los simples bailes populares en cuadrilla, las contradanzas de ciertas regiones nos aburren un poco, ¿qué pensaremos de un baile que aspira a narrar un drama, o interpretar un trozo de música clásico ? », *Ibid.*

<sup>553</sup> José María Salaverría reviendra à deux autres reprises sur les spectacles proposés par la compagnie en présentant systématiquement les mêmes reproches : des ballets dont la sensualité excessive est destinée à séduire un public de snobs : « Cuadros de América. La casa de un gran escritor », *ABC*, 26-X-1920, p. 3 ; « Del humorismo y de la risa », *ABC*, 11-IV-1921, p. 4.

<sup>554</sup> Quatre ans plus tard, reprenant une conversation qu'il aurait eue avec l'écrivain Enrique Larreta à propos de Manuel de Falla, José María Salaverría cite de nouveau les Ballets russes comme parfait exemple de « *snobisme international* » et de décadence esthétique ; José María Salaverría, « Cuadros de América. La casa de un gran escritor », *ABC*, 26-X-1920, p. 3.

<sup>555</sup> *El Siglo futuro* est le premier à répondre à l'article de Salaverría : « El teatro y la prensa buena », *El Siglo futuro*, 5-IX-1916, p. 1 ; l'hebdomadaire *La Lectura dominical* renchérit dans le numéro suivant : « Crónica teatral », *La Lectura Dominical*, 16-IX-1916, p. 8 – 10.

<sup>556</sup> « Y visto con serenidad, se nos presenta, se le presenta a Salaverría como un fenómeno de lubricidad estudiada, refinada, de terribles efectos, por lo que el escritor llama *sugerencia imaginativa*. Ténganlo, pues, en cuenta los que de buena fe deseen no ser víctima de la sorpresa. Los bailes llamados rusos son una asquerosidad presentada », « Crónica teatral », *La Lectura Dominical*, 16-IX-1916, p. 8 – 10.

aucun article ne donne de précision quant à ce qui est réellement reproché aux Ballets. S'agit-il des chorégraphies ? Des intrigues ? Des costumes ou des mœurs de ses interprètes ? Aucune œuvre « moralement répréhensible » n'est nommément citée, accréditant l'impression qu'il s'agit avant tout de condamner les Ballets pour ce qu'ils représentent plutôt que pour des faits avérés et vérifiables.

Ces publications peuvent néanmoins s'expliquer de plusieurs façons. Elles sont tout d'abord l'expression d'une réaction attendue des milieux les plus rigoristes à la présence de plus en plus fréquente de corps dénudés sur les scènes espagnoles<sup>557</sup>. Elles sont également dues au fait que les Ballets russes se produisent sur les scènes les plus prestigieuses, celle du Teatro Real de Madrid et du Teatro Victoria Eugenia de Saint-Sébastien. Or pour le public fortuné de l'Opéra, il semble que les lieux consacrés à l'art et ceux dédiés aux plaisirs et aux divertissements soient deux espaces strictement hétérogènes. Plus qu'une attitude de façade, cette distinction révèle en réalité une conception de l'art de l'époque, qui exclut la nudité de la culture savante et qui attribue à chaque espace, une fonction, comme l'explique Roland Huesca :

Les codes moraux varient en fonction des lieux et des attentes. Chaque espace convoque une éthique, un sentiment de soi, un rapport à l'autre. Renoncements, prohibitions, exhibitions ne sont pas des en-soi, ils dépendent de situations singulières qui les organisent et leur donnent sens. Distincts en leurs situations, différents en leurs objectifs, chaque type de salle définit son identité et organise ses rites. À chaque attente une tolérance, une position à l'égard du pudique. Les lieux de l'art ne sont pas ceux du plaisir<sup>558</sup>.

On peut également supposer que ces milieux réactionnaires considèrent comme un fait aggravant que ce qu'ils conçoivent comme une « atteinte aux bonnes mœurs » soit le fait d'une troupe étrangère :

La troupe de danseurs moscovites qui nous a apporté ce pseudo-divertissement ne peut pas, à cause de la guerre, quitter l'Espagne. Il ne restera sans doute aucune ville importante dans laquelle ils ne se seront produits, puisque le Russe danse pour de l'argent, car s'il ne danse pas, il ne mange pas non plus, et il faut bien qu'ils s'occupent pour tromper l'ennui et la faim pendant que les canonnades, qui ne sont certes pas de la musique de ballet, les retiennent chez nous<sup>559</sup>.

---

<sup>557</sup> Cf. *infra*, Partie I, chapitre 2, « La modernité du théâtre mineur », p. 64 – 72.

<sup>558</sup> Roland Huesca, *Triumphes et scandales. La belle époque des Ballets russes*, Bonchamp-lès-Laval, Hermann, Éditeurs des Sciences et des Arts, coll. Savoir sur l'art, 2001, p. 150.

<sup>559</sup> « La tropa de danzantes moscovitas que nos ha traído esta pseudo-diversión no puede, a causa de la guerra, abandonar España, y no quedará, probablemente, población importante en que no se ha ofrecido estos espectáculos, porque por dinero baila el ruso, que si no baila, no come, y algo han de hacer para matar el ocio y

Même s'il reste confiné à une petite partie de la société espagnole, ce phénomène de peur et de rejet est néanmoins révélateur du sentiment ambigu que suscite la présence nouvelle de corps masculins sur la scène. En mettant en avant le rôle du danseur et en faisant de celui-ci l'égal de la ballerine, les Ballets russes ont en effet révolutionné les codes alors en vigueur. La présence d'hommes au sein d'un ballet, et plus encore, la suprématie des rôles masculins, dérange et désarçonnent, y compris dans le milieu de la presse. Pour bon nombre de journalistes de l'époque, la danse reste un monde dominé par les femmes :

Un monsieur trapu, avec la barbe plus bleue que le ciel andalou à force de la raser qui dirait : "Je suis extrêmement inquiet à cause d'un pas de biche suivi d'un tour en l'air que je dois faire lorsque j'interprète un des papillons" peut-il être convainquant ? Un monsieur qui en est et qui à la fin du spectacle se met à boire de la bière et à jouer aux cartes ? Certainement pas !<sup>560</sup>

Comme le souligne Olivier Winchester<sup>561</sup>, que ce soit à la scène ou dans les journaux, le corps masculin empiète pour la première fois sur un domaine traditionnellement réservé au seul corps féminin : celui de la consommation visuelle.

---

el hambre mientras los cañonazos, que no son música de baile, les retengan en nuestra península», « Crónica teatral », *La lectura dominical*, 16-IX-1916, p. 8.

<sup>560</sup> « ¿A quién le convence un señor chato, con la barba más azul que el cielo andaluz, a fuerza de afeitarse, y que diga : - Estoy preocupadísimo con un paso de tres por cuatro y vuelta volada que he de hacer al interpretar una de las mariposas ? ¿Mariposas un señor que al acabar la función se pone a beber cerveza, y a jugar al tute ? ¡Que no, ea ! », La phrase espagnole joue sur la polysémie du terme « mariposa » qui fait référence au rôle de papillon interprété par le danseur mais qui est également le moyen d'évoquer son homosexualité. A.R. Bonnat, « Páginas festivas. Vamos bailando », *Mundo Gráfico*, 30-V-1917, p. 21.

<sup>561</sup> Olivier Winchester, « Les garçons de Diaghilev », in Jane Pritchard (dir.), *Les Ballets russes de Diaghilev. Quand l'art danse avec la musique*, Saint-Rémy-en-l'Eau, Éditions Monelle Hayot, 2011, p. 46 – 47.

## Conclusions

La réception générale d'un phénomène culturel est en grande partie conditionnée par l'accueil initial dont il bénéficie. La première saison madrilène des Ballets russes n'échappe pas à cette règle : elle se révèle en effet déterminante et prépare les conditions dans lesquelles se dérouleront les saisons suivantes.

Dans un premier temps, nous avons observé les conditions exceptionnelles qui entourent l'arrivée de la compagnie à Madrid. En raison de la guerre, celle-ci doit en effet faire face à deux commotions principales : d'une part, renouveler une partie de sa troupe éparpillée, d'autre part, conquérir de nouveaux publics puisque les scènes qui ont fait son succès lui sont désormais interdites. Confronté à ces difficultés, Diaghilev décide de donner sa chance à un nouveau chorégraphe, Léonide Massine, à un nouveau chef, Ernest Ansermet. Et pour obtenir l'adhésion de scènes moins connues, il choisit de remonter le répertoire qui a fait la renommée des Ballets. Ces choix se révèlent payants : le succès remporté à Madrid est éclatant.

Lors de son arrivée en Espagne, la compagnie bénéficie d'un allié de poids, la presse, qui permet de diffuser rapidement et massivement l'information. Outre la mise en scène du débarquement de la compagnie et les comptes rendus quotidiens des représentations données, les journaux attisent la curiosité de ses lecteurs à grand renfort d'arguments mondains, d'analyses diverses et autres photographies promotionnelles. Ce battage médiatique porte ses fruits : durant les dix soirées qu'elle donne à Madrid, la compagnie joue à guichet fermé.

Mais le succès ne s'arrête pas là. Outre le public nombreux qui vient applaudir la troupe, la saison est une réussite car elle est également à l'origine de nombreux projets. À court terme, elle permet à la troupe d'organiser une saison à Saint-Sébastien. À plus long terme, elle est l'occasion pour les membres des Ballets de collaborer avec des artistes espagnols rencontrés ou « retrouvés » lors de cette saison madrilène. Manuel de Falla écrira la partition du *Tricorne*. De son côté, Joaquín Turina participera à la tournée de 1918 en tant que chef d'orchestre. Quant à Salazar, il devient à partir de 1916, le principal chroniqueur espagnol de la compagnie.

Contrairement à celles de Paris ou des États-Unis, la saison madrilène n'a provoqué aucun scandale. Elle donne pourtant lieu à des débats. Pour les défenseurs de l'avant-garde musicale, la venue des Ballets, la présence d'Ansermet, de Diaghilev et surtout celle de Stravinsky, sont l'occasion idéale pour mener la bataille au nom de la modernité. Initialement

centrée sur la musique de Stravinsky, cette polémique lézarde le socle de la musique néoromantique et ne tarde pas à s'élargir à la musique nouvelle toute entière. Pour la première fois, l'ensemble de la vie musicale espagnole s'ouvre à l'Europe et vit en synchronie avec cette dernière.

Enfin, la découverte du folklore espagnol et de son potentiel créatif donne l'occasion à Diaghilev de renouveler ses sources d'inspiration. Pour mener à bien son entreprise, il se tourne vers Massine, son jeune chorégraphe, fasciné par la peinture espagnole et la danse flamenco. Formé auprès d'artistes tels que Larionov, Gontcharova et Falla qui proposent une relecture moderne du folklore, celui-ci se chargera de réaliser ses vœux.

## **Troisième partie**

**De la deuxième à la dernière saison russe madrilène (1917 – 1921)**

**Les échanges entre les Ballets russes et l'Espagne**

### **III. De la deuxième à la dernière saison russe madrilène (1917 – 1921). Les échanges entre les Ballets russes et l’Espagne**

À partir de l’été 1917 et dans les années qui suivent, l’Espagne voit les tensions qui l’agitent prendre une ampleur inédite. Le nombre de gouvernements qui se succèdent entre 1915 et 1923 suffit à illustrer l’état de décomposition du régime : seize cabinets différents en huit ans, chacun d’eux étant en alternance composé peu ou prou des mêmes dirigeants conservateurs et libéraux. Dans le même temps, les revendications ouvrières se radicalisent. Après l’échec de la grève révolutionnaire de 1917, certains groupes libertaires choisissent de privilégier l’action directe. La violence se systématisé dans les conflits sociaux et s’étend à l’ensemble du monde industriel. Quant aux bénéfices économiques générés par la Première guerre, leur inégale répartition ne conduit qu’à accroître l’insatisfaction générale : « l’appareil politique et social du pays n’était pas préparé à gérer ces soubresauts [économiques] induits par la guerre, et qui paraissent avoir sapé les fondements de l’ordre établi et ruiné le précaire équilibre sur lequel reposait encore l’édifice de la Restauration »<sup>562</sup>.

Aucun de ces problèmes qui constituent le quotidien des Espagnols n’influe directement sur la compagnie de Diaghilev. En Espagne comme dans les autres pays dans lesquels ils se produisent, les membres de la troupe vivent principalement entre eux, ne serait-ce que par leurs voyages incessants. À Madrid, les dirigeants des Ballets fréquentent les milieux artistiques mais pour la majorité de la compagnie, l’Espagne est un pays étranger dont ils ne maîtrisent pas la langue<sup>563</sup>. Le conflit européen qui prive les Ballets de nombreuses salles a des conséquences bien plus directes : la survie de la troupe est continuellement remise en question. En outre, la Révolution de 1917 coupe définitivement la majorité des danseurs de leur pays d’origine. Les saisons espagnoles constituent une période transitoire : elles offrent à la troupe de nouvelles scènes et permettent, dans le même temps, à ses membres de résider dans un pays neutre.

À ces difficultés politiques et financières, s’ajoutent les bouleversements artistiques. Après la saison barcelonaise de 1917, Nijinski quitte définitivement la compagnie. Les Ballets se trouvent alors, non seulement privés de leur plus célèbre danseur, mais également dépourvus de chorégraphe. Les « années espagnoles » coïncident avec la période

---

<sup>562</sup> Jacques Maurice, Carlos Serrano, *L’Espagne au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Hachette, coll. Carré Histoire, 1996, p. 16.

<sup>563</sup> La correspondance que nous avons pu consulter entre les membres de la compagnie et des personnalités espagnoles (notamment Falla et Picasso) est systématiquement rédigée en français.



d'affirmation de la figure de Massine. Sous sa direction, le répertoire évolue sensiblement : la veine orientalisante est laissée de côté au profit de l'influence avant-gardiste. L'humour fait également son entrée sur la scène de danse.

## A. Les saisons madrilènes dans la presse

### 1. Saison 2 : mai – juin 1917 : « De la rétrospective et de la révolution »<sup>564</sup>

#### a. Le programme

Au répertoire déjà connu du public espagnol – à l’exception de *Thamar* – s’ajoutent sept nouveaux ballets renouvelant ainsi le programme. La compagnie qui avait proposé dix ballets en 1916, en danse seize l’année suivante. Ces nouveaux spectacles comportent un florilège représentatif des chorégraphies appartenant à la deuxième période de la troupe : pour la première fois, une chorégraphie de Nijinski, celle de *l’Après-midi d’un faune*, est montée. En outre, à l’exception des *Contes russes*, l’ensemble des ballets de Massine est également dansé. D’une part, *les Ménines* et *Soleil de nuit* qui datent de l’année précédente ; d’autre part, *les Femmes de bonne humeur* et *Parade* qui sont des créations de 1917. Conçues quasiment simultanément, les chorégraphies de ces dernières œuvres témoignent de la grande variété de style qui caractérise Massine. En effet, si rien ne semble à première vue lier l’esthétique néo-classique des *Femmes de bonne humeur* à l’Esprit nouveau de *Parade*, « l’entraîn endiablé de ces danses et de ces mouvements »<sup>565</sup>, tel que le décrit Léon Bakst, porte, dans les deux cas, le sceau du jeune chorégraphe.

Le répertoire présenté à Madrid se caractérise par sa contemporanéité, par la rapidité avec laquelle il passe de l’esquisse à la scène : créés seulement quelques mois auparavant à Paris, *Parade* et *les Femmes de bonne humeur* sont ainsi dansés en Espagne dès juin 1917. Autre particularité de cette deuxième saison madrilène : alors que le programme précédent faisait la part belle aux compositions russes, celui de 1917, propose de nombreuses œuvres de l’École française du tournant du siècle. Cette année-là, Debussy, Fauré et Satie sont à l’affiche du Teatro Real. Outre cette mise en avant de l’École française, les deux ballets de Stravinsky, qui avaient participé au succès de 1916, sont de nouveau interprétés. Enfin, l’orchestration de Vincenzo Tommasini d’une vingtaine de sonates de Domenico Scarlatti permet de mettre à l’honneur des œuvres pour clavecin oubliées.

La grande diversité du programme de 1917 se fait néanmoins au détriment de l’unité thématique qui marquait celui de l’année précédente : alors qu’en 1916, l’ensemble des ballets

---

<sup>564</sup> Paul Morand, *Journal d’un attaché d’ambassade*, Paris, Gallimard, 1963, p. 259 ; cité par Richard Buckle, *Diaghilev*, (trad. Tony Mayer), Malesherbes, J.-C. Lattès, 1980, p. 388.

<sup>565</sup> Léon Bakst, « Chorégraphie et décors des nouveaux ballets russes », texte publié dans les programmes proposés lors de Représentations exceptionnelles données en mai 1917 au Théâtre du Châtelet, p. 72 ; <http://gallica.intramuros.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8415127w/f1.image>, page consultée le 21 mars 2014.

s'articulait autour de trois thématiques (le ballet romantique, l'orientalisme et le folklore), le répertoire de la deuxième saison apparaît davantage disparate. Sur les seize ballets dansés, huit ne sont montés qu'une seule et unique fois, notamment *Parade* et *Sadko*. *L'Après-midi d'un faune* et *Les Ménézines* ne sont quant à eux interprétés qu'à deux reprises. Si elle propose effectivement un large éventail d'œuvres, cette « offre élargie » pose cependant la question de la réception de toutes ces nouveautés. Elle conduit à s'interroger sur l'impact réel que celles-ci peuvent avoir auprès du public et de la critique. Non seulement la représentation unique d'un ballet limite *de facto* le nombre de spectateurs susceptibles d'y assister mais, elle ne favorise pas non plus une compréhension ni une analyse très poussée des œuvres dévoilées de manière aussi ponctuelle. Commercialement parlant, en revanche, le procédé atteint pleinement sa cible : en proposant une offre constamment renouvelée, un public avide de nouveautés se presse aux portes du théâtre. Au dire de l'ensemble de la presse, le succès rencontré en 1917 dépasse de beaucoup celui de 1916. Mais ce triomphe éloigne les spécialistes et érudits du « phénomène » Ballets russes. En 1917, aucun article consacré à la compagnie ne paraît dans les revues spécialisées.

En nous basant sur les programmations publiées quotidiennement par le Teatro Real ainsi que les notes parues dans la presse, nous avons pu établir la liste des ballets donnés et composer le tableau suivant :

	2 juin	3 juin	5 juin	6 juin	9 juin	10 juin	13 juin	15 juin	16 juin	17 juin	19 juin	Total
<i>le Prince Igor</i>	X	X			X			X		X		5
<i>les Sylphides</i>	X	X		X			X					4
<i>Shéhérazade</i>				X	X			X			X	4
<i>le Spectre</i>	X	X								X		3
<i>les Femmes</i>			X	X						X		3
<i>Petrouchka</i>						X	X			X		3
<i>Papillons</i>					X	X			X			3
<i>Carnaval</i>	X		X					X				3
<i>l'Après-midi</i>					X	X						2
<i>la Princesse</i> <sup>566</sup>		X									X	2
<i>Soleil de nuit</i>			X			X						2

<sup>566</sup> Il s'agit du pas-de-deux, extrait de la *Belle au bois dormant*, ballet réalisé sur la musique de Tchaïkovski, dont la chorégraphie a été conçue par Massine et qui a été dansé dans les nouveaux décors et costumes élaborés par Bakst.

<i>les Ménéines</i>									X		X	2
<i>Sadko</i>		X	X									2
<i>l'Oiseau de feu</i>									X		X	2
<i>Cléopâtre</i>							X		X			2
<i>Parade</i>											X	1

Outre ces onze représentations données au Teatro Real, une série de soirées privées sont proposées à un public restreint et choisi dans les salles adjacentes du théâtre :

La famille royale espagnole venait constamment nous voir et, lorsque nous n'étions pas en représentation au Teatro Real, nous dansions dans un petit théâtre privé situé tout en haut du bâtiment. Il avait une charmante petite scène, que complétaient des rampes et des projecteurs, et l'auditorium était une salle carrée, joliment décorée. La Cour ne s'asseyait pas en rangs mais se dispersait de manière informelle dans des fauteuils et des sofas : et, après avoir dansé, nous nous avançons pour les rencontrer<sup>567</sup>.

#### b. Les nouveautés

Trois ballets majeurs sont présentés lors de cette deuxième saison : *l'Après-midi d'un faune* (1912), *Parade* (1917) et *les Femmes de bonne humeur* (1917). Chacune de ces œuvres, à sa manière, témoigne d'un aspect de la modernité qui caractérise l'évolution esthétique de la compagnie dans sa deuxième période et, plus généralement, des mouvances artistiques qui se développent avant et pendant la Première Guerre à Paris.

*L'Après-midi d'un faune*, est la première chorégraphie conçue par Nijinski pour la compagnie. Sur les conseils de Diaghilev, de Bakst et de Cocteau, le jeune chorégraphe choisit pour sa première création le thème du faune qui s'inscrit dans la tendance du retour à l'Antique, très en vogue à l'époque. Malgré ses réticences<sup>568</sup>, Nijinski accepte de se plier au choix de Diaghilev en ce qui concerne la partition et entreprend donc de créer sa chorégraphie

<sup>567</sup> « The Spanish royal family constantly came to see us, and when we were not appearing on the stage at the Teatro Real, we danced in a small private theatre at the top of the building. This had a charming little stage, complete with footlights and spots, and the auditorium was a beautiful decorated square room. The Court did not sit in rows, but were scattered about in armchairs and sofas informally; and after dancing we went forward to meet them », Lydia Sokolova, *Dancing for Diaghilev*, London, John Murray, 1960, p. 105.

<sup>568</sup> « Oui, le sentiment, l'atmosphère étaient exactement ce qu'il désirait, mais la musique était trop floue, trop douce pour les mouvements qu'il avait conçus. Elle le satisfaisait en tout, sauf son manque d'aspérité. Aussi, finalement, faute de mieux, se décida-t-il à la prendre, sentant que le mouvement musical n'était pas le même que sa propre expression plastique », Romola Nijinsky, *Nijinsky*, (trad. Pierre Dutray), Paris, Éditions Denoële et Steele, 1934, p. 154.

sur le *Prélude à l'Après-midi d'un faune* de Debussy, créé en 1894. Pour son premier ballet, Nijinski ambitionne de révolutionner l'art chorégraphique et de rompre avec la tradition classique encore trop ankylosée à ses yeux, et cela, malgré le renouvellement opéré par Fokine. Les réactions que suscite la création du ballet dépassent toutes les espérances du chorégraphe. Au silence retentissant qui suit sa première exécution lors de la représentation générale, succède le bruyant vacarme qui agite la salle lors de la première. Immédiatement, la presse se fait l'écho du scandale et exacerbe la curiosité du public parisien. Pour satisfaire la demande des spectateurs<sup>569</sup>, quatre soirées supplémentaires sont ajoutées aux représentations initiales.

Contrairement au scandale que provoqua *le Sacre*, qui réside pour moitié dans la modernité de la partition de Stravinsky, celui de *l'Après-midi d'un faune*, est entièrement lié à la chorégraphie conçue par Nijinski. Lorsque ce dernier présente son ballet, le *Prélude* de Debussy<sup>570</sup> est déjà connu du public et il est considéré, depuis sa création en 1894, comme un chef-d'œuvre. La violence des réactions est directement liée à la chorégraphie, et plus précisément, à trois aspects novateurs constitutifs du ballet : la mise en scène de l'instinctif, le renouvellement du rapport de la danse à la musique et enfin, la rénovation du langage chorégraphique.

Chez Nijinski, la conception de l'idée de nature s'inscrit dans la lignée de celle de peintres qui, comme Gauguin, défendent son retour dans ce qu'elle peut avoir d'instinctif et de « primitif »<sup>571</sup>. Conception en tous points opposée à la construction culturelle d'une Isadora Duncan associant nature, Antiquité et pureté. De fait, le premier choc causé par la chorégraphie de Nijinski découle de l'animalité du faune, jugée excessive et par là même, obscène. Du costume à la chorégraphie, chaque élément est pensé dans sa double dimension à la fois humaine et animale, comme le rappelle Romola Nijinski, parlant de la tenue de son époux :

---

<sup>569</sup> Pour se rendre compte du scandale que suscite la création du ballet, voir Romola Nijinsky, *Nijinsky, op. cit.*, p. 176 – 184.

<sup>570</sup> Le *Prélude à l'Après-midi d'un faune* de Debussy est considéré comme la première œuvre orchestrale de la musique impressionniste. Cette appellation largement répandue reste cependant contestée, notamment par Stefan Jarociński (*Debussy. Impressionnisme et symbolisme*, 1971), André Boucourechliev (*Dire la musique*, 1995) et plus récemment par Christian Accaoui (*Éléments d'esthétique musicale*, 2011).

<sup>571</sup> Selon le témoignage de sa sœur, Nijinski s'intéressait tout particulièrement aux peintres français de la modernité : « À cette époque, Vaslav était fasciné par l'art français contemporain – Modigliani, Matisse, Cézanne, et surtout Rodin et Gauguin. L'un de ces livres avait été souvent feuilleté : c'était une édition de Gauguin avec de nombreuses illustrations en couleur. Vaslav admirait particulièrement cet artiste », Bronislava Nijinska, *Mémoires. 1891 – 1914*, (trad. Gérard Mannoni), Paris, Éditions Ramsay, 1983 [1981], p. 391.

[Bakst] avait si bien prolongé ces taches sur les mains et les bras nus qu'elles donnaient l'illusion de la réalité : la différence entre la chair et le costume n'était plus perceptible. [...] C'était l'image même du faune adolescent, un jeune être mi-bête, mi-homme. Ni le costume, ni la physionomie de Nijinski ne permettait de dire où se terminait l'être humain, où commençait l'animal<sup>572</sup>.

Or l'animalité chez cet hybride s'exprime principalement dans la libre expression de sa sexualité et l'affirmation sans fard de sa puissance virile. De la coiffure qui rappelle le pelage du bélier, à la queue qui se dresse au bas du dos, en passant par le dernier mouvement du faune qui, après avoir dérobé l'écharpe de la nymphe, s'allonge dessus en glissant sa main sous son corps, chaque élément du faune révèle « son animalité à demi consciente »<sup>573</sup>. Effectivement, ce qui divise la presse parisienne en 1912 concerne les limites qui s'établissent entre art et pudeur. De même que quatre ans plus tard lors des représentations données à Saint-Sébastien, le problème que pose ce ballet illustre la dichotomie intrinsèque qui sépare, pour certains, « ces réalités animales », de « la poésie, [de] l'émotion, [du] rêve et [de] la beauté »<sup>574</sup> attendus sur la scène de l'opéra. Pour une bonne part de la critique et du public d'alors, l'art ne peut en aucun cas montrer les réalités condamnées par la morale, car le Beau est nécessairement soucieux de préserver la pudeur.

Offense à la pudeur pour les uns, suggestion d'un univers métaphorique pour les autres, le ballet ne laisse personne indifférent. Car, outre les questions d'ordre esthétique-moral, il bouleverse également le rapport traditionnellement établi entre la danse et la musique au sein d'une même œuvre. Ainsi Debussy, écartant d'un revers de main la prétendue inconvenance du ballet, exprime pour sa part une déception d'ordre principalement esthétique :

Pouvez-vous imaginer le rapport entre une musique ondoyante, berceuse, où abondent les lignes courbes, et une action scénique où les personnages se meuvent, pareils à ceux de certains vases antiques, grecs ou étrusques, sans grâce ni souplesse, comme si leurs gestes schématiques étaient réglés par des lois de géométrie pure ?... Une « dissonance » atroce, sans résolution possible !<sup>575</sup>

Dans sa diatribe, le compositeur dénonce ce qui est alors considéré par beaucoup comme un hiatus entre le caractère diffus de la musique et l'angulosité de la chorégraphie. À la fluidité gestuelle de la technique classique, Nijinski substitue une série de poses plastiques

---

<sup>572</sup> Romola Nijinski, *Nijinsky, op. cit.*, p. 175.

<sup>573</sup> Auguste Rodin, « La rénovation de la danse », *Le Matin*, 30-V-1912, p. 1.

<sup>574</sup> Gaston Calmette, « Un faux pas », *Le Figaro*, 30-V-1912, p. 1.

<sup>575</sup> Propos de Claude Debussy cités par Jean-Michel Nectoux, *Nijinsky. Prélude à l'après-midi d'un faune*, Paris, Éditions Adam Biro, 1989, p. 35.

qui surprend et déconcerte<sup>576</sup>. Qualifié de « rapport indirect » par Jean-Michel Nectoux<sup>577</sup>, ce lien nouveau se caractérise par la non-adéquation systématique de la chorégraphie à la musique. Simple support sonore, la musique devient une source d'inspiration qui n'impose plus sa pulsation à l'enchaînement des mouvements :

La musique de Debussy me semble reléguée au second plan par la force intérieure et le dépouillement de la brève scène de Nijinski : elle tend à devenir un simple élément d'accompagnement, quelque chose qui contribue à l'atmosphère mais qui n'est pas l'atmosphère elle-même<sup>578</sup>.

On peut objecter que cette discordance entre le rythme de changement de mouvements et celui de la partition concerne des éléments de gestuelle et n'exclut en rien une coïncidence macro-structurelle : la chorégraphie de Nijinski comme la musique de Debussy se composent de deux parties et d'une coda, ce qui correspondrait à un schéma de type ABA'.

Cette prise d'indépendance de la danse rappelle la voie suivie par les décors quelques années auparavant. On se souvient que la première période des Ballets russes avait été l'occasion pour les peintres de donner libre cours à leur interprétation sans plus se limiter à la seule évocation de l'œuvre. Le chatoiement des couleurs d'un Bakst ou le refus de la perspective d'un Larionov avaient alors bouleversé le public parisien. Cette liberté avait permis aux décors d'acquérir leurs lettres de noblesse et d'exister enfin face aux autres arts réunis au sein de l'œuvre. La danse suit le même chemin. Elle s'émancipe de son rapport à la musique, au grand émoi de certains critiques de l'époque tel Pierre Lalo ou Adolfo Salazar<sup>579</sup>. Encore balbutiante, cette tendance se poursuivra ensuite entre les deux guerres et continue d'exister de nos jours<sup>580</sup>.

---

<sup>576</sup> Romola Nijinsky évoque ce même aspect dans son ouvrage : « Le morceau avait été composé en 1891, d'après l'éplogue de Mallarmé ; il allait donc de soi qu'il ne pouvait répondre aux idées que Nijinski concevait vingt ans plus tard. Mais le sentiment sous-jacent était le même. La chorégraphie et la musique ne coïncidaient pas plus qu'un angle et un cercle. Cette critique, que la presse formula peu après était juste, et Nijinski était le premier à le savoir », Romola Nijinsky, *Nijinsky, op. cit.*, p. 154 – 155. Ce reproche apparaîtra également dans la presse espagnole : dans son article « Un cinematógrafo luminista », Adolfo Salazar déplore cette inadéquation de la chorégraphie et de la musique ; Adolfo Salazar, « Un cinematógrafo luminista », *Cosmópolis, Revista mensual*, año IV, n°41, V-1922, p. 26.

<sup>577</sup> Jean-Michel Nectoux, *Nijinsky. Prélude à l'après-midi d'un faune, op. cit.*, p. 35.

<sup>578</sup> Hugo von Hofmannsthal, « L'Après-midi d'un faune de Nijinsky (1912) », *Œuvres complètes*, Prose, III, Francfort, 1952 ; Jean-Michel Nectoux, *Id.*, p. 52.

<sup>579</sup> Adolfo Salazar, « El citado "ballet" de Nijinsky sobre el *Après-midi d'un faune* de Debussy, [...] apenas es otra cosa sino una sinfonía de masas coloreadas, moviéndose dentro de un ritmo, que desgraciadamente no tiene nada que ver con los grandes ritmos (periodos) que componen la música [...] », *Cosmópolis, revista mensual*, año IV, n°41, V-1922, p. 26.

<sup>580</sup> Cette prise d'indépendance de la danse commençait effectivement à être dans l'air du temps comme le prouve la critique que Jean Cocteau adresse à la chorégraphie du *Sacre du printemps* : « Le défaut consistait dans le parallélisme de la musique et du mouvement, dans leur manque de *jeu*, de contrepoint. Nous y eûmes la preuve

Troisième aspect novateur du ballet : la nouveauté de son langage chorégraphique. Comme cela a été maintes fois souligné, Nijinski s'est inspiré de bas-reliefs antiques pour créer sa chorégraphie. Cette influence a deux conséquences importantes sur son élaboration : d'une part, la conception des mouvements et leurs combinaisons ; d'autre part, l'utilisation de l'espace scénique.

Pour réaliser cette fresque animée, Nijinski choisit d'éliminer autant que possible les effets de profondeur et de perspective. La priorité est donc donnée aux positions de profil – comme en témoigne d'emblée la silhouette du faune allongé et tenant sa flûte dans les mains lors du lever du rideau – ou celles qui rappellent les bas-reliefs : par une torsion du bassin, le buste est présenté de face alors que le visage et les jambes sont de profil. Cette impression de deux dimensions est encore accrue par le fait que les danseurs effectuent systématiquement des déplacements latéraux et maintiennent leurs poses, immobiles. Lors des moments de rotation, les interprètes pivotent simplement les pieds en conservant le même axe de déplacement<sup>581</sup>. Pourtant, la nouveauté de la chorégraphie ne tient pas uniquement à la création de ces positions étonnantes. En réalité, c'est la conception même du mouvement qui est repensée et qui permet de créer cette homogénéité plastique. Comme le souligne Nijinska, cette approche totalement novatrice requiert également un apprentissage nouveau :

Les artistes pourtant s'appliquaient, faisaient de leur mieux. En fait, tant qu'elles étaient immobiles, dans la pose montrée par Vaslav, c'était parfait. Mais dès qu'elles devaient bouger pour changer de pose ou simplement pour marcher, elles n'arrivaient plus à garder l'image de bas-relief, à aligner leurs corps de manière que demeurent les pieds, les bras, les hanches, les épaules et la tête dans la même position inspirée par la Grèce archaïque<sup>582</sup>.

À l'encontre de l'élévation, de l'arabesque et de la fluidité valorisées par la tradition classique, ces gestes prônent l'angulosité<sup>583</sup>, l'ancrage dans le sol et l'extrême simplicité :

---

que le même accord souvent répété fatigue moins l'oreille que la fréquente répétition d'un seul geste ne fatigue l'œil », Jean Cocteau, *Le coq et l'arlequin*, Clamecy, Éditions Stock, 2009 [1918], p. 92.

<sup>581</sup> « La difficulté de ce saut venait de ce que je devais garder en l'air la même position qu'en courant sur la scène, comme sur un bas-relief, les genoux légèrement fléchis. Je devais sauter haut sans autre préparation, puis, en retombant faire un rapide demi-tour sans lever les talons, avant de courir jusqu'aux coulisses dans la même posture de bas-relief », Bronislava Nijinska, *Mémoires, op. cit.*, p. 358 – 359.

<sup>582</sup> Bronislava Nijinska, *Id.*, p. 359.

<sup>583</sup> Les angles que dessinait le fréquent positionnement des bras et des jambes expliquent que certains critiques qualifièrent cette première chorégraphie de Nijinski de « cubiste ». Pourtant, l'expression est maladroite dans la mesure où, en ce qui concerne la peinture, l'objectif était de rendre compte simultanément sur les deux dimensions de la surface de la toile, des trois dimensions de l'objet dans la réalité. La démarche de Nijinski, pour la chorégraphie du *Faune*, est exactement opposée puisqu'elle tend à aplatir la perception des volumes en trois dimensions à deux. Si cette expression ne nous paraît pas opportune dans ce cas précis, elle témoigne cependant de la tendance de l'époque à établir des ponts entre les mouvements de différents arts de manière un peu



« Plus de saltations, plus de bonds, rien que les attitudes et les gestes d'une animalité à demi-consciente »<sup>584</sup>.

Cette conception de la chorégraphie comme une fresque animée influe également sur le rapport à l'espace. Contrairement à Petipa et à Fokine qui privilégiaient les déplacements circulaires et diagonaux pour donner l'illusion d'un espace réel, Nijinski décide pour sa part de s'en tenir uniquement à des mouvements latéraux. Les danseurs ne se déplacent plus vers l'avant de la scène mais évoluent selon des schémas rectangulaires allant d'un côté à l'autre de celle-ci. Cette impression d'aplanissement est encore accentuée par le positionnement du décor : celui-ci est planté de manière parallèle à la rampe et à une faible distance de cette dernière. De la sorte, l'espace scénique est réduit à une simple bande rectangulaire. L'évocation d'une fresque requiert en outre, une grande uniformité interprétative. Tout se doit d'être rigoureusement unifié, depuis le mouvement, jusqu'à l'expression du visage de chaque danseur :

Jusqu'alors le danseur avait été libre de projeter sa propre personnalité telle qu'il l'entendait, parfois au détriment de l'exactitude chorégraphique. Les seules règles strictes à respecter étaient : tracer des lignes droites et des cercles ronds ; garder l'homogénéité des ensembles ; exécuter les pas de base.

Nijinski fut le premier à exiger que toute sa chorégraphie soit exécutée non seulement comme il la voyait, mais selon sa propre interprétation artistique. Aucun ballet n'avait jamais été donné avec une exactitude musicale et chorégraphique comme celle de *l'Après-midi d'un faune*. Chaque position, chaque mouvement du corps jusqu'au bout des doigts était réglé selon un strict plan chorégraphique<sup>585</sup>.

Après *le Faune*, *Parade* est la deuxième nouveauté présentée lors de la 2<sup>ème</sup> saison madrilène. Créé seulement un mois auparavant à Paris et monté sur la scène espagnole en même temps que *les Femmes de bonne humeur*, ce ballet constitue un véritable tournant au sein de l'histoire de la compagnie. Cette œuvre présente non seulement la particularité de réunir pour la première fois Jean Cocteau et Erik Satie<sup>586</sup> mais elle marque également le début

---

schématique. Le cas de la musique « impressionniste » en est un exemple. Chez certains artistes, cette assimilation consciente émane d'une volonté plus politique qu'artistique consistant à présenter de manière groupée, en un front unique, l'ensemble des tendances de l'époque pour lutter plus efficacement contre l'incompréhension du public. C'est notamment le cas d'Apollinaire.

<sup>584</sup> Auguste Rodin, « La rénovation de la danse », *Le Matin*, 30-V-1912, p. 1.

<sup>585</sup> Bronislava Nijinska, *Id.*, p. 378.

<sup>586</sup> Après *Parade*, Cocteau et Satie prévoient de collaborer pour la mise en musique du poème de Cocteau *Danseuse* [1920]. Outre la réalisation de l'opéra-comique *Paul et Virginie* [1920 – 1922] qui incluait aussi Radiguet ainsi que pour la « fantaisie sérieuse » d'Erik Satie, les deux artistes travailleront de nouveau ensemble pour *la Belle excentrique*, que Cocteau dirigea et pour laquelle il dessina le costume de la danseuse Caryathis. C'est principalement autour du Groupe des Six que les noms de Satie et de Cocteau connaîtront le plus de

de la collaboration de Picasso avec les Ballets et plus généralement avec le monde du théâtre. Enfin, c'est également avec *Parade* que le cubisme quitte pour la première fois le cadre de la toile et fait son entrée en scène. Outre *Parade*, Picasso collabore de nouveau avec les Ballets russes pour la réalisation du *Tricorne* (1919), *Pulcinella* (1920), *Cuadro flamenco* (1921), *Mercur* (1924) et *Le Train bleu* (1924). Il participe aussi à la reprise de la création originale de *l'Après-midi d'un faune* (1922) en réalisant un nouveau rideau de fond.

C'est à Jean Cocteau que revient l'idée originale de collaborer avec Satie. Contrairement aux apparences, ce choix ne relève pas de l'évidence. En 1915, et bien que fréquemment fêté par Debussy, Ravel et Stravinsky, le compositeur essuie en effet les quolibets du faubourg parisien. Son nom est alors davantage associé au Montmartre de 1900 et aux chansonniers du Chat Noir, qu'à l'avant-garde musicale. Mais Cocteau, se souvenant de l'échec cuisant qui avait marqué son premier ballet, *Le Dieu bleu* créé en 1912<sup>587</sup>, brûle « d'étonner Diaghilev »<sup>588</sup>. Convaincu que la renommée de la compagnie ne peut « que séduire ce banlieusard à chapeau melon »<sup>589</sup>, Cocteau considère l'acceptation du compositeur comme acquise lorsqu'il lui propose de créer un ballet « en forme de poire ». Mais contre toute attente, Satie refuse et exprime son désir de « [faire] du neuf »<sup>590</sup>. Prenant acte de ce refus, Cocteau lance l'idée de mettre en scène trois numéros de foire précédant un spectacle de cirque. Cette fois-ci, Satie adhère au projet et Cocteau convainc Picasso d'être également de l'aventure. Le 24 août 1916, le peintre est officiellement intégré à la réalisation de *Parade*<sup>591</sup>.

En 1916, cette thématique « d'avant le spectacle » ne constitue pas une nouveauté. Avant de voir les Ballets russes s'y intéresser, Daumier, Seurat, Toulouse-Lautrec et Rouault ont déjà traité ce sujet dans la peinture. Picasso lui-même s'est fréquemment inspiré du monde du spectacle : de 1899 à 1901, il s'intéresse avant tout à son aspect de fête visuelle et celui de vie nocturne<sup>592</sup> ; puis de 1904 à 1906, durant la période rose, ce sont les saltimbanques mélancoliques et efflanqués qui retiennent son attention.

---

succès ; voir Ornella Volta, *Satie/Cocteau, les malentendus d'une entente*, Mayenne, Le Castor Austral, 1993, p. 14.

<sup>587</sup> *Le Dieu bleu* a été créé en 1912. Reynaldo Hahn en composa la musique, Cocteau rédigea l'argument et Bakst réalisa les décors.

<sup>588</sup> Jean Cocteau, *la Difficulté d'être*, Monaco, Édition du Rocher, 1983 [1946], p. 45.

<sup>589</sup> Ornella Volta, *Id.*, p. 21.

<sup>590</sup> Lettre d'Erik Satie à Valentine Gross, 25 avril 1916, HRHRC, The University of Texas, Austin ; cité par Ornella Volta, *Id.*, p. 22.

<sup>591</sup> Pour une étude plus détaillée de la gestation de *Parade*, voir le chapitre, consacré au ballet, d'Ornella Volta, *Satie et la danse*, Paris, Éditions Plume, 1992, p. 61 – 68.

<sup>592</sup> On pense notamment ici aux nombreuses scènes s'inspirant des cabarets, du music-hall, du théâtre et de la corrida dans les années 1899 – 1901.

Mais si ce ballet reprend une thématique du moment<sup>593</sup>, il la traite sous un angle totalement novateur. Il refuse d'une part l'atmosphère d'irréalité telle qu'elle pouvait apparaître dans *Petrouchka* et telle que l'envisageait initialement Cocteau<sup>594</sup>. D'autre part, il récuse l'idée que le monde du spectacle est une allégorie de la condition humaine, telle qu'il apparaît chez certains auteurs, comme par exemple Rouault :

Cette voiture de nomades arrêtée sur la route, le vieux cheval étique qui paît l'herbe maigre, le vieux pitre assis au coin de sa roulotte en train de repriser son habit brillant et bariolé, ce *contraste* de choses brillantes, scintillantes, faites pour amuser et cette vie d'une *tristesse infinie*... si on la voit d'un peu haut... Puis j'ai *amplifié tout cela*. J'ai vu clairement que le " *Pitre* " c'était moi, c'était nous... presque *nous tous*... Cet habit *riche et pailleté*, c'est la *vie* qui nous le donne, nous sommes tous des *Pitres plus ou moins*, nous portons tous un " *habit pailleté* ", mais si l'on nous surprend comme j'ai surpris le vieux pitre oh ! alors qui osera dire qu'il n'est pas pris jusqu'au fond des entrailles par une incommensurable pitié [...] <sup>595</sup>.

Le ballet s'inscrit dans l'avant-garde par ses thèmes modernes et son caractère résolument « réaliste ». À rebours du sens qui a été donné à cet adjectif au XIX<sup>e</sup> siècle, son emploi par Cocteau exprime la nouveauté de l'œuvre, cet « Esprit nouveau » comme l'annonce le texte d'Apollinaire publié dans les programmes de la création de 1917<sup>596</sup>. Alors que l'esthétique réaliste assumait une démarche résolument mimétique, celle que défend Cocteau désigne une démarche consistant à mettre en scène des éléments issus de la réalité. De fait, il s'agit non plus d'imiter la réalité ou de la suggérer mais de la convoquer sur scène à travers la présence d'éléments qui en sont directement originaires. Depuis 1912, les peintres cubistes introduisaient des fragments de journaux, de faux bois ou de toile cirée dans leurs compositions. Dans *Parade*, les gestes, les sons et les costumes proviennent également de la vie contemporaine. Pour la première fois, un personnage est costumé avec du prêt-à-porter. Il s'agit de la Petite Fille américaine. Quant au personnage du Prestidigitateur Chinois, il porte une réplique du costume du faux Chinois Chung Ling Soo, vedette de l'Alhambra de 1912 à

---

<sup>593</sup> Outre son traitement dans la peinture, le monde du cirque apparaît aussi bien en musique, notamment dans l'opéra *Pagliacci* de Leoncavallo (1892), qu'en poésie, notamment chez Apollinaire, dans « Crépuscule » et « Les saltimbanques » d'*Alcools*, ou chez Rilke dans l'épigramme V de *Duineser Elegien*, au cours des mêmes années.

<sup>594</sup> Voir Jean Cocteau, *Entre Picasso et Radiguet*, Textes réunis et présentés par André Fermigier, Paris, Hermann, coll. Savoir : Lettres, 1997, p. 74.

<sup>595</sup> Georges Rouault, *Lettre à Schuré*, non datée, publiée dans *Le Goëland*, Paramé, juin 1952 ; cité par Camille Bourniquel et Jean Guichard-Meili, *Les créateurs et le sacré*, Paris, les Éditions du Cerf, 1956, p. 165.

<sup>596</sup> Voir le texte complet dans annexes textes, p. 434 – 435.

1914, « capable de produire quarante-cinq illusions diverses en une seule matinée »<sup>597</sup>. Parlant des quatre artistes qui présentent leur numéro dans le ballet, Cocteau expliquait ainsi :

Il s'agissait de prendre une suite de gestes réels et de les métamorphoser en danse sans qu'ils perdissent leur force réaliste, comme le rôle du peintre s'inspire d'objets réels pour les métamorphoser en peinture pure sans pourtant perdre de vue la puissance de leurs volumes, de leurs matières, de leurs couleurs et de leurs ombres<sup>598</sup>.

La grande force du ballet tient à la parfaite cohésion qui anime les différentes démarches créatrices. Que ce soit pour la musique, la danse ou les décors, chacun des artistes applique ce « nouveau » réalisme à son art :

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<sup>599</sup> 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<sup>600</sup>.

Soucieux de rompre définitivement avec les mouvements antérieurs et très proche de l'avant-garde, Erik Satie cultive la brièveté, la dérision et l'irrévérence, comme en témoignent les titres qu'il se plaît à donner à ses œuvres<sup>601</sup>. De manière plus précise, la partition de *Parade* illustre parfaitement cet « Esprit Nouveau » tel que l'a défini Apollinaire. Dans la conférence qu'il donne au Théâtre du Vieux-Colombier, en octobre 1917, le poète énonce la préséance de la surprise au sein de la poésie nouvelle. Il ne s'agit non pas de la surprise qui choque le bourgeois, mais de celle qui marque une rupture avec la poésie qui l'a précédée, de celle qui accueille dans sa diversité l'éternelle nouveauté du monde. Véritable effet d'agression dramatique, la surprise se fonde notamment sur la non-hiérarchie des thèmes

---

<sup>597</sup> Deborah Menaker Rothschild, *Picasso's "Parade" from paper to stage : ballet by Jean Cocteau, score by Erik Satie, choreography by Leonide Massine*, Exhibition, New-York, Drawing Center, 6 April-13 June 1991, London, Sotheby's publications, 1991, p. 76 – 77.

<sup>598</sup> Lettre de Jean Cocteau à Paul Dermé, « La collaboration de *Parade* », *Le coq et l'arlequin*, op. cit., p. 104.

<sup>599</sup> Le néologisme « sur-réalisme » fut créé pour la première fois par Apollinaire dans le texte cité ci-dessus. Dans ce contexte, le terme renvoie à cette idée de surenchère du lien qu'établit l'œuvre avec la réalité : comme il a été expliqué plus haut, le réalisme cherchait à imiter la réalité sur la scène. Le « sur-réalisme » dépasse ce concept en insérant au sein de l'œuvre des « morceaux » de réel. Le terme, repris par André Breton en 1924, passera à la postérité avec le sens tout autre, que nous lui connaissons.

<sup>600</sup> Guillaume Apollinaire, « *Parade* et l'Esprit nouveau », texte paru dans les programmes de 1917.

<sup>601</sup> « Alors que les compositeurs de l'époque coupaient la poire en douze et affublaient chaque morceau d'un titre pompeux promenant Mallarmé dans le « jardin de l'infante » !, Satie inventait des mélodies profondes et baptisait le tout *Morceaux en forme de poire*. », Jean Cocteau, *Entre Picasso et Radiguet*, op. cit., p. 74.

traités et sur la valorisation de l'insignifiant et du quotidien. En un mot, l'Esprit Nouveau défendu par Apollinaire, se résume à défendre la liberté absolue dans la forme et dans le fond en art.

Procédant par ruptures fréquentes, la partition de Satie intègre de nombreux rythmes de tango et de ragtime ainsi que des « "airs du temps présent" satiriques et dansants »<sup>602</sup>. À cette première nouveauté qui consiste à introduire des musiques populaires contemporaines dans une partition destinée à être jouée dans une salle de concerts classiques, se superposent – à la demande Cocteau – toutes sortes de « trompe-l'oreille »<sup>603</sup> : une sirène aiguë, une roue de loterie, une machine à écrire, des coups de revolver, etc., viennent s'ajouter à la partition. Georges Auric, préfaçant la version pour quatre mains de *Parade*, résume ce « collage » sonore : « La partition de Satie est conçue pour servir de fond musical à un premier plan de batterie et de bruits scéniques. Ainsi elle se soumet, très humblement, à la réalité qui étouffe le chant du rossignol sous le roulement des tramways. »<sup>604</sup>

La chorégraphie suit la même voie puisque Massine y insère de simples gestes issus de la vie réelle. Nijinski avait tordu le cou aux conventions de la danse classique en inversant les positions, en privilégiant l'en-dedans à l'en-dehors, l'angulosité à l'arrondi, le recroquevillement à l'élévation<sup>605</sup>. Massine poursuit cette révolution en introduisant des gestes non-chorégraphiques au sein du ballet et en désacralisant la spécificité du danseur :

Le Chinois tire un œuf de sa natte, le mange, le digère, le retrouve au bout de sa sandale, crache le feu, se brûle, piétine pour éteindre les étincelles, etc.

La Petite Fille monte en course, se promène à bicyclette, trépide comme l'imagerie des films, imite Charlot, chasse un pickpocket au revolver, boxe, danse un *ragtime*, s'endort, fait naufrage, écrit le roman de son fiancé, se roule sur l'herbe, prend un kodak, etc.<sup>606</sup>

Outre ces emprunts de mouvements à la vie quotidienne, le public eut aussi la surprise d'assister à la réalisation de pas sans musique de soutien. Cocteau relate ainsi comment, le soir du 18 mai 1917, eut lieu sur la scène du Châtelet la première danse sans musique, avec pour seul accompagnement sonore, celui du martèlement des pieds des danseurs :

---

<sup>602</sup> Richard Buckle, *Id.*, p. 389.

<sup>603</sup> Expression employée par Jean Cocteau, « La collaboration de *Parade* », *Le coq et l'arlequin*, *op. cit.*, p. 105.

<sup>604</sup> Cité par Sébastien Arfouilloux, *Que la nuit tombe sur l'orchestre. Surréalisme et musique*, Paris, Fayard, 2009, p. 35.

<sup>605</sup> On se souvient notamment de l'inversion de la première position dans la chorégraphie du *Sacre du printemps* ou des bras et jambes brisés dans celle de *l'Après-midi d'un faune*.

<sup>606</sup> Jean Cocteau, « La collaboration de *Parade* », *Le coq et l'arlequin*, *op. cit.*, p. 104.

Rien ne me contenta mieux que ce silence et que ces trépignements inspirés par les claquettes américaines. Nos bonshommes [il s'agit des Managers] ressemblèrent vite à ces insectes dont les films dénoncent les habitudes féroces. Leur danse était un accident organisé, des faux pas qui se prolongent et s'alternent avec une discipline de fugue<sup>607</sup>.

L'idée de créer les Managers, « terribles divinités vulgaires de la réclame »<sup>608</sup> revient à Picasso. Ces personnages qui rivalisent d'efforts pour attirer la foule, constituent des synthèses de modernité tant en eux-mêmes que dans les rapports qu'ils tissent avec les autres personnages du ballet. Du point de vue de la trame narrative, les Managers incarnent le contrepoint commercial et « inhumain » au groupe des artistes :

Lorsque Picasso nous montra ses esquisses, nous comprîmes l'intérêt d'opposer à trois personnages réels comme des "chromos" collés contre une toile, des personnages inhumains, surhumains, d'une transposition plus grave, qui deviendraient en somme la fausse réalité scénique jusqu'à réduire les danseurs réels à des mesures de fantoche. J'imaginai donc les *Managers* féroces, incultes, vulgaires, tapageurs, nuisant à ce qu'ils louent et déchaînant (ce qui eut lieu) la haine, le rire, les haussements d'épaules de la foule de leur aspect et de leurs mœurs<sup>609</sup>.

D'un point de vue plastique, la déshumanisation des Managers est rendue par le montage cubiste en carton-pâte que constitue leur costume. Au croisement de ses propres recherches sur le cubisme et de la très forte impression que lui causa la vue des constructions géantes que Fortunato Depero avait réalisées à la demande de Diaghilev pour une mise en scène – avortée – du *Chant du Rossignol* de Stravinsky, Picasso choisit de faire des Managers des « "cariatides de l'Esprit nouveau" de trois mètres de haut qui devaient [...] réduire du même coup tout danseur, qui serait vu au naturel, à la dimension d'une poupée »<sup>610</sup>.

Bien que le cubisme ne soit plus une nouveauté en 1917, les constructions cubistes des Managers scandalisent Paris lors de la création du ballet. Depuis les années 1909 – 1910, le cubisme intéresse de nombreux peintres et fait des émules jusqu'en 1914 parmi ceux qui résident dans la capitale. Certains, peu nombreux, ont en partie assimilé les recherches de Picasso et de Braque, d'autres usent plus simplement de la décomposition géométrique. En 1911 a lieu au Salon des Indépendants la première grande manifestation collective des

---

<sup>607</sup> Jean Cocteau, *Entre Picasso et Radiguet*, op. cit., p. 74.

<sup>608</sup> L'expression apparaît dans le carnet de travail de Cocteau offert par Massine ; reproduit in Douglas Cooper, *Picasso Théâtre*, Paris, Éditions Cercle d'art, 1967, p. 339.

<sup>609</sup> Cité par Douglas Cooper, *Id.*, p. 18.

<sup>610</sup> Ornella Volta, *Satie et la danse*, op. cit., p. 64.

cubistes. L'année suivante, les expositions se multiplient tant à Paris<sup>611</sup> et en province<sup>612</sup> qu'à l'étranger<sup>613</sup>. Bien qu'il suscite toujours de vives réactions – ce sera notamment le cas lors de l'exposition organisée par la Section d'Or au Grand Palais – le cubisme bénéficie du soutien de certaines personnalités aux premiers rangs desquelles figure Apollinaire. À partir de 1910 et durant les quatre années qui suivront, ce dernier publie régulièrement dans *L'Intransigeant* des articles consacrés à Picasso, Braque, Léger et Delaunay. Mais, et cela constitue un des paradoxes de l'histoire du cubisme, le public des années d'avant-guerre méconnaît les toiles des deux véritables révolutionnaires de la forme que sont Picasso et Braque. Absents des salons parisiens et particulièrement mutiques sur leurs recherches respectives, Picasso et Braque exposent uniquement à la galerie Kahnweiler. En réalité, les Parisiens ne connaissent du cubisme que les toiles des « cubiseurs », selon l'expression de Braque, peintres qui « passaient pour des créateurs alors qu'ils n'étaient que des utilisateurs de procédés »<sup>614</sup>.

Depuis 1913, Picasso se dégage peu à peu de l'orthodoxie cubiste. Mélangeant la réalité et l'imaginaire, une nouvelle voie, plus décorative et poétique, apparaît dans ses œuvres. En 1914, certaines de ses toiles commencent à exprimer une certaine distance parodique à l'égard du cubisme. Ce qui explique que pour certains, sa collaboration dans *Parade*, ait pu passer pour une forme de reniement.

Tout d'abord, comme le rappelle Cocteau avec humour, la collaboration de Picasso avec la compagnie de Diaghilev constituait déjà en soi une première entorse à l'encontre de la doxa cubiste :

Une dictature pesait sur Montmartre et Montparnasse. On traversait une période austère du cubisme. Les objets qui peuvent tenir sur une table de café, la guitare espagnole, étaient les seuls plaisirs admis. Peindre un décor, surtout pour les Ballets russes (cette jeunesse dévote ignorait Stravinsky), c'était un crime. Jamais M. Renan, dans les coulisses, ne scandalisa plus la Sorbonne que Picasso dans le café « Rotonde », en acceptant ma proposition. Le pire fut que nous dûmes rejoindre Serge [Lifar] et

---

<sup>611</sup> On peut notamment citer le X<sup>e</sup> Salon d'Automne qui ouvre ses portes le 1<sup>er</sup> octobre 1912 ou celui de la Section d'Or qui a lieu à la fin de ce même mois.

<sup>612</sup> La III<sup>e</sup> exposition de la Société normande de Peinture moderne donna lieu à la première exposition du cubisme en province.

<sup>613</sup> « Picasso et Braque exposent au Sonderbund à Cologne, le Blaue Reiter organise à Munich une exposition de gravures et de dessins à laquelle prennent part Braque, Delaunay, La Fresnaye et Picasso ; celui-ci participe à Londres, à la Grafton Gallery à la II<sup>e</sup> exposition des Post-impressionnistes avec Braque et Lhote. À Moscou l'exposition du Valet de Carreau accueille Gleizes, Le Fauconnier, Léger et Picasso. À Barcelone, exposition d'art cubiste avec Duchamp, Gleizes, Gris, Marie Laurencin, Le Fauconnier, Metzinger, et Léger à la galerie Dalmau où Picasso a fait une exposition personnelle en février 1912 ; il expose également à Londres, peu après, à la Stratford Gallery. », Pierre Cabanne, *Le Cubisme*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. Que sais-je ?, 1991 [1982], p. 70.

<sup>614</sup> Pierre Cabanne, *Id.*, p. 5.

Diaghilev à Rome et que le code cubiste interdisait tout autre voyage que celui de Nord-Sud entre la place des Abbesses et le boulevard Raspail<sup>615</sup>.

En second lieu, l'introduction du cubisme sur la scène d'un théâtre s'apparente également à une transgression. Bien que la thématique du cirque apparaisse fréquemment chez les cubistes<sup>616</sup>, ce nouveau rapport à la réalité n'était encore jamais sorti du cadre limité de la toile. En réalisant les personnages des *Managers*, véritables sculptures cubistes en trois dimensions, Picasso rend le cubisme accessible au grand public tout en ouvrant un nouveau champ d'investigation en direction des artistes.

Ce choc auquel est confronté le public parisien est d'autant plus grand qu'il a été soigneusement préparé. Lorsque le ballet commence, les spectateurs se trouvent face à un rideau liminaire représentant une scène figurative et narrative, aux antipodes des attentes « révolutionnaires » que véhicule le seul nom de Picasso :

Le prélude au ballet, présenté pendant que l'on jouait l'ouverture, était un grand rideau de scène sur lequel Picasso avait peint une composition avec un groupe de forains qui compte parmi les plus tendres, les plus romantiques et les plus évocatrices de son œuvre. Encadré par deux grands rideaux de velours rouge et dans un décor de paysage et de ruines, un groupe de six personnages – deux Arlequins éveillés, une Colombine somnolente, un joyeux marin napolitain, un *torero* jouant de la guitare et une fille aux yeux étoilés qui porte un chapeau pointu – servis par un nègre, sont assis autour d'une table à la fin d'un repas. Ils regardent à gauche une fée aux ailes blanches, debout sur le dos d'une jument, qui, elle aussi ailée de blanc, allaite son poulain : la fée avance la main pour saisir un singe assis en haut d'une échelle bleu, blanc et rouge. [...] Doucement, il dévoilait devant les yeux du public les gens de cirque dans une ambiance de rêve avant de les plonger, quelques minutes plus tard, dans une expérience "réelle" quand le rideau se levait pour révéler un des *Managers*-colosses annonçant la *Parade* et trépigant autour de la scène<sup>617</sup>.

Ce rideau d'ouverture<sup>618</sup>, marqué par l'influence des scènes de genre napolitaines que Picasso a découvertes lors de son voyage en Italie en compagnie de Diaghilev, Cocteau, Massine et Stravinsky, marque officiellement un changement de style dans l'évolution des

---

<sup>615</sup> Jean Cocteau, « Le Rappel à l'ordre », *Œuvres complètes*, vol. IX, Genève, Marguerat, 1950 [1920], p. 244 – 245 ; cité par Pierre Cabanne, *L'Épopée du cubisme*, Paris, la Table ronde, 1963, p. 331.

<sup>616</sup> Dans la préface des *Mamelles de Tirésias*, Apollinaire avait posé que « l'art populaire [était] un fonds excellent ». Effectivement, Picasso, Braque, Gris en peinture, Archipenko ou Lipchitz en sculpture, Apollinaire, Reverdy ou Jacob en poésie « exaltent les enfants de la balle et les gens du voyage » dans leurs œuvres. Comme le rappelle Serge Fauchereau, l'un des paradoxes du cubisme réside précisément dans cette inspiration constante au sein des spectacles populaires, du monde du cirque et de la *commedia dell'arte*, et dans la perception très intellectuelle qu'a pu avoir le public du cubisme. Serge Fauchereau, *Le cubisme. Une révolution esthétique : sa naissance et son rayonnement*, Paris, Éditions Flammarion, 2012, p. 87 – 119.

<sup>617</sup> Douglas Cooper, *Id.*, p. 22.

<sup>618</sup> Voir annexes iconographiques, p. 463.



recherches du peintre. Désaveu de ces recherches antérieures pour certains, pure provocation pour les autres, cette présence simultanée de styles différents relève, selon Werner Spies<sup>619</sup>, d'une démarche pleinement assumée par Picasso. Pour le critique, le caractère figuratif du rideau et les décors cubistes de l'arrière-scène sont deux éléments constitutifs d'une seule et même structure. À cette antinomie voulue par le peintre, répond celle des personnages : groupe d'artistes « réalistes » d'une part, Managers cubistes de l'autre.

La découverte posthume du tableau *Le Peintre et son modèle* réalisé pendant l'été 1914 permet de mieux comprendre cette composition hybride des décors de *Parade*. Ce tableau annonce en effet le retour à un art résolument naturaliste dans l'œuvre de Picasso. Le rideau de *Parade* est donc à insérer au sein de cette transition esthétique qui s'affirmera durant la période « classiciste » du peintre qui s'échelonne de 1920 à 1922. En les unissant sur la même scène, Picasso pose l'égle validité de ces deux esthétiques et illustre, par là même, l'antinomie qui caractérise l'ensemble de son œuvre.

Peu goûtée du public, cette simultanéité de styles participa au scandale que déchaîna *Parade* le soir de la première. En réalité, c'est l'ensemble du spectacle qui choqua le public parisien : nouveautés en tous genres, légèreté délibérée du ton, présence d'éléments de la culture populaire sur une scène traditionnellement dévolue à la culture savante. Le contexte joua également un rôle déterminant dans la réception du ballet. À quelques centaines de kilomètres de Paris, l'offensive Nivelles, lancée un mois plus tôt, provoque de lourdes pertes au sein de l'armée française, pertes rapidement suivies de mutineries. Face à une réalité aussi violente, la modernité des thèmes mis en scène décuple cette impression de décalage et de manque d'à-propos. L'assimilation erronée du cubisme avec l'Allemagne augmente encore le sentiment de provocation. Principalement exposées par des galeristes allemands, les toiles cubistes sont alors fréquemment qualifiées de « boches » bien que l'ensemble de leurs auteurs soit français. L'humour des *Femmes de bonne humeur*, plus traditionnel et moins politique, semblera nettement moins déplacé que celui de *Parade*.

Créé au mois d'avril à Rome et présenté le mois suivant à Paris, *les Femmes de bonne humeur*, constitue la troisième nouveauté de la saison madrilène de 1917. À l'opposé du très controversé *Parade*, ce ballet n'apparaît pas aussi explicitement en rupture avec le répertoire antérieur et fut pour cette raison mieux accueilli par le public. Cette création met cependant en

---

<sup>619</sup> Werner Spies, « *Parade* : la démonstration antinomique. Picasso aux prises avec les scènes *popolari di Napoli* d'Achille Viannelli », *Il se rendit en Italie : Études offertes à André Chastel*, Paris, Flammarion, 1987, p. 679 – 688.

place un nouveau langage chorégraphique qui sera développé par la suite et annonce, dans le même temps, une nouvelle source d'inspiration au sein du répertoire de la compagnie.

Pendant son séjour à Rome avec Diaghilev, Massine travaille simultanément à la réalisation de trois ballets aux esthétiques fort distinctes. Outre *Parade* et son *Esprit nouveau*, Massine élabore aussi le ballet *Contes russes*, d'inspiration folklorique (il s'agit en réalité d'une amplification de *Kikimora* créé en 1916 à Saint-Sébastien) ainsi que *les Femmes de bonne humeur* dont le ton léger et facétieux évoque celui de la *Commedia dell'arte*.

Imaginé à la fin de l'année 1916, *les Femmes de bonne humeur* inaugure une démarche, caractéristique de Massine : la fusion de différentes sources d'inspiration, procédé qui présidera, quelques années plus tard à la création du *Tricorne*. Cette symbiose se réalise par la rencontre de trois éléments : la base de danse classique, les différentes influences artistiques de l'avant-garde et l'élément variant qui est directement en lien avec le ballet : l'Italie du XVIII<sup>e</sup> siècle pour *les Femmes de bonne humeur* ou le folklore espagnol pour *le Tricorne*, par exemple.

Comme le rappelle Massine dans son autobiographie, la lecture de plusieurs traités de danse des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècle, récemment acquis sur les conseils de Diaghilev, sera d'importance primordiale dans l'élaboration de la chorégraphie des *Femmes de bonne humeur* :

Il comprenait [le lot de livres anciens achetés] les premières éditions des ouvrages de Carlo Blasis, Raoul Feuillet et Louis Pécour, Malpied et Jean-Philippe Rameau. Au début, je n'arrivais pas à déchiffrer les notations compliquées que ces auteurs des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles avaient inventées, mais après quelques temps de travail assidu, je finis par découvrir quelques-uns des motifs chorégraphiques qu'ils avaient notés<sup>620</sup>.

Cette découverte a lieu à un moment clef de la carrière du chorégraphe. Elle coïncide avec la prise de conscience de la maîtrise parfaite de la technique classique enseignée par Cecchetti. Elle correspond également à un désir de Massine de mettre en pratique les idées avant-gardistes qu'il a pu découvrir auprès des connaissances de Diaghilev. En outre, l'étude de ces ouvrages a lieu opportunément au moment où Diaghilev lui propose de réaliser un ballet sur la comédie de Goldoni, *Le donne di buon umore* :

---

<sup>620</sup> « They included first editions of the works of Carlo Blasis, Raoul Feuillet and Louis Pécour, Malpied and Jean-Philippe Rameau. At first I found it almost impossible to decipher the intricate seventeenth and eighteenth century notations invented by these authors, but after some concentrated study I began to discover certain choreographic patterns which they had set down », Leonide Massine, *My life in ballet*, Bristol, Macmillan & Co, 1968, p. 92.

Rétrospectivement, je me rends compte que la découverte de ces anciens auteurs eut lieu à point nommé dans ma carrière. J'avais alors suffisamment intégré les fondements de la danse pour pouvoir commencer à diversifier mes connaissances vers un travail plus expérimental. Grâce à l'enseignement de Cecchetti, j'avais appris à maîtriser l'ensemble de la technique classique, et maintenant que je commençais à saisir quelque chose de l'héritage historique de la chorégraphie, j'étais impatient de continuer sur cette lancée<sup>621</sup>.

Partant de ce projet de créer un ballet s'inspirant de la comédie de Goldoni, Diaghilev a alors l'idée de faire orchestrer une vingtaine de sonates de Domenico Scarlatti par Tommasini<sup>622</sup>.

Une fois l'orchestration réalisée, Massine commence à élaborer la chorégraphie en puisant conjointement au sein de deux sources d'inspiration distinctes : d'une part, la lecture des traités de danse précédemment cités, d'autre part, son observation des peintures d'Antoine Watteau, Pietro Longhi et de Francesco Guardi<sup>623</sup>. Les traités des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles lui font entrevoir les possibilités d'indépendance du buste par rapport aux jambes :

Je découvris également que le corps pouvait comprendre des systèmes structuraux plus ou moins indépendants, dont chacun ne répond qu'à lui-même, mais qui doivent être tous coordonnés selon les règles d'une harmonie chorégraphique. Cela me conduisit à inventer des mouvements brisés et angulaires pour la partie supérieure du corps pendant que la partie inférieure continuait de bouger dans le style académique traditionnel<sup>624</sup>.

Quant à ses références picturales, elles lui permettent de créer cette ambiance espiègle caractéristique du Carnaval de Venise du XVIII<sup>e</sup> siècle :

Des *Fêtes Galantes* de Watteau, je prenais les gestes indolents des femmes, les délicats mouvements de leurs mains, ainsi que l'ineffable tristesse de leurs regards jetés en

---

<sup>621</sup> « When I look back I realize that my introduction to those early authors came at a most opportune moment in my career. I had by now acquired sufficient basic choreographic experience to begin to think of branching out into more experimental work. Under Cecchetti's tutelage I had mastered the essential classical technique, and now that I had begun to grasp something of the historical background of choreography I was anxious to forge ahead », Leonide Massine, *Id.*, p. 94.

<sup>622</sup> Cette idée d'orchestration d'œuvres passées sera reprise plusieurs fois par la compagnie et donnera lieu à une veine « néo-classique » au sein du répertoire des Ballets. Outre, les œuvres de Scarlatti, ce sont notamment celles de Rossini, de Pergolèse et de Cimarosa qui seront revisitées respectivement pour *La Boutique fantasque* (1919), *Pulcinella* (1920) et *les Astuces féminines* (1920).

<sup>623</sup> « From Watteau's *Fêtes Galantes* I took the languorous gestures of the woman, their delicate hand movements, and the ineffable sadness of their backward glances. Pietro Longhi, with his sharp sense of domestic detail, was an invaluable help when I came to do the choreography for the main scene [...] », Leonide Massine, *Id.*, p. 96 – 97.

<sup>624</sup> « I also discovered that the body included various more or less independent structural systems, each answerable only itself, which must be coordinated according to choreographic harmony. This led me to invent broken, angular movements for the upper part of the body while the lower limbs continued to move in the usual harmonic academic style », Leonide Massine, *Id.*, p. 95.

arrière. Pietro Longhi, et son sens aigu des détails de la vie quotidienne, m'était d'une aide précieuse lorsque je commençai à élaborer la chorégraphie de la scène principale<sup>625</sup>.

Comme l'explique Massine, l'atmosphère particulière qu'il parvient à créer doit tout autant à la légèreté teintée de mélancolie de Watteau qu'à la tonalité satirique de Longhi. Mais l'influence de ces peintres ne s'arrête pas là. Elle conduit également Massine à composer plastiquement l'espace scénique. De Longhi, il retient des détails des scènes de la vie quotidienne ; de Guardi, l'emploi très personnel de la lumière. Cette démarche aboutit à une chorégraphie s'apparentant à une suite de tableaux où chacune des scènes est organisée selon les stricts critères d'organisation d'une image :

C'était comme une série complète de tableaux plantés les uns après les autres : on pouvait arrêter le ballet à n'importe quel moment donné et se trouver face à une ravissante composition. Massine avait élaboré avec une telle ingéniosité l'ensemble du ballet, que je ne crois pas qu'il y eût le moindre mouvement superflu<sup>626</sup>.

Quant à l'esprit facétieux de l'œuvre, il est rendu par les choix chorégraphiques de Massine qui assument pleinement la typification des personnages – telle qu'elle apparaît dans la pièce de Goldoni – et refusent leur individualisation psychologique. Le maquillage créé par Bakst ainsi que les accessoires accentuent encore davantage cette dimension burlesque :

Ses costumes [de Bakst] étaient généralement des vêtements sophistiqués du XVIII<sup>e</sup> siècle, aux couleurs brillantes, et ses personnages portaient un maquillage grotesque avec des nez retroussés et d'incroyables sourcils qui soulignaient leur nature poupée<sup>627</sup>.

La facétie est effectivement un élément constitutif des *Femmes de bonne humeur*. Plus généralement, il convient de rappeler le rôle majeur de Massine dans l'apparition de l'humour au sein du ballet. Malgré leur différence de ton, *Parade, les Femmes* et plus tard, *le Tricorne*, sont autant d'œuvres qui font entrer la fantaisie sur la scène de danse. Sans jamais céder à la

---

<sup>625</sup> « From Watteau's *Fêtes Galantes* I took the languorous gestures of the women, their delicate hand movements, and the ineffable sadness of their backward glances. Pietro Longhi, with his sharp sense of domestic details, was an invaluable help when I came to do the choreography for the main scene », Leonide Massine, *Id.*, p. 96.

<sup>626</sup> « It was like a whole series of paintings imposed one upon the other: you could stop the ballet at any given moment and find you were looking at an entrancing composition. So ingeniously had Massine worked it all out that I do not think there were a single insignificant movement in it », Lydia Sokolova, *Dancing for Diaghilev*, *op. cit.*, 1960, p. 98.

<sup>627</sup> « His costumes were rather elaborate eighteenth-century clothes in brilliant color, and his characters wore grotesque make-up with curly noses and impossible eyebrows to emphasize their doll-like nature », Lydia Sokolova, *Ibid.*

parodie, Massine réussit le tour de force de « [mettre] fin aux pastiches sucrés, qui s'assimilaient dans nos cerveaux aux perruques blanches »<sup>628</sup>, selon Bakst. Pour parvenir à ses fins, le chorégraphe use conjointement de deux influences distinctes : la première, est liée à sa formation originelle d'acteur ; la seconde, aux mouvements d'avant-garde qu'il découvre auprès de Diaghilev. Contrairement à Fokine et à Nijinski, Massine se forme simultanément au métier d'acteur et de danseur à Moscou. Ce n'est que lors de sa rencontre avec Diaghilev, que sa carrière se tourne irrévocablement vers la danse. Cette formation explique notamment le caractère expressif, voire narratif, des chorégraphies de Massine, que les critiques comparent souvent aux arts de la pantomime et du mime. Quant aux avant-gardes, elles incitent le chorégraphe à épurer et à styliser de plus en plus ses mouvements, à privilégier l'angulosité à l'arrondi, le mécanique à la grâce éthérée :

Sous la houlette de Larionov, de Gontcharova et des futuristes, Massine durcit la ligne gracieuse et « douce » des ballets. Il contraignit la fluidité et l'ouverture des mouvements classiques et substitua à l'arrondi des traditionnels ports de bras, des mouvements crispés. "Tout ce qui est plastique, gracieux et libre de toute angulosité est exclu", écrivit Valerian Svetlov... "L'époque du *ténor de la chorégraphie*, M. Fokine, est, selon l'impertinente expression de Massine, définitivement révolue. Tous les mouvements des danseurs sont brusques, anguleux et mécaniques"<sup>629</sup>.

Le dernier fait marquant de cette saison madrilène concerne la présence de Nijinski sur les planches du Real. Pour la seule fois de l'histoire, les spectateurs assistent ainsi à Madrid et à Barcelone à des ballets réunissant Nijinski et Massine au sein d'un même programme. Les soirs des 2 et 15 juin 1917, *Carnaval* est interprété avec Nijinski dans le rôle d'Arlequin et Massine dans celui d'Eusebius. C'est aussi en Espagne, le 30 juin 1917 à Barcelone, que Diaghilev voit pour la dernière fois son protégé danser. Après cette étape ibérique, Nijinski quitte l'Europe avec son épouse et part se produire en Amérique Latine. Peu après, il perdra définitivement la raison.

---

<sup>628</sup> Léon Bakst, « Chorégraphie et décors des nouveaux ballets russes », texte publié dans les programmes proposés lors de Représentations exceptionnelles données en mai 1917 au Théâtre du Châtelet, p. 72 ; <http://gallica.intramuros.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8415127w/f1.image>, page consultée le 21 février 2014.

<sup>629</sup> « Under the tutelage of Larionov, Gontcharova, and the futurists, Massine hardened ballet's soft and "beautiful" line. He stanchd the flow and cramped the openness of classical movement and substituted contorted gestures for the rounded arms of the traditional port de bras. "All that is plastic, graceful, free from angularity is excluded", wrote Valerian Svetlov... "The time of the *choreography tenor*, M. Fokine, in the smart phrase of Massine, is gone for ever. All the movements of the dancers are short, angular, mechanical" », Lynn Garafola, *Diaghilev's Ballets Russes*, New York, Oxford University Press, 1989, p. 86.

### c. La réception dans la presse

La presse madrilène célèbre unanime l'incroyable succès que rencontrent les Ballets lors de cette deuxième saison. Au dire de certains, le triomphe est tel que la saison 1916 se voit reléguée rétrospectivement au rang de semi-échec, laissant dans les esprits le souvenir d'une salle quasi déserte<sup>630</sup> :

Quelle que soit la nouveauté d'un spectacle étranger que l'on présente à Madrid, il se passe systématiquement la même chose. Peu importe l'ampleur de la « réclame », peu importe la qualité du spectacle dont les connaisseurs nous font part, on dirait que le public se méfie et ne répond pas à l'appel de la manière escomptée. [...]  
C'est ce qu'il se passa à Madrid avec Zacconi, avec Novelli, avec tant d'autres et c'est ce qu'il s'est passé avec les Ballets russes.  
L'année dernière, le spectacle n'avait obtenu qu'un succès en demi-teinte ; cette année, ça a été un délire total<sup>631</sup> !

Même si ces propos semblent portés par une indéniable emphase journalistique – on se souvient notamment que Diaghilev avait proposé trois soirées supplémentaires pour répondre à la demande du public madrilène en 1916 – il apparaît néanmoins que le succès remporté au printemps 1917 dépasse de loin les prévisions les plus optimistes :

Toutes les loges et la majorité des fauteuils d'orchestre ont été réservées. Le reste des places s'est vendu hier comme des petits pains.  
Quel public il y avait au Teatro Real hier soir ! C'est très rare que la salle soit ainsi. Il y avait même des personnes debout dans les allées de l'orchestre<sup>632</sup>.

Rien n'a été laissé au hasard. À l'image de ce qui a été fait l'année précédente, ce succès est le fruit d'une préparation rigoureuse. Louant les services d'Arturo Serrano, la compagnie a bénéficié d'une campagne publicitaire menée de main de maître par l'impresario espagnol dont la presse salue à plusieurs reprises le savoir-faire et l'inventivité :

---

<sup>630</sup> Leon-Boyd compare la salle du Teatro Real en 1916 à un « campo de soledad », « De sociedad », *El Heraldo de Madrid*, 3-VI-1917, p. 6.

<sup>631</sup> « Siempre que ofrece [Madrid] algún espectáculo extranjero nuevo, acontece lo mismo. Por muy bien que se haga la « réclame », por muchas excelencias que cuenten los enterados de aquello que se va a ver, el público parece que desconfía y no acude en la medida que fuera de desear. [...]

Tal le ocurrió en Madrid a Zacconi, a Novelli, a tantos otros y esto ha acontecido con los bailes rusos.

El año anterior no hubo con este espectáculo sino medias entradas; este año ha sido el delirio », Tristán, « Teatro Real. Los bailes rusos », *El Liberal*, 3-VI-1917, p. 3.

<sup>632</sup> « Todos los palcos están abonados, y la mayoría de las butacas. El resto de las localidades se vendieron ayer como pan bendito.

¡Qué entradón había anoche en el Teatro Real ! pocas veces hemos visto la sala como ayer. Hasta gente de pie se veía en los pasillos de butacas », *Ibid.*

Il est tout à fait exact, et il faut bien lui reconnaître ce mérite, que l'intelligent impresario, Arturo Serrano, a su mener avec brio une campagne publicitaire en publiant des brèves et des entrefilets dans la presse ; il a même fait accrocher des affiches pour le spectacle sur les réverbères publics et a aussi eu la bonne idée de proposer des abonnements très intéressants à des prix relativement modiques.

Le public a répondu admirablement, sans aucun doute, de la manière qu'imaginait l'impresario<sup>633</sup>.

Au printemps 1917, l'enthousiasme soulevé est tel que le Teatro Real décide de faire une entorse à ses habitudes séculaires. Afin d'honorer l'éclatant succès des deux années précédentes, le théâtre prend le parti d'inaugurer sa soixante-huitième saison en substituant un ballet russe au sacro-saint opéra traditionnel.

Pourtant, en dépit de cet enthousiasme ambiant et des accents élogieux, le nombre d'articles publiés dans la presse à propos des Ballets est très nettement inférieur à celui de 1916. Cette décrue reflète la tendance générale qui marque la réception de cette nouvelle saison. Les chiffres sont éloquents. Par rapport à l'année précédente, la quantité d'articles qui font référence aux Ballets diminue de moitié et le nombre de journaux qui les publient est divisé par trois. Pas une ligne sur la compagnie dans les revues spécialisées. Aucune analyse détaillée dans la presse généraliste. Seuls la presse grand public et *Mundo Gráfico*<sup>634</sup>, la revue illustrée la plus populaire de l'époque, ouvrent assez largement leurs pages aux Ballets en y consacrant des papiers d'une teneur très générale.

Une analyse plus précise permet d'attribuer la moitié des articles qui paraissent aux quotidiens monarchistes conservateurs<sup>635</sup>. À lui seul, *La Época*, journal monarchique et aristocratique, est responsable d'un tiers des parutions et rend compte de chaque soirée donnée au Teatro Real. Limiter à la seule presse de droite l'écho donné à cette nouvelle saison serait néanmoins caricatural. Enrichis depuis plusieurs années de rubriques consacrées aux spectacles, des journaux libéraux, tels que *El Liberal* ou *El Heraldo de Madrid*, publient également des articles sur les Ballets russes, comme ils l'ont déjà fait l'année précédente. Un calcul précis permet de déterminer que lors de cette deuxième saison, 37 % des articles faisant référence à la troupe sont le fait de journaux de tendance démocratique libérée. Cette tendance

---

<sup>633</sup> « Bien es verdad, y hay que decirlo en su honor, que el inteligente empresario, Arturo Serrano, ha sabido jalejar de firme el reclamo con sueltos y « entrefilets » en la Prensa y hasta anunciando el espectáculo en farolas públicas y ha acertado también en combinar unos precios de abono muy entendidos por lo relativamente módicos.

El público ha respondido de manera admirable, como seguramente soñaba el empresario », Tristán, « Teatro Real. Los bailes rusos », *El Liberal*, 3-VI-1917, p. 3.

<sup>634</sup> « Los Bailes rusos », *Mundo Gráfico*, 30-V-1917, n° 292, p. 15 ; A. R. Bonnat, « Páginas festivas. Vamos bailando », *Mundo Gráfico*, 30-V-1917, n° 292, p. 21.

<sup>635</sup> En ce qui concerne la constitution de ces pourcentages, voir *Cf. supra*, Partie II, chapitre 2, « Première saison russe dans la presse madrilène », p. 166.

témoigne plutôt de l'engouement qui caractérise l'accès au divertissement. Le fait que *El Heraldo de Madrid* – journal de grande diffusion et lu notamment par une partie des classes ouvrières – consacre pas moins de cinq articles à la compagnie et diffuse des dessins des personnages des ballets, illustre cette massification de l'information. Autant les articles relatifs aux fêtes taurines fleurent bon la vieille Espagne traditionnelle, autant les pages consacrées aux nouveaux spectacles et à l'actualité sportive apparaissent comme d'évidentes preuves de modernité. Mené par des journaux à la diffusion de plus en plus large, le message délivré est sans équivoque : l'époque de l'entre-soi touche à sa fin. Place à la nouveauté et à l'ouverture sur le monde.

Si le public qui assiste aux représentations reste un public défini socialement, la diffusion de l'information se généralise et tend à dépasser, du moins en partie, le clivage de classes. Effet secondaire inévitable de cette diffusion de masse : l'information se vulgarise et perd de sa spécificité. Les articles publiés au printemps 1917 par la presse quotidienne marquent cette nouvelle orientation grand public. Les analyses approfondies comme celles que la presse avait proposées en 1916 sur la musique de Stravinsky n'ont plus leur place. Ce sont les dimensions spectaculaire et mondaine du spectacle qui sont très majoritairement mises en avant. Nombre d'articles font leur miel des listes de personnalités, aristocrates, ministres et autres membres de la famille royale qui se pressent aux représentations. De toute évidence, la compagnie de Diaghilev devient un phénomène de mode. La comparaison de la réception des Ballets avec celle du *Corregidor y la molinera*<sup>636</sup>, dont la création date également d'avril 1917, suffit à s'en convaincre. Autant les premiers se voient attribués par la presse un traitement sensationnaliste, autant l'œuvre de Falla bénéficie d'analyses et de critiques approfondies et rigoureuses d'auteurs spécialisés et de musicologues. Autre exemple, les accents dithyrambiques qui colorent les nombreux articles consacrés à la présence de Nijinski dans la capitale espagnole :

Lorsque ces messieurs de la Fondation ont embauché les Ballets russes, ils n'ont pas réussi à engager Nijinski, et de fait, il manquait la moitié du spectacle. On écrivait des ballets pour Nijinski, les peintres travaillaient pour lui, les costumiers concevaient les choses les plus folles pour lui, les compositeurs, lorsqu'ils posaient leur plume sur la portée, cherchaient les meilleures mélodies pour que le génie de la danse, le grand Nijinski, les interprète de la pointe délicate de ses pieds. Nijinski était un dieu ! Nijinski... *for ever* !<sup>637</sup>

---

<sup>636</sup> Concernant la réception madrilène du *Corregidor y la molinera* : Cf. *supra*, Partie III, chapitre 2, « Création et réceptions du ballet *Tricorne* », p. 314 – 317.

<sup>637</sup> « Cuando los señores del Patronato contrataron los bailes rusos no lograron contratar a Nijinsky, y faltó, naturalmente la mitad del espectáculo. A Nijinsky se le escribían bailables, los pintores trabajaban para él, los



Si un tiers des articles consacrés aux Ballets évoque la figure de Nijinski, aucun ne s'y consacre pleinement. Les journalistes font assaut de superlatifs pour louer son talent et sa renommée et ne rechignent pas à s'étendre sur les scandales qui lui sont attachés. Mais aucun papier ne revient sur sa carrière, ses tournées ou sur les chorégraphies élaborées. De nouveau, le ton qui domine très largement est celui de la généralité et du sensationnel. *Mundo Gráfico*, par exemple, consacre au sein du même numéro deux articles aux Ballets russes. Si le premier fait clairement l'éloge de la compagnie en publiant trois photographies de Nijinski interprétant trois ballets différents (*Shéhérazade*, *le Prince Igor* et *Petrouchka*)<sup>638</sup>, le second, en revanche, ne se prive pas d'ironiser sur l'existence de danseurs masculins<sup>639</sup>. Mais la teneur de cet article reste une exception, la très grande majorité des articles préférant privilégier les accents laudateurs aux sous-entendus :

Nijinski est un athlète aux muscles d'acier et un remarquable artiste, qui maîtrise le ballet et arrive à insuffler un caractère poétique aux œuvres musicales qu'il interprète. Il possède une véritable élégance et une agilité extraordinaire, il file comme dans un songe et bondit comme une balle...

De manière générale, notre public n'apprécie pas vraiment les danseurs ; mais lorsqu'ils dansent comme Nijinski, il faut les acclamer à tout rompre comme hier soir<sup>640</sup>.

Nijinski constitue le point focal de cette deuxième saison, et la création du ballet *l'Après-midi d'un faune* offre une autre occasion à la presse de revenir sur la présence du danseur. Le ballet élaboré par ses soins et présenté au public dans sa version expurgée fait l'objet de deux articles aux conclusions diamétralement opposées. Alors que *El Liberal* dénonce la prétention de la chorégraphie<sup>641</sup>, *La Época* fait en revanche l'éloge de la dimension plastique du ballet<sup>642</sup>. En dépit de leur désaccord, ces articles présentent tous deux la particularité d'être rédigés par des non spécialistes, les opinions personnelles de leur auteur

---

modistos ideaban cosas locas, los músicos, al poner la pluma en el pentagrama, buscaban las mejores melodías para que el genio de la danza, el gran Nijinsky, las interpretara delicadamente con la punta de sus pies. ¡Nijinsky era el dios ! ¡Nijinsky... for ever! », Primo Pagano, « El tinglado de la farsa », *ABC*, 2-VI-1917, p. 23.

<sup>638</sup> « Los Bailes rusos », *Mundo Gráfico*, 30-V-1917, n° 292, p. 15. Outre ces trois portraits en pied, une autre photographie de Nijinski interprétant le *spectre de la rose* sera diffusée dans les programmes distribués par le Teatro Real lors de cette deuxième saison.

<sup>639</sup> A. R. Bonnat, « Páginas festivas. Vamos bailando », *Mundo Gráfico*, 30-V-1917, n° 292, p. 21.

<sup>640</sup> « Nijinsky es un atleta de músculos de acero y un notable artista, que domina el baile y sabe imprimir un carácter poético a las concepciones musicales que interpreta. Tiene verdadera elegancia y una agilidad extraordinaria, se desliza como en un vuelo, y salta como una pelota...

A nuestro público, en general, no le gustan los bailarines ; pero cuando bailan como Nijinsky, ha de tributarles, como anoche, su aplauso », M. « En el Teatro Real. Los Bailes rusos », *La Época*, 3-VI-1917, p. 1.

<sup>641</sup> Tristán, « Teatro Real. Papillons – l'Après-midi d'un faune », *El Liberal*, 10-VI-1917, p. 2.

<sup>642</sup> « En el Teatro Real. De nuevo los Bailes rusos », *La Época*, 10-VI-1917, p. 1.

respectif prenant clairement l'ascendant sur une véritable analyse esthétique de l'œuvre. Il est par exemple difficile d'accorder du crédit à la critique de *La Época* lorsque l'on sait que, quel que soit le ballet concerné, cette publication loue systématiquement les œuvres et les interprètes de la compagnie.

Outre la présence du célèbre danseur et chorégraphe, les articles paraissent également à l'occasion des différentes créations que sont *Sadko*, *l'Après-midi d'un faune* et *les Femmes de bonne humeur*.

*Sadko* date de 1911 et reprend les principales caractéristiques des ballets de la première période de la compagnie : très visuel, le ballet évolue sur une musique chatoyante et descriptive. La version présentée à Madrid est celle revisitée par Bolm et Gontcharova, version qui obtient immédiatement les faveurs du public madrilène par la somptuosité de ses décors et de ses costumes. Les éloges prononcés reprennent les différents arguments émis pour des ballets qui, à l'instar de *Shéhérazade* ou de *Cléopâtre*, séduisent les Madrilènes par leur forte dimension visuelle<sup>643</sup> :

*Sadko* est un merveilleux conte qui se déroule tout au fond de la mer, et qui est accompagné de la musique descriptive de Rimski-Korsakov. Si l'on ajoute à ces détails un splendide décor, d'ingénieuses combinaisons de lumière, des costumes d'un luxe inouï, on aura alors une juste idée de l'enthousiasme du public<sup>644</sup>.

*L'Après-midi d'un faune* et *les Femmes de bonne humeur* donnent chacun lieu à deux articles publiés dans des journaux distincts. Ces ballets, davantage représentatifs de la modernité de la compagnie, suscitent des opinions nettement moins consensuelles qui oscillent entre éloge de la nouveauté et incompréhension. *El Liberal* souligne ainsi à propos des *Femmes*, l'originalité du choix de la musique de Scarlatti ainsi que sa parfaite adéquation avec l'esprit léger de la comédie de Goldoni. L'œuvre est en outre brillamment portée par la chorégraphie de Massine<sup>645</sup>. L'*ABC*, en revanche, se montre beaucoup plus critique et

---

<sup>643</sup> À cet égard, le commentaire de Cyril W. Beaumont en dit long sur la nouveauté du ballet : « The production [of *Sadko*] was attractive, but I do not recall that it made any particular impression on me. », Cyril W. Beaumont, *The Diaghilev Ballet in London. A Personal Record*, London, Putnam, 1940, p. 121.

<sup>644</sup> « [...] *Sadko*, un fantástico cuento, cuyo desarrollo ocurre en el fondo del mar, acompañado de música descriptiva de Rimsky Korsakov (sic). Agréguese a estos detalles los de un decorado espléndido, con ingeniosas combinaciones de luz, el de un vestuario lujosísimo, y se deducirá lógicamente el entusiasmo del público », « De espectáculo. Notas teatrales. Real : *La princesa encantada. Sadko* », *ABC*, 4-VI-1917, p. 14.

<sup>645</sup> Tristán, « Teatro Real : *Las mujeres de buen humor* », *El Liberal*, 6-VI-1917, p. 3.

concentre ses remarques sur les décors de Bakst, condamnant leur caractère « futuriste »<sup>646</sup>, uniquement destiné à « épater le bourgeois »<sup>647</sup>.

Quant à *Parade*, à l'exception d'un article publié par *La Época* qui décrète l'impossible viabilité du cubisme sur scène, il ne suscite aucune réaction. Créé à Madrid le 19 juin 1917, lors de la dernière représentation donnée par la compagnie, le ballet passe totalement inaperçu au sein de la presse. Cette apathie s'explique en grande partie par le choix, plus commercial qu'artistique, de la programmation qui varie incessamment les œuvres à l'affiche. Même si dans le cas de *Parade*, la création tardive du ballet semble répondre à des injonctions supérieures<sup>648</sup>, force est de constater que ce perpétuel renouvellement se prête peu à une véritable appréhension des ballets présentés. Explication et approfondissement sont devenus superflus dès lors que le seul levier du phénomène de mode suffit à attirer en masse un public avide de nouveautés.

Le dernier événement dont la presse se fait l'écho concerne la soirée exceptionnelle organisée le 15 juin 1917 par la *Asociación de la Prensa* au Teatro Real. Ce soir-là, Pastora Imperio partage l'affiche avec les Ballets russes. Après l'interprétation de *Carnaval* avec Nijinski et Massine, puis celles du *Prince Igor* et de *Shéhérazade*, Pastora Imperio, accompagnée à la guitare par son frère Víctor Rojas, interprète plusieurs compositions de son répertoire. Contrastant avec la dimension cosmopolite des Ballets, sa prestation donne à cette soirée une tonalité patriotique où l'âme espagnole est célébrée avec ferveur. Après l'ovation aux Rois de la *bailaora* et du public, Pastora Imperio interprète également des danses flamencas pendant qu'emmenée par l'orchestre, la Marche royale résonne à plusieurs reprises sous les lambris du Teatro Real.

En termes de restitution par les journaux, cette deuxième saison s'avère en réalité paradoxale. D'un côté, les articles publiés témoignent de la prédominance sociale de la réception : quelle que soit l'orientation politique des journaux, chacun y va de sa liste de personnalités présentes au spectacle<sup>649</sup>. D'un autre côté, on note une bien moindre richesse iconographique que lors de la saison précédente. En 1916, des détails de scènes, des portraits

---

<sup>646</sup> L'adjectif « futuriste » est employé dans cet article comme synonyme d'avant-gardiste, sans faire précisément référence au mouvement initié par Marinetti.

<sup>647</sup> Primo Pagano, « El Tinglado de la farsa », *ABC*, 9-VI-1917, p. 23.

<sup>648</sup> Concernant la création de *Parade*, il semble, selon Massine, que ce soit à la demande personnelle d'Alphonse XIII, que le ballet a été présenté en juin 1917 et cela, malgré les réticences de la compagnie : « We had hesitated to include *Parade* in our program, thinking it might be a little too *avant-garde* for a Spanish audience, but at the special request of King Alfonso we finally did so, and to our delight it had a resounding success » ; Leonide Massine, *My life in ballet, op. cit.*, p. 113.

<sup>649</sup> Voir sur ce point, l'article publié par *El Heraldo de Madrid*, et exclusivement consacré à la liste des spectateurs prestigieux assistant aux représentations ; « De sociedad », *El Heraldo de Madrid*, 3-VI-1917, p. 6.

ou des esquisses originales de Bakst avaient été publiés. En 1917, en revanche, très peu d'images circulent. À l'exception des trois photographies de Nijinski publiées dans *Mundo Gráfico*, une seule photographie de la scène des *Femmes de bonne humeur* est diffusée<sup>650</sup> ainsi que quelques dessins publiés dans *El Heraldo de Madrid*<sup>651</sup>. Bien qu'inférieures en quantité, on peut néanmoins noter que les images gagnent en intérêt. Toutes les photographies diffusées (y compris celles qui apparaissent dans les programmes<sup>652</sup>) sont directement issues de ballets : que ce soit celles de Nijinski interprétant ses rôles principaux dans *le Spectre de la rose* ou dans *Shéhérazade*, ou celles issues des scènes des *Femmes de bonne humeur*, toutes ces images illustrent un aspect des œuvres interprétées alors qu'en 1916, le phénomène de vedettariat était largement prépondérant.

Les programmes distribués par le Teatro Real suivent la même évolution. Alors que ceux de la première saison présentaient essentiellement les portraits des danseurs, ceux de 1917 sont richement illustrés de reproductions de scènes de ballets, de couples de personnages ou de solistes interprétant, en pied, leurs rôles. Un portrait du chef Ernest Ansermet ainsi qu'une page jointe quotidiennement présentant le programme exact de la soirée, enrichissent encore ces programmes. Outre leur qualité iconographique, ces programmes marquent également l'esprit de Cipriano Rivas Cherif pour la place qui est accordée aux différents créateurs des œuvres. Rivas Cherif voit dans ce souci de précision, une preuve de l'attention qui est portée à chaque interprétation<sup>653</sup>.

## 2. Saison 3 : novembre 1917

Cinq mois seulement s'écoulaient entre la deuxième<sup>654</sup> et la troisième<sup>655</sup> saison madrilène. Au cours de cet intervalle, la compagnie se produit pour la première fois au Gran Teatro del Liceo de Barcelone<sup>656</sup> ; puis une partie de la troupe part de Cadix pour l'Amérique. De leur côté, Diaghilev, Massine et Falla découvrent l'Espagne accompagnés du *bailaor* Felix Fernández qui leur sert de guide. Après quelques représentations données à Londres au mois

---

<sup>650</sup> « Los Bailes rusos en el Teatro Real », *ABC*, 6-VI-1917, p. 5.

<sup>651</sup> Alejandro Pérez Lugín, « Gacetillas teatrales. Los Bailes rusos », *El Heraldo de Madrid*, 3-VI-1917, p. 5.

<sup>652</sup> Voir les programmes diffusés par le Teatro Real lors de la deuxième saison des Ballets russes à Madrid, annexes iconographiques, p. 445 – 446.

<sup>653</sup> Cipriano de Rivas Cherif, *Cómo hacer teatro : apuntes de orientación profesional en las artes y oficios del teatro español*, Valencia, Pre-Textos, 1991, p. 253.

<sup>654</sup> La deuxième saison madrilène a lieu du 2 au 19 juin 1917.

<sup>655</sup> La troisième saison madrilène a lieu du 20 au 29 novembre 1917.

<sup>656</sup> La première saison barcelonaise se déroule du 23 au 30 juin 1917.

d'octobre 1917, la compagnie se réunit de nouveau en Espagne pour donner sept représentations à Barcelone<sup>657</sup>, puis à Madrid.

Rien ne semble devoir contrarier cette troisième saison madrilène. Avant de se produire à nouveau dans la capitale, les Ballets russes ont ouvert la saison du Liceo de Barcelone avant qu'enthousiasmé par ses précédents succès, le Teatro Real ne propose à la compagnie d'inaugurer la sienne. Mais contre toute attente, cette nouvelle saison s'avère être un échec. Durant ces derniers mois de guerre, il annonce les difficultés auxquelles la troupe va se confronter pour trouver des salles et des financements.

Lors des sept soirées données au Teatro Real, treize ballets sont proposés au public madrilène qui, à l'exception de *Narcisse* créé en 1911, a déjà eu l'occasion d'assister à chacune des pièces présentées. En rupture avec la saison du printemps 1917, la compagnie fait le choix d'une offre moins diversifiée et moins novatrice, la plupart des ballets retenus datent du début des années 1910. Onze chorégraphies sont ainsi l'œuvre de Fokine et dix ballets sont décorés par Bakst. D'une manière générale, la compagnie reprend le répertoire de 1916 centré autour de l'orientalisme (avec *Shéhérazade*, *Cléopâtre* et *Thamar*), du ballet romantique (avec *les Sylphides*, *Carnaval*, *le Spectre de la rose* et *Papillons*) et du folklore (*le Prince Igor*, *Soleil de nuit*, *Petrouchka* et *l'Oiseau de feu*). Aucun des ballets créés par Nijinski n'est monté, *Parade* est retiré de l'affiche. Seul *les Femmes de bonne humeur* dépoussière un peu ce programme rebattu.

	20 nov	22 nov	24 nov	25 nov	26 nov	27 nov	29 nov	Total
<i>Shéhérazade</i>	X	X				X		3
<i>le Spectre</i>			X		X			2
<i>le Prince Igor</i>			X		X			2
<i>Cléopâtre</i>				X			X	2
<i>les Sylphides</i>	X			X				2
<i>Papillons</i>		X		X				2
<i>l'Oiseau de feu</i>		X	X					2
<i>Narcisse</i>					X	X		2
<i>Thamar</i>					X		X	2
<i>Soleil de nuit</i>	X			X				2
<i>Petrouchka</i>						X	X	2

<sup>657</sup> La deuxième saison barcelonaise a lieu du 5 au 14 novembre 1917.

<i>Carnaval</i>	X							1
<i>les Femmes</i>			X					1

Par manque d'interprètes de renom – la presse souligne à de nombreuses reprises l'absence de Nijinski et de Bolm – autant que par manque de renouvellement du programme, le public commence à bouder les spectacles proposés. À l'unisson de ce désamour, *ABC*, *El Heraldo de Madrid* et *El Debate* déplorent de concert ce recul d'ambition et de moyen :

La troupe de Diaghilew (sic) – qui nous a semblé à tort ou à raison, quelque peu diminuée en ce qui concerne le nombre, et sans conteste en ce qui concerne les étoiles masculines puisqu'il manquait le grand Bolm ainsi que Nijinsky (sic) – a dansé une fois encore *Carnaval*, *les Sylphides*, *Soleil de nuit* et *Shéhérazade*. [...]

D'aucuns annonçaient hier soir que cette compagnie allait bientôt se dissoudre, étant donné les difficultés qu'elle rencontre en ce moment [...].

D'autres encore assuraient qu'avant de signer le décret de dissolution... des Ballets russes, il y aurait une tournée en province.

Quoi qu'il en soit, ce qui est sûr c'est que les Ballets russes – et il serait vraiment regrettable qu'ils disparaissent – comme la politique espagnole, ont besoin d'une complète rénovation ; bien qu'il soit préférable qu'ils ne suivent pas la manière de se renouveler en politique et qui consiste à maintenir mordicus ses propositions et son fonctionnement.

L'écho éditorial que rencontre cette troisième saison n'a aucune commune mesure avec celui qui avait accompagné les deux premières. Très peu d'articles sont publiés, un ton dubitatif caractérise ceux qui le sont, des rumeurs de disparition de la compagnie se répandent et, suprême ironie, les allusions fleurissent à propos de la création d'une parodie des Ballets, *la Despeherezada*, donnée au Teatro Odeón<sup>658</sup>.

Entre autre raison à cette éclipse, le critique Vicente García-Márquez avance – sans doute un peu rapidement – l'apparition de la grippe espagnole<sup>659</sup>.

### 3. Saison 4 : 1918

Une chose est sûre, la compagnie subit de plein fouet le contexte européen et tombe alors de Charybde en Scylla. Avec le renversement du régime tsariste puis l'avancée des

<sup>658</sup> « Notas teatrales. Las inocentadas de ayer », *ABC*, 29-XII-1917, p. 17.

<sup>659</sup> Vicente García-Márquez fait allusion à la grippe espagnole lors de la troisième saison madrilène. Il semble en réalité, qu'il s'agisse de la quatrième saison car l'épidémie apparut au cours de l'hiver 1917-1918 en Chine et ne s'étendit à l'Europe que lors du printemps 1918 ; Vicente García-Márquez, *Massine: a biography*, New York, Alfred A. Knopf, 1995, p. 114.

Bolcheviks, Diaghilev se trouve privé de ses biens personnels et coupé de ses contacts russes. Désigné comme un exemple de la bourgeoisie décadente par le nouveau régime, l'impresario devient officiellement apatride le 3 mars 1918 par la signature du traité de Brest-Litovsk. En outre, la Guerre interdit à la troupe l'accès aux grandes capitales européennes qui avaient fait son succès. Enfin, les représentations dans des villes de moindre importance rendent impossible les saisons de longue durée. Multipliant les contrats avec l'Espagne et le Portugal, la troupe se retrouve à Lisbonne, sans aucun engagement, lorsqu'a lieu le coup d'État militaire fomenté par Sidónio Pais, coup d'état qui met fin à la présidence de Bernardino Machado. Acculé, Diaghilev s'engage alors à réaliser une tournée dans dix-sept villes d'Espagne à l'issue de laquelle les Ballets se présentent de nouveau à Madrid au mois de mai 1918 afin de clore la saison du Teatro Real.

	25 mai	26 mai	28 mai	29 mai	1 <sup>er</sup> juin	2 juin	Total
<i>Shéhérazade</i>		X	X		X		3
<i>Petrouchka</i>			X	X		X	3
<i>les Sylphides</i>	X		X				2
<i>le Prince Igor</i>	X			X			2
<i>l'Oiseau de feu</i>					X	X	2
<i>le Spectre de la rose</i>				X		X	2
<i>Cléopâtre</i>	X			X			2
<i>Soleil de nuit</i>		X				X	2
<i>Carnaval</i>		X					1
<i>Thamar</i>					X		1
<i>Papillons</i>	X						1
<i>Festin</i>		X					1

À l'exception de *La Época* qui continue fidèlement de rendre compte de chacune des représentations, très peu d'articles paraissent à propos des six soirées qui sont présentées au Teatro Real. Publiés dans *El Sol*, les plus documentés et les plus précis d'entre eux sont l'œuvre d'Adolfo Salazar. Celui-ci ne cache pas son scepticisme :

On sent bien que ces scènes-là [de province] ont un je-ne-sais-quoi de contagieux dans l'atmosphère. Il est évident que cette compagnie d'artistes russes a le plus grand besoin du stimulant que constituent les grandes scènes européennes<sup>660</sup>.

Seule nouveauté figurant au programme, *Festín*, un ballet qui réunit trois numéros de différentes œuvres et qui ne suffit pas, loin s'en faut, à compenser la déception de Salazar :

Ce *Festín* que la compagnie russe nous sert comme une nouveauté, ne se compose en fait d'aucun plat de grande résistance. Trois bouchées d'un charme des plus moyens et voilà tout ! Devant un décor d'un agréable impressionnisme, et dont l'auteur ne nous est pas révélé par le programme, évoluent trois groupes de danseurs. Les premiers représentent des villageois qui dansent le populaire "Hopak", de *La Foire de Sorotchintsy* de Moussorgski, fragment popularisé dans sa version pour piano ; le deuxième numéro est un "pas de deux" des plus classiques, dansé par Lopokova et Idzikowski, sur une musique sans saveur de Tchaïkovski, et le troisième groupe est constitué par un groupe de bouffons qui danse sur une musique de Tcherepnine, qui n'est pas non plus sensationnelle<sup>661</sup>.

Le ton désabusé de ces deux articles est à la hauteur du désenchantement qui touche son auteur. D'une manière générale, et exception toujours faite de *La Época*, les journaux qui parlent des Ballets le font désormais sous la forme de notes d'information et non plus d'articles dignes de ce nom. La seule nouveauté dont la presse rende compte avec un peu d'enthousiasme est celle qui concerne les exécutions de l'orchestre Philharmonique de Madrid dirigé par Joaquín Turina et Bartolomé Pérez Casas lors des soirées. Au dire des journalistes, cet apport permet d'améliorer significativement l'interprétation des œuvres, l'orchestre ayant participé à la tournée espagnole et connaissant désormais parfaitement les partitions :

---

<sup>660</sup> « Se deja sentir que aquellos escenarios [de provincia] tienen en su ambiente algo de contagioso. Es indudable que esta compañía de artistas rusos se halla necesitada del tónico de los grandes escenarios europeos », Adolfo Salazar, « Gacetilla musical. Teatro Real : Bailes rusos », *El Sol*, 26-V-1918, p. 3.

<sup>661</sup> « Ese *Festín* que nos trae como novedad la compañía rusa no se compone verdaderamente de platos de gran resistencia. Tres trocitos de regular atractivo y párese de contar. Ante una decoración de un agradable impresionismo, y cuyo autor no nos lo revela el programa, pasan tres grupos de bailarines. Los primeros son unos aldeanos que bailan el popular "Hopak", de *La feria de Sorotschink*, de Mussorsgky, trozo popularizado en el piano ; el segundo trozo es un clásico « paso a dos », danzado por la Lopokova e Idzikowski, con una incolora música de Tschaikowsky, y el tercer grupo lo forman unos bufones que danzan una música de Tchrepnín (sic), tampoco extraordinaria », Adolfo Salazar, « Gacetilla musical. Teatro Real : Bailes rusos », *El Sol*, 27-V-1918, p. 3.



Le seul et unique élément positif des représentations annoncées réside dans le fait d'avoir, *enfin*, prêté une plus grande attention à la musique, en confiant la direction de certaines œuvres à Pérez Casas<sup>662</sup>.

#### 4. Saison 5 : avril 1921

La période située entre le printemps 1917 et l'avènement de la paix s'avère particulièrement problématique pour la compagnie de Diaghilev. Anecdotique d'un seul point de vue artistique, la tournée espagnole de 1918 présente au moins l'intérêt de permettre à la troupe de rester économiquement en vie. Mais les choses ne tiennent qu'à un fil. Ainsi que le rapporte Richard Buckle<sup>663</sup>, c'est au terme de cette tournée (mai 1918) que Diaghilev télégraphie à Misia Sert depuis Barcelone pour lui demander conseil sur la possibilité de « continuer sa lutte pour le Ballet ». La réponse de cette dernière tombe : elle lui suggère d'abandonner.

Mais la compagnie choisit de faire face. Notamment grâce au soutien personnel d'Alphonse XIII, elle obtient les autorisations nécessaires pour traverser la France<sup>664</sup> et tente alors ce qui ressemble à un ultime pari : séduire de nouveau le public londonien. Consciente que l'immobilisme n'est plus de mise, elle propose les nouveaux ballets créés par Massine qu'interprète une troupe récemment reformée. Et la magie opère de nouveau. Londres est sous le charme, c'est le début d'une nouvelle ère. La guerre se termine, les commandes recommencent à affluer et plusieurs nouvelles pièces viennent enrichir le répertoire. En 1919 sont ainsi créés *la Boutique fantasque* et *le Tricorné*. L'année suivante, ce sont *le Chant du Rossignol*, *Pulcinella* et *les Astuces féminines* qui enchantent le public. Le succès est au rendez-vous et la compagnie triomphe sur ses scènes de prédilection que sont celles de Londres et de Paris.

---

<sup>662</sup> « El atractivo positivo y único que las funciones anunciadas presentan es el haber, *por fin*, concebido a la música una mayor atención, encomendando alguna de sus obras principales a la dirección de Pérez Casas », Adolfo Salazar, « Gacetilla musical. Teatro Real : Bailes rusos », *El Sol*, 26-V-1918, p. 3.

<sup>663</sup> Richard Buckle, *Diaghilev, op. cit.*, p. 405.

<sup>664</sup> Le Fonds Kochno conserve le courrier que le secrétaire particulier d'Alphonse XIII envoie à Diaghilev pour l'informer de cette autorisation : « 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.

Agréez, cher Mr Diaghilev, l'expression de mes sentiments d'amitié et de considération distinguée, » ; lettre envoyée du Palais royal de Madrid, le 4 juillet 1918, Bibliothèque – Musée de l'Opéra de Paris, Fonds Kochno.

Pourtant, début 1921, un nouvel événement vient bouleverser l'équilibre fragile de la troupe. Léonide Massine quitte brusquement la compagnie, laissant cette dernière sans chorégraphe ni premier danseur.

#### a. Présentation générale

En termes d'effectif, la troupe qui se présente à Madrid au mois de mars 1921 n'a que peu à voir avec celle de 1918. Renouant néanmoins avec l'époque de ses premiers succès madrilènes, la compagnie se produit au Teatro Real au cours de quinze soirées, les représentations s'étalant durant trois semaines avec une interruption lors de la Semaine Sainte<sup>665</sup>. Pour cette cinquième et dernière saison dans la capitale espagnole, trois nouvelles créations<sup>666</sup> sont présentées. Nouvellement promu, Larionov arrive à Madrid en tant que directeur artistique. Pour sa part, Stravinsky dirige sa propre création (*Petrouchka*) pendant que Falla assiste à de nombreuses représentations aux cotés des époux Delaunay.

Le programme donné s'établit comme suit :

	17 mars	19 m	20 m	27 m	29 m	31 m	1 av	2 av	3 av	5 av	7 av	8 av	9 av	10 av	Tot.
<i>Contes russes</i>					X				X		X		X	X	6
<i>Carnaval</i>				X	X				X		X				5
<i>le Tricorne</i>										X	X	X		X	5
<i>la Boutique</i>	X		X	X		X		X							5
<i>les Sylphides</i>	X	X	X					X							4
<i>Petrouchka</i>		X	X		X		X								4
<i>Shéhérazade</i>	X	X					X								3
<i>le Prince Igor</i>				X		X				X					3
<i>Cléopâtre</i>						X			X	X					3
<i>les Femmes</i>							X	X				X			3
<i>Thamar</i>												X	X		2
<i>Papillons</i>													X		1

<sup>665</sup> Cette semaine d'interruption des représentations au Teatro Real donne l'occasion à Diaghilev, Stravinsky et Kochno, nouveau secrétaire de Diaghilev, d'aller à Séville auditionner des danseurs et des musiciens de flamenco pour un nouveau ballet, *Cuadro flamenco*, qui sera créé à Londres la même année.

<sup>666</sup> Pour la première fois les ballets suivants sont donnés à Madrid : Contes russes, la Boutique fantasque et le Tricorne.

<i>Soleil de nuit</i>																			X	1
-----------------------	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	---	---

Est-ce la création d'un ballet espagnol, la présence de Stravinsky ou bien le renouvellement de la troupe, toujours est-il que cette cinquième saison suscite un regain d'intérêt dans la presse. De nombreux journaux publient des articles sur la compagnie : *ABC*, *El Liberal*, *El Imparcial*, *El Nuevo Mundo* et *El Mundo Gráfico* rendent compte des soirées données au Teatro Real. Il convient néanmoins de distinguer entre deux types d'articles ne participant pas de la même intention. D'une part, ceux qui présentent les programmes proposés par la compagnie, d'autre part ceux qui n'évoquent cette dernière que pour la comparer à d'autres troupes fraîchement débarquées à Madrid : les Ballets suédois et viennois se produisent au même moment dans la capitale et sont systématiquement comparés à la troupe de Diaghilev.

Les quotidiens qui consacrent de réels articles aux Ballets russes se limitent au nombre de trois : *La Época*, *El Sol* et *La Voz*. *La Época* – nous l'avons vu – n'a de cesse, saison après saison, de faire l'éloge de la troupe et de rendre compte de ses prestations sur le sol espagnol. *El Sol* et *La Voz* pour leur part, constituent un cas particulier au sein de la presse nationale. Les deux titres appartiennent au même groupe, le premier étant la version élitiste du second. Malgré le lectorat différent auquel ils se destinent, les deux publications ont en commun une ligne éditoriale véritablement novatrice : en témoigne la teneur des articles qu'ils publient sur la compagnie. Effectivement, ces articles tranchent avec les autres productions issues de la presse généraliste. La majorité des journaux proposent alors des comptes rendus, des descriptions ou des avis personnels alors que les papiers qui paraissent dans *El Sol* et dans *La Voz* ont à cœur d'offrir une véritable approche critique des œuvres présentées. À cet égard, les articles qui paraissent en 1921 dans ces deux journaux se rapprochent par leur démarche, de ceux publiés dans les revues spécialisées lors de la première saison de 1916<sup>667</sup>. Ils illustrent également le rôle fondamental de la presse dans l'histoire de la musique espagnole et plus précisément, dans celui de la formation du public.

#### b. Évolution de la critique : les cas de *El Sol* et *La Voz*

Lorsque les Ballets entament leur cinquième saison dans la capitale, les deux quotidiens madrilènes ont été récemment créés. Issu de l'échec de la rénovation de *El Imparcial*, *El Sol* a

<sup>667</sup> Cf. *infra*, Partie II, chapitre 2, « Réflexions menées dans la presse spécialisée », p. 173 – 178.

vu le jour en décembre 1917 et se caractérise, selon les mots de Jean-Michel Desvois et de Paul Aubert<sup>668</sup>, par « un fonctionnement, une morphologie, une idéologie, un discours, une finalité totalement nouveaux dans l'Espagne de son temps ». Animées d'une véritable volonté de changement, la direction et la rédaction de ce « quotidien atypique » se composent d'un ensemble d'intellectuels qui ambitionnent de participer au renouveau idéologique et culturel du pays. Marqué par la figure d'Ortega y Gasset dont la pensée dessine la ligne éditoriale du quotidien, *El Sol* se destine à la bourgeoisie libérale et cultivée ainsi qu'aux secteurs les plus progressistes de la société espagnole. La modernité du quotidien tient également à son grand engagement en ce qui concerne le domaine musical. Non seulement, *El Sol* se dote d'un critique musical officiel, Adolfo Salazar, mais il publie également les papiers de ses correspondants résidant à l'étranger, sur les événements musicaux qui y ont lieu. La création du *Tricorne* à Londres est ainsi relatée par Salvador de Madariaga en 1919<sup>669</sup>. L'année suivante, celle de Paris est décrite par Corpus Barga<sup>670</sup>. Enfin, comme le rappellent José María García Laborda et Josefa Ruiz Vicente, *El Sol* organise également d'importantes manifestations musicales, tel que le cycle de concerts donnés par la *Orquesta Sinfónica* en février 1927, lors du centenaire de la mort de Beethoven<sup>671</sup>.

Sciemment élitiste, tant par son contenu que par son coût de revient, le journal n'est pas rentable. L'entreprise décide de créer en 1920 un « tandem à l'américaine »<sup>672</sup> qui permet, par la distribution d'un journal du soir populaire, *La Voz*, d'absorber une partie du déficit lié à la production de *El Sol*. Bien que d'un style plus léger et accessible, *La Voz* s'inscrit dans la même ligne politique et éditoriale que son binôme, allant jusqu'à partager certains de ses rédacteurs et de ses collaborateurs. Le tirage de *La Voz* augmentera progressivement tout au long des années 1920 jusqu'à en faire à la fin de la décennie, un des titres les plus lus d'Espagne.

La série d'articles qui paraît dans *El Sol* à propos des Ballets russes est l'œuvre d'Adolfo Salazar. Depuis avril 1918, ce dernier est en effet devenu le critique officiel du journal. En 1916, on s'en souvient, Salazar exprimait dans les pages de *La Revista musical*

---

<sup>668</sup> Paul Aubert, Jean-Michel Desvois, « *El Sol*, un grand quotidien atypique (1917 – 1939) », *Typologie de la presse hispanique, actes du colloque de Rennes de 1984*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 1986, p. 104.

<sup>669</sup> Salvador Madariaga, « Nuestras crónicas de Londres. *El sombrero de tres picos* », *El Sol*, 30-VII-1919, p. 1.

<sup>670</sup> Corpus Barga, « Crónica de París. Un "baile ruso" español », *El Sol*, 24-I-1920, p. 1 ; « Nuestras crónicas de París. La calva de Falla y *El sombrero de tres picos*. Reflexiones sobre las Bellas Artes », *El Sol*, 13-II-1920, p. 5.

<sup>671</sup> José María García Laborda, Josefa Ruiz Vicente, *Adolfo Salazar. Textos de crítica musical en el periódico El Sol (1918-1936)*, Sevilla, Editorial Doble J, col. Arte / Historia, 2009, p. III.

<sup>672</sup> María Cruz Seoane, María Dolores Sáiz, *Historia del periodismo en España. El siglo XX : 1898 – 1936*, Madrid, Alianza Editorial, 1996, p. 251.

*hispano-americana* ses interrogations sur la musique nouvelle à travers le prisme de Stravinsky. Ses écrits se destinaient alors à un public très restreint de professionnels spécialisés. Si le lectorat auquel il s'adresse en 1921 dans les pages d'*El Sol* est toujours composé de personnes cultivées, il n'en reste pas moins que leur nombre a considérablement augmenté et qu'il s'agit désormais principalement d'amateurs.

Lors de cette cinquième saison russe, les articles du critique sont de deux types<sup>673</sup>. D'une part, ceux qui se concentrent sur l'actualité de la compagnie et notamment sur la création de *la Boutique fantasque* et du *Tricorne* ainsi que sur la venue de Stravinsky. D'autre part, une série de cinq papiers présentant un panorama de l'évolution de la scène russe depuis le Théâtre d'Art de Moscou jusqu'à la création de la compagnie de Diaghilev.

Dans cet exposé « en feuilleton », l'approche que Salazar propose des Ballets russes se distingue de celle de ses confrères par une lecture généalogique différente. Au sein de la critique, la règle la plus communément admise est de se limiter à établir des liens de filiation entre les Écoles de danse russe et française. S'inspirant des écrits d'Alexander Bakshy, *The Path of the modern Russian stage* (1916), Salazar place pour sa part la compagnie dans une genèse beaucoup plus large : celle qui englobe l'ensemble de l'art dramatique. Selon lui, la véritable modernité est davantage liée à l'évolution de la conception de la scène, évolution dont découle celle des autres arts tels que la musique et la danse, qu'à celle du seul ballet. Reprenant à grands traits le panorama dressé par Bakshy, Salazar présente au fil de ses articles le cheminement de la scène russe, depuis les mises en scène naturalistes du Théâtre d'Art de Moscou<sup>674</sup> jusqu'à la stylisation des textes symbolistes de Maeterlinck par Meyerhold<sup>675</sup>. Progressivement les éléments de mise en scène sont simplifiés à l'extrême et se réduisent à leur unique nécessité évocatrice. La priorité est ainsi donnée à la suggestion, à la « présentation » selon l'expression de Salazar, et non plus à la « représentation » d'une réalité<sup>676</sup>. Ultime étape de ce processus, la préséance donnée par les Ballets russes<sup>677</sup> à la

---

<sup>673</sup> Concernant les articles publiés en 1919 et 1920 sur la création du *Tricorne* à Londres puis à Paris : Cf. *supra*, Partie III, chapitre 3, « La réception du ballet », p. 333 – 339.

<sup>674</sup> Adolfo Salazar, « Los Bailes rusos. I. Algo de Historia – El Teatro de Arte de Moscú – Petrouchka », *El Sol*, 23-III-1921, p. 7.

<sup>675</sup> Adolfo Salazar, « Los Bailes rusos. II. La evolución del "Teatro de Arte" de Moscú », *El Sol*, 25-III-1921, p. 7.

<sup>676</sup> Adolfo Salazar, « Los Bailes rusos. III. Representación y presentación de Meyerhold », *El Sol*, 26-III-1921, p. 2.

<sup>677</sup> Adolfo Salazar, « Los Bailes rusos. IV. El teatralismo – Lo espectacular – La comedia italiana », *El Sol*, 30-III-1921, p. 7.

dimension spectaculaire de la scène, qui explique également leur penchant marqué pour la *Commedia* italienne<sup>678</sup>.

Ces écrits de Salazar se caractérisent par leur effort de contextualisation diachronique. S'appuyant sur l'ouvrage théorique de Bakshy et animé d'une intention toute didactique, le critique d'*El Sol* cherche à replacer les Ballets russes au sein de l'évolution de l'art dramatique. Bien loin des témoignages et des descriptions d'auditions que pouvaient publier certains critiques comme Joaquín Fesser, Salazar expose ici à son lectorat l'étendue de l'importance de la compagnie et la modernité qu'elle suppose en élargissant son propos à la scène et non plus uniquement à la danse.

Les articles qui paraissent dans *La Voz* se centrent principalement sur la dimension musicale des ballets. Leur originalité tient notamment au fait que, pour la première fois depuis que la compagnie se produit en Espagne, un journal propose des entretiens avec les plus grands noms qui la composent. Ainsi la venue du compositeur russe est-elle l'occasion de publier une « conversation avec Stravinsky »<sup>679</sup>. Quelques jours plus tard, c'est au tour de Falla d'exposer ses idées sur la musique espagnole à l'occasion de la création du ballet *Tricorne*<sup>680</sup>.

L'entretien avec Stravinsky présente, de manière vulgarisée, les fondements de sa pensée esthétique. Sur un ton faussement léger qu'une première lecture pourrait associer à une simple série d'anecdotes, voire de provocations, le compositeur russe pose en réalité les prémices de la réflexion qu'il développera quelques années plus tard notamment dans *Chroniques de ma vie* (1935), puis dans *Poétique musicale* (1945).

Dans cet article, Stravinsky commence tout d'abord par récuser l'héritage de la musique romantique allemande au profit de celui de la musique populaire, que celle-ci soit russe, espagnole ou nord-américaine. Esprit facétieux, le compositeur lance à cette occasion un vibrant appel au peuple espagnol afin que ce dernier l'épaule dans son combat contre la néfaste influence allemande :

Vous les Espagnols, défendez-moi des Allemands qui ne comprennent pas, qui n'ont jamais compris la musique malgré le fait de constituer, à première vue, la patrie des

---

<sup>678</sup> En 1922, Adolfo Salazar reviendra sur les propos de Bakshy pour les nuancer et, notamment, présenter leurs limites ; Adolfo Salazar, « Un cinematógrafo luminista », *Cosmópolis, Revista mensual*, año IV, n°41, V-1922, p. 23 – 27.

<sup>679</sup> P. Victory, « Los grandes compositores. Una conversación con Strawinsky », *La Voz*, 21-III-1921, p. 1.

<sup>680</sup> P. Victory, « Los grandes compositores. Manuel de Falla », *La Voz*, 8-IV-1921, p. 1.

musiciens. Rien que de la philosophie et des mathématiques, mon cher. Ils n'ont pas le sens de la musique ; c'est de la musicalité pure ce qu'ils font, ce qui est très différent<sup>681</sup>.

Annonçant un argumentaire qui deviendra célèbre dans *Chroniques de ma vie*<sup>682</sup>, ce que refuse ici Stravinsky, c'est la littérisation de la musique et son assujettissement à un référent extramusical. Cette conception de la musique qui renvoie à autre chose qu'elle-même n'est, certes pas le seul fait du Romantisme. Mais le développement de la forme du poème symphonique, du lied ainsi que de l'idéal d'art total qui se répand tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle explique cette association systématique et réductrice. Mais au-delà du rejet de l'héritage de la musique romantique allemande, c'est également l'immense influence de Wagner que Stravinsky entend remettre en cause :

Beethoven ! Je ne dis pas que ce ne soit pas un génie ; mais il n'a pas fait de la musique ; il ressentait de grandes choses dans son âme qu'il a revêtues de notes, qui ne parlent pas à l'oreille. Beethoven ou Brahms, le dernier chronologiquement de ses disciples, c'est toute l'Allemagne. Wagner ! Il a amplifié le rôle de l'orchestre ; mais avec lui, la musique n'a pas avancé d'un pouce<sup>683</sup>.

Ce que ne dit pas l'article de *La Voz*, c'est que Stravinsky ne récuse en fait qu'une partie de l'héritage romantique et met ses pas dans ceux d'Édouard Hanslick, critique musical autrichien le plus influent du XIX<sup>e</sup> siècle et antiwagnérien déclaré<sup>684</sup>. Hanslick publie ainsi en 1854, *Du beau dans la musique. Essai de réforme de l'esthétique musicale*, ouvrage dans lequel il affirme le caractère à la fois autotélique et ineffable de la musique :

---

<sup>681</sup> Igor Stravinsky, « Defiéndanme ustedes, los españoles de los alemanes que no comprenden, ni han comprendido jamás la música a pesar de que, a primera vista, parece que es la tierra de los músicos. Pura filosofía, amigo ; matemática pura. No tienen el sentido de la música ; es musicalidad pura lo que hacen, que no es lo mismo », P. Victory, « Los grandes compositores. Una conversación con Strawinsky (sic) », *La Voz*, 21-III-1921, p. 1.

<sup>682</sup> « Je considère la musique par son essence, impuissante à *exprimer* quoi que ce soit : un sentiment, une attitude, un état psychologique, un phénomène de la nature, etc. *L'expression* n'a jamais été la propriété immanente de la musique ; La raison d'être de celle-ci n'est d'aucune façon conditionnée par celle-là. Si, comme c'est presque toujours le cas, la musique paraît exprimer quelque chose, ce n'est qu'une illusion et non pas une réalité », Igor Stravinsky, *Chroniques de ma vie*, Paris, Éditions Denoël, 2000 [1962], p. 69 – 70.

<sup>683</sup> Igor Stravinsky, « ¡ Beethoven ! No digo que no sea un genio ; pero no hizo música ; sentía en su alma grandes cosas, que revistió de notas, que nada dicen al oído. Toda Alemania es Beethoven o Brahms, el último, cronológicamente, de sus discípulos. ¡ Wagner ! Dotó a la orquesta de nuevos elementos ; pero la música no adelantó con él ni una pulgada », P. Victory, « Los grandes compositores. Una conversación con Strawinsky (sic) », *La Voz*, 21-III-1921, p. 1.

<sup>684</sup> « Wagner n'est ni un grand génie ni un grand poète. On peut le caractériser, au mieux, et dans le sens le plus élevé du terme comme un génie décoratif » ou encore « Wagner est moins le pionnier de la musique de l'avenir que le dernier des romantiques » ; cité par Jean-Jacques Nattiez, *Du beau dans la musique. Essai de réforme de l'esthétique musicale* d'Édouard Hanslick, (trad. Charles Bannelier), Paris, Christian Bourgeois Éditeur, coll. Musique / Passé / Présent, 1986, p. 14 – 15.

Tout art a pour but de rendre perceptible une idée née dans l'imagination de l'artiste ; en musique, cet élément idéal est d'ordre sonore, et non une notion qui se traduirait ensuite par des sons. Ce n'est point dans le dessein de peindre musicalement telle ou telle passion, mais dans l'invention d'une mélodie de tel ou tel caractère que le travail de l'artiste prend son point de départ<sup>685</sup>.

Malgré le fait d'avoir assis sa renommée en composant des ballets fondés sur des arguments (tel *l'Oiseau de feu*) ou organisés en tableaux (tel *Petrouchka*), Stravinsky reprend et développe l'argumentaire de Hanslick dans nombre de ses écrits. Comme son inspirateur autrichien, Stravinsky défend l'idée d'une musique pure, qui « se présente comme *un langage qui se signifie à soi-même* », selon l'expression de Jakobson<sup>686</sup>.

On l'a compris, aux yeux du compositeur, le recours systématique à un référent extramusical dévoie la nature originelle de la musique. Il la réduit non seulement au rang de simple moyen mais limite sa conception à un exercice excessivement intellectuel. À l'inverse, restée intacte car pure de toute reconstruction intellectuelle, la musique populaire s'affirme comme un fonds d'inspiration possible :

Je fais tout ce qui a été fait, car c'est conventionnel, académique; c'est dans le peuple que se trouve la vérité de l'art, et de la musique plus spécifiquement. Les chants et les danses sont d'une telle richesse, qu'ils m'enchantent au plus haut point : là où je les trouve, je les fais miens, et je les transcris dans les œuvres<sup>687</sup>.

Cette conception de la musique populaire comme substrat de la véritable essence musicale est commune à Stravinsky et à Falla. Les deux hommes partagent en effet l'idée d'y puiser « plus l'esprit que la lettre »<sup>688</sup>, en ne limitant plus son influence au simple emprunt de mélodies harmonisées conventionnellement :

Les musiciens [espagnols jusqu'à aujourd'hui] ne voyageaient pas, ne voyaient pas, n'entendaient pas, ne faisaient pas de recherche lors des fêtes et des travaux des gens des campagnes ; ils n'avaient d'autre choix que d'avoir recours aux rares collections publiées.

Le peu qu'ils utilisaient était défiguré par une harmonisation ancienne, absolument contraire à nos mélodies, fondées sur des modalités anciennes, issues de la liturgie et de l'Orient, qui sont semblables à celles qui forment la musique populaire russe. [...]

---

<sup>685</sup> Édouard Hanslick, *Id.*, p. 98.

<sup>686</sup> Cité par Jean-Jacques Nattiez, *Id.*, p. 42.

<sup>687</sup> Igor Stravinsky, « Huyo de todo lo hecho, porque es convencional, académico ; en el pueblo está aún la verdad del arte, y de la música especialmente. Los cantos y los bailes son de una riqueza tal, que me seducen por completo : donde los encuentro, los hago míos y los escribo en mis obras », P. Victory, « Los grandes compositores. Una conversación con Strawinsky », *La Voz*, 21-III-1921, p. 1.

<sup>688</sup> Manuel de Falla, « Nuestra música », *Música*, n°2, VI-1917.



La voie pour les compositeurs modernes est grande ouverte : elle réside dans la perception directe du chant et du rythme populaire, uniquement lorsqu'il se manifeste librement<sup>689</sup>.

Ces propos tenus par Falla dans l'entretien qu'il accorde à *La Voz* n'ont pour leur part aucun caractère de nouveauté en 1921. Que ce soit dans la presse généraliste ou dans des revues spécialisées, en Espagne ou en France, le compositeur a déjà défendu ses positions à de multiples reprises. L'intérêt de l'article de *La Voz* réside davantage dans le contexte de sa publication puisqu'il paraît quelques jours après celui de Stravinsky et le surlendemain de la création du *Tricorne*<sup>690</sup>.

La publication quasi-simultanée dans un même journal des propos du compositeur russe et de son homologue espagnol permet de mesurer la proximité de la démarche des deux hommes. Elle inscrit également le cheminement de Falla dans le sillage de l'avant-garde musicale parisienne et par là-même, la justifie aux yeux de ses détracteurs. La représentation de l'Espagne qui est proposée dans *le Tricorne* vaudra à son auteur une polémique lors de sa création madrilène. Affirmer sa convergence de vue avec Stravinsky quelques jours à peine après la première donne ainsi à Falla l'opportunité d'affirmer son parti pris : trop longtemps contaminée par l'Italie et l'Allemagne, la musique espagnole n'a d'autre alternative pour retrouver sa véritable identité et sa place en Europe que de renouer avec ses origines.

Loin d'être linéaire et uniforme, la réception des Ballets russes à Madrid fluctue au gré de l'évolution de la troupe et du contexte de production. Tantôt dithyrambique, tantôt plus modeste, l'accueil qui leur est réservé témoigne de l'exigence du public madrilène autant que de la difficulté à garder constant le niveau des représentations dans une période de crise. Reste l'essentiel : par leur présence réitérée et prolongée, les Ballets russes marquent profondément la vie culturelle espagnole de leur empreinte. En tant qu'objet, ils témoignent des transformations qui agitent la presse et de son rôle fondamental dans l'histoire de la critique

---

<sup>689</sup> Manuel de Falla, « Los músicos [españoles hasta ahora] no viajaban, no veían, ni oían, ni investigaban en las fiestas y en los trabajos de las gentes del campo ; no tenían otro recurso que acudir a las escasas colecciones publicadas.

Lo poco que utilizaban quedaba desfigurado por la armonía antigua, antitética en absoluto con nuestras melodías, fundadas en las modalidades antiguas, la litúrgica y la oriental, que son semejantes a las que informan la música popular rusa. [...]

El camino de los compositores modernos está abierto : está en la *percepción directa* del canto y del ritmo popular, obtenido cuando se manifieste libremente [...] », P. Victory, « Los grandes compositores. Manuel de Falla. La zarzuela grande – la riqueza de nuestra música popular – lo que debe hacerse », *La Voz*, 8-IV-1921, p. 1.

<sup>690</sup> Cet article paraît également quelques jours après la publication des deux écrits qu'Ortega y Gasset consacre à la musique et dans lesquels il défend les mêmes positions : « Musicalia I », *El Sol*, 8-III-1921, p. 3; « Musicalia II », *El Sol*, 24-III-1921, p. 3.

musicale. En tant que création artistique, ils marquent les esprits et suscitent les réflexions des intellectuels en quête de renouvellement. À de nombreuses reprises, Ortega y Gasset, Salazar ou Falla reviendront dans leurs écrits sur la nouveauté fondamentale que constitua pour eux la découverte des Ballets russes.

## B. Échanges entre la compagnie et l'Espagne

### 1. Une présence prolongée sur le sol espagnol

La difficulté à trouver des salles et à signer de nouveaux contrats s'accroît particulièrement au cours des deux dernières années de la Grande Guerre. En 1917 et 1918, la compagnie séjourne principalement en Espagne et au Portugal, faute de pouvoir résider dans un autre pays d'Europe. Cette présence contrainte et prolongée explique le nombre de saisons « mineures » que donne alors la troupe dans la Péninsule. Plus qu'un choix véritable, certains contrats sont signés faute de mieux.

Malgré cette réalité peu flatteuse pour l'Espagne, cette période de difficultés comporte également un aspect plus lumineux. La durée exceptionnelle de ces séjours permet d'établir des contacts durables entre la compagnie et son pays d'accueil. Outre les personnalités de l'avant-garde espagnole, les membres de la troupe rencontrent également les artistes étrangers qui ont trouvé refuge en Espagne pendant le conflit européen. Parallèlement à ses échanges humains et artistiques, la compagnie se plonge dans la réalité culturelle de leur hôte. Fascinés par sa danse et sa musique traditionnelles, les artistes comprennent rapidement le parti qu'ils peuvent tirer de ce fonds national. Deux ballets témoignent de cette rencontre avec l'Espagne. Le premier, *le Tricorne*, sera le fruit d'une longue gestation qui aboutira à l'élaboration d'un nouveau langage chorégraphique s'inspirant du folklore espagnol. Le second, *Cuadro flamenco*, intégrera pour la seule fois de l'histoire des Ballets, des artistes « étrangers » à la troupe. Soucieux de créer un spectacle authentique, Diaghilev engagera des *bailaores* et des *tocaores* pour réaliser ce ballet unique.

La présence « obligée » de la compagnie sur le sol espagnol conditionne également les modalités de représentations. Contrairement aux grandes capitales européennes capables d'accueillir les Ballets durant de longues saisons, la répartition de la population urbaine espagnole contraint la troupe à multiplier les déplacements. Au total, ce ne sont pas moins de dix-sept villes dans lesquelles les Ballets russes se produisent. À l'exception des États-Unis, seule l'Espagne a bénéficié d'un tel « maillage » en termes de représentations. Le coût de la traversée ainsi que l'ampleur du territoire américain expliquent aisément la nécessité de se déplacer dans un nombre de villes aussi conséquent. Rien de tel en Espagne où seuls l'absence d'alternative européenne et le besoin d'optimiser au maximum les possibilités offertes par le pays justifient l'activisme forcené qu'y déploie la compagnie. Mais Diaghilev,

en grand prodige, réussit à transformer la contrainte de ce confinement péninsulaire en aubaine créatrice. Nés de ce contexte historique particulier, *le Tricorne* et *Cuadro flamenco* témoignent ainsi du génial opportunisme de leur instigateur.

#### a. Les échanges avec l'Espagne

Alors que le reste de l'Europe est en guerre, la Péninsule constitue un espace-temps à part. Dans ce contexte, les saisons russes espagnoles ne ressemblent à aucune autre et ce d'autant plus qu'à partir de 1917, les membres des Ballets sont confrontés à l'impossibilité de rentrer en Russie, partageant ainsi leur infortune avec nombre d'artistes étrangers qui ont trouvé asile sur le sol espagnol.

Durant ces années de tourmente, la péninsule ibérique – et plus précisément Madrid, Barcelone et Saint-Sébastien – bouillonne d'une vie culturelle jusqu'alors inédite. Coupés de leur milieu d'origine, beaucoup d'artistes exilés se tournent naturellement vers leurs pairs, intellectuels et artistes espagnols. Au Café Pombo, Ramón Gómez de la Serna réunit ainsi autour de lui une myriade d'artistes peintres parmi lesquels figurent Marie Laurencin et son époux Otto von Wättjen, Diego Rivera, Jacques Lipchitz, Marie Blanchard ainsi que le couple Delaunay. L'histoire des Delaunay est emblématique du paradoxe de cette période qui voit certains artistes étrangers trouver de nouvelles sources d'inspiration et entrer en contact avec un nouvel environnement.

Surpris par la déclaration de la guerre lors de leurs vacances estivales à Fontarabie, les Delaunay choisissent de ne pas rentrer à Paris car Robert, réformé, n'a aucune obligation militaire. De 1914 à 1921, le couple réside tantôt en Espagne, tantôt au Portugal et poursuit les recherches commencées à Paris quelques années auparavant. Véritable parenthèse au cours de leur carrière parisienne, ces « grandes vacances »<sup>691</sup> constituent une période particulièrement fertile pour Sonia Delaunay :

La plus belle époque de ma vie, les grandes vacances... parce que j'ai pu travailler dans les conditions qu'un peintre puisse rêver : la luminosité violente de ce pays, l'animation

---

<sup>691</sup> Nous reprenons ici l'expression que Sonia Delaunay choisit comme titre au septième chapitre de son autobiographie et qui correspond à l'exil volontaire du couple en Espagne et au Portugal de 1914 à 1921 ; Sonia Delaunay, *Nous irons jusqu'au soleil*, avec la collaboration de Jacques Damase et de Patrick Raynaud, Paris, Éditions Robert Laffont, coll. À jeu découvert, 1978, p. 71 – 81.

de la rue qui me rappelait la Russie de mon enfance, les fêtes, les marchés, les chants, les danses populaires<sup>692</sup>.

Comme l'explique Sonia Delaunay, c'est au cours de ce séjour que le couple a la révélation de la lumière. Depuis 1912-1913, les Delaunay sont considérés comme les pionniers de l'art abstrait. Célébrées par Apollinaire, suivies par Paul Klee, les fameuses *Fenêtres simultanées* ont une influence presque immédiate sur de jeunes artistes allemands, notamment Marc et Macke, et américains, comme Bruce, Frost, Macdonald Wright et Russell. Contrairement à Kandinsky qui conçoit l'abstraction dans une démarche introspective, et qui privilégie l'instinct et l'imaginaire, les Delaunay l'abordent dans sa dimension sensible et visuelle, au sein de leur réflexion sur les lois de la couleur :

À ce moment, vers 1912-13, j'eus l'idée d'une peinture qui ne tiendrait techniquement que de la couleur, des contrastes de la couleur, mais se développant dans le temps et se percevant simultanément, d'un seul coup. J'employais le mot scientifique de Chevreul : les *contrastes simultanés*<sup>693</sup>.

À un moment où Braque et Picasso prêchent l'austérité du camaïeu, les Delaunay choisissent de faire de la couleur seule, par sa dimension et son organisation sur la surface de la toile, l'unique objet de la peinture : « La couleur est devenue pour nous un moyen d'expression vital, comme la parole. Nous jouons avec les couleurs comme avec un nouveau moyen d'expression »<sup>694</sup>. À rebours des courants d'avant-garde les plus récents qui s'intéressent davantage à la forme qu'à la couleur, le couple revendique sa filiation avec l'impressionnisme. Mais s'ils s'inspirent des mêmes écrits scientifiques d'Eugène Chevreul<sup>695</sup> et d'Ogden Rood<sup>696</sup>, les Delaunay centrent leurs recherches sur la dynamique de la couleur lorsque les impressionnistes en avaient une conception statique. Effectivement, le couple étudie principalement son mouvement en travaillant sur les couleurs complémentaires et dissonantes, sur les tons et les formes qui permettent de suggérer sa dynamique. Considérant

---

<sup>692</sup> *Ibid.*

<sup>693</sup> Robert Delaunay, *Du cubisme à l'art abstrait*, documents inédits publiés par Pierre Francastel et suivis d'un catalogue de l'œuvre de R. Delaunay par Guy Habasque, Paris, SEVPEN, 1957, p. 81.

<sup>694</sup> Sonia Delaunay, citée in Jacques Damase, *Sonia Delaunay, Rythmes et couleurs*, Paris, Hermann, 1917, p. 307.

<sup>695</sup> Directeur de la Manufacture des Gobelins, Eugène Chevreul (1786 - 1889) publie en 1839 son traité *De la loi du contraste simultané des couleurs et de l'assortiment des objets colorés considéré d'après cette loi*, dans lequel il analyse précisément l'action des couleurs les unes par rapport aux autres et tire sa fameuse loi dite du contraste simultané, c'est-à-dire du contraste que constituent des couleurs différentes perçues simultanément.

<sup>696</sup> Ogden Rood (1831 – 1902) publie *Modern Chromatics* en 1879, ouvrage dans lequel il démontre que la couleur est composée de trois paramètres : la pureté, la luminosité et la couleur. Ce livre est traduit pour la première fois en français en 1881.

que « [les] réminiscences d'objets »<sup>697</sup> interrompent et corrompent l'œuvre, Robert Delaunay choisit d'exclure tout élément figuratif de ses œuvres. Le cercle, en revanche, leur apparaît comme la forme qui limite le moins la couleur puisqu'aucune ligne ne vient en briser le rythme. Avec ses disques de couleurs contrastées, Delaunay pose alors les bases de la peinture pure.

Déjà initié quelques années auparavant, le travail sur la couleur et son mouvement mené par les époux Delaunay s'enrichit considérablement au contact de leur expérience espagnole. La découverte des toiles de Rubens au Prado et de celles du Greco à Tolède suscite chez eux un regain d'intérêt pour l'histoire de la peinture, regain d'intérêt qui se traduit par un retour au figuratif. C'est ensuite l'observation de la vie locale sous la lumière si particulière de la Péninsule qui leur permet d'appliquer directement les théories scientifiques auxquelles ils se réfèrent depuis des années. Illustrée par les œuvres inspirées du marché de Minho et du flamenco, Sonia Delaunay accède alors à une nouvelle vision du monde sensible :

Nos recherches de couleurs purent trouver sur place [à Valença do Minho] des applications spontanées, sans que nous tombions dans l'écueil de l'intellectualisme. Les lois, scientifiquement découvertes par Chevreul et vérifiées par lui sur l'expérience de couleurs pratiques, furent observées par Robert et moi dans la nature, en Espagne et au Portugal, où l'irradiation de la lumière est plus pure, moins brumeuse qu'en France<sup>698</sup>.

Outre les enseignements qu'ils tirent de leur nouvel environnement, les Delaunay ont également l'occasion de diversifier leur travail grâce aux relations qui se créent entre les différents artistes en exil.

Les Delaunay sont à Barcelone lorsqu'ils apprennent que la Révolution vient d'éclater en Russie. Privés des rentes qu'ils recevaient de la famille de Sonia, ils décident de rentrer à Madrid chercher de nouvelles ressources. À leur arrivée, les Delaunay rencontrent Diaghilev qui leur demande de collaborer avec la compagnie pour la reprise de *Cléopâtre*. Les décors initialement conçus par Bakst avaient été détruits lors d'un incendie pendant la tournée en Amérique du Sud. L'impresario demande alors à Robert Delaunay de concevoir les décors et à Sonia d'élaborer les costumes.

---

<sup>697</sup> Robert Delaunay, cité par Danielle Molinari, *R. Delaunay, Sonia Delaunay*, Paris, Nouv. éd. françaises, Collection des grands peintres modernes, 1987, p. 65.

<sup>698</sup> Sonia Delaunay, *Nous irons jusqu'au soleil*, op. cit., p. 76.

Robert Delaunay imagine une vue du Nil pour ce ballet. Quant à Sonia Delaunay, elle s'acquitte de sa tâche avec audace et brio puisqu'elle conçoit pour le personnage de Cléopâtre le premier costume simultané<sup>699</sup> :

Je voyais Cléopâtre apparaître comme une momie dont on déroulait au fur et à mesure les bandelettes. Celles-ci étaient des écharpes toutes différentes les unes des autres. Je me souvenais des sarcophages qui hantaient mes promenades au musée du Louvre avec Delaunay. [...] Quand la momie était entièrement dépouillée, les projecteurs illuminaient la reine en costume solaire : des disques armant les seins, des cercles concentriques de toutes les couleurs et sertis de perles, rayonnant somptueusement autour du nombril du monde<sup>700</sup>.

Adaptant le fameux épisode du tapis relaté par Plutarque<sup>701</sup>, Sonia Delaunay choisit de créer la surprise en momifiant Cléopâtre de voiles multicolores. Ces derniers déroulés, la reine égyptienne apparaît alors dans une robe dont les disques simultanés, délimités par des perles et des sequins, circonscrivent les seins et le ventre. La créativité de Sonia Delaunay suscite immédiatement l'enthousiasme des spectateurs. Dès la création de cette reprise, le public londonien est conquis. Et c'est par un télégramme chaleureux que Diaghilev s'empresse de témoigner sa reconnaissance au couple resté en Espagne<sup>702</sup> : « Avons débuté hier avec indescriptible succès. Votre décor peint par Russe Wolmarc était applaudi. Au levée (sic) du rideau costume Cléopâtre admirable. Amitiés et souvenirs. Serge Diaghilev »<sup>703</sup>.

Pour sa première collaboration avec le monde du théâtre, Sonia Delaunay choisit d'appliquer ses découvertes sur la couleur aux costumes. Simplification des motifs et travail sur les volumes introduisent sur la scène de nouveaux rapports entre les couleurs et avec le rythme. Nous l'avons vu, les Ballets russes avaient fasciné le public par la grande cohérence visuelle des œuvres présentées, cohérence qui favorisait chez le spectateur l'impression s'assister à des reconstructions historiques :

Les tissus comme on les concevait dans le monde jusqu'à maintenant, étaient des répliques de dessins connus depuis des siècles, que les *Ballets Russes* remirent en vogue, il y a vingt ans. Le goût de l'orientalisme se répandit par l'intermédiaire des artistes décorateurs, tel *Bakst* qui fut un virtuose de l'orientalisme, qui ont une grande influence sur les tissus et la mode.

---

<sup>699</sup> Voir annexes iconographiques, p. 464 – 465.

<sup>700</sup> Sonia Delaunay, *Id.*, p. 78 – 79.

<sup>701</sup> Plutarque, *Vies parallèles*. Vie de César, XLIX.

<sup>702</sup> Lorsque les ballets russes donneront *Cléopâtre* lors de la cinquième saison madrilène, il s'agira de cette version conçue par les Delaunay. Le ballet sera donné à trois reprises, le 31 mars, les 3 et 5 avril 1921.

<sup>703</sup> Télégramme que Diaghilev envoie à Madrid aux Delaunay ; reproduction du télégramme in Jacques Damase, *Sonia Delaunay, op. cit.*, p. 140.

[...] Sonia Delaunay ensuite vient. Elle change tout cela<sup>704</sup>.

Bien que compréhensible, l'enthousiasme de Robert à l'égard du travail de sa femme lui fait néanmoins occulter une part non négligeable de l'histoire. Depuis sa collaboration avec des peintres de l'avant-garde tels que Larionov, Gontcharova et Picasso, la compagnie a inauguré une nouvelle période esthétique. Depuis 1916, les créateurs assument pleinement le décalage entre l'intrigue mise en scène et la modernité des costumes : bien avant que Sonia Delaunay n'inaugure le simultané avec *Cléopâtre*, Larionov avait déjà introduit le néo-primitivisme avec *Soleil de nuit* et Picasso le cubisme avec *Parade*. En réalité, ce décalage est sous-tendu d'une nouvelle conception du décor. Les artistes de la première période avaient introduit sur la scène, l'esthétique de la peinture en deux dimensions, tirant ainsi définitivement un trait sur les techniques illusionnistes d'alors. Larionov, Picasso et à présent Sonia Delaunay, conçoivent quant à eux la décoration de la scène comme un art à part entière comme le rappelle Larionov dans son ouvrage consacré aux Ballets :

Les décors et les costumes de théâtre, spécialement en ce qui concerne le ballet, ne doivent être ni l'imitation de la nature, ni l'imitation d'un autre art, par exemple un tableau agrandi et adapté à la scène. L'art du décor théâtral est un art en soi, possédant ses propres lois et ses propres objectifs. Ce n'est pas non plus une reconstruction d'après tel ou tel style, avec ses précisions historiques. [...] Mais tout art, y compris celui du décor, constitue comme un second univers que crée l'artiste dans un certain esprit et certaines conditions, un univers qui existe parallèlement au monde réel<sup>705</sup>.

Même si elle le fait avec un indéniable talent, Sonia Delaunay s'inscrit en réalité dans un mouvement rénovateur qui s'est initié avant elle. Il s'agit de reprendre un procédé de création déjà éprouvé mais avec une esthétique nouvelle.

L'apport de Sonia est ailleurs : avec ses costumes, la créatrice transpose les procédés de la peinture simultanée à la scène et propose une « occidentalisation de l'Orient »<sup>706</sup>. Le costume, et de manière plus générale les vêtements, sont conçus par l'artiste comme une « portion d'espace », comme un tout organisé selon des lois qui lui sont propres. Couleur et forme sont intrinsèquement liées et déterminent la matière et les dimensions. En transposant ces procédés, Sonia Delaunay brouille les frontières entre les Arts plastiques, les Arts de la scène et les Arts appliqués et contribue à l'avancée des Ballets au sein de l'avant-garde.

---

<sup>704</sup> Robert Delaunay, « Les tissus "simultanés" de Sonia Delaunay », *Du cubisme à l'art abstrait*, op. cit., p. 204.

<sup>705</sup> Michel Larionov, *Diaghilev et les Ballets russes*, Paris, La Bibliothèque des Arts, 1970, p. 81.

<sup>706</sup> Guillermo de Torre, « El Arte Decorativo de Sonia Delaunay », *Alfar*, n°35, La Coruña, XII-1923, p. 18 – 19.



Le succès de ses créations pour *Cléopâtre* permet à Sonia Delaunay de faire son entrée dans le monde du spectacle et de la mode<sup>707</sup>. L'année suivante, on lui demande de s'occuper de la nouvelle décoration du cabaret le *Petit casino* de Madrid. Elle réalise également les costumes pour la première revue dont la vedette est une star de cinéma, Gaby. En 1920, Sonia Delaunay est également sollicitée pour dessiner le costume de la cantatrice Lahovska lors des représentations d'*Aïda* données au Liceo. La tâche est d'importance car, comme le déplore la chanteuse : « l'opéra est tellement vieux et si connu que pour pouvoir l'entendre avec intérêt, il faut le revêtir de neuf »<sup>708</sup>.

Parallèlement à ces collaborations scéniques, Sonia Delaunay poursuit son travail sur la décoration d'intérieurs et sur la création de vêtements. Pour se lancer auprès de la bonne société madrilène, elle bénéficie de l'entregent de Diaghilev qui la présente au marquis de Valdeiglesias, le très influent directeur du quotidien *La Época*<sup>709</sup>. Sonia Delaunay commence alors à concevoir des tenues et des intérieurs pour les noms les plus en vue de la société espagnole. À diverses reprises, *La Época* et *Blanco y Negro* publient des articles élogieux sur ses créations. En 1919, elle ouvre la *Casa Sonia*, un magasin situé rue Columela où elle vend des robes simultanées ainsi que des accessoires qui préfigurent ce qu'elle proposera dans la *Boutique Simultanée*, l'enseigne parisienne qu'elle dirigera ensuite de 1924 à 1931. Pour Guillermo de Torre, par son travail sur les Arts appliqués, la jeune femme permet de marquer durablement la société espagnole en dépoussiérant ses habitudes de décorations désuètes et austères :

La couleur ne vit plus emprisonnée entre les quatre barreaux d'un tableau, elle descend sur le sol, se glisse dans nos poches sentimentales, se colle à nos costumes, danse sur les murs, rit sous les abat-jours et nous regarde effrontément depuis le plafond. La couleur a été libérée et son prisonnier, l'art décoratif traditionnel, désespère et s'assombrit. Qui donc a été cette fée généreuse qui avec ses seules mains a déverrouillé la porte de la prison et a laissé se répandre les couleurs dans nos maisons et sur nos vêtements, comme une volée d'enfants ou d'oiseaux ? Sonia Delaunay-Terk<sup>710</sup>.

---

<sup>707</sup> Diaghilev passe de nouveau commande à Robert Delaunay pour réaliser *Football*, un ballet initialement prévu en collaboration avec Massine, Stravinsky et Huidobro. Bien que cette œuvre n'ait pas dépassé le stade du projet, il existe néanmoins des esquisses de Delaunay.

<sup>708</sup> Lettre de Lahovska citée par Sonia Delaunay, *Nous n'irons plus au bois*, op. cit., p. 79.

<sup>709</sup> Paloma Alarcó, « Periplo de Robert y Sonia Delaunay por España y Portugal : 1914 – 1921 », *Robert y Sonia Delaunay, 1905 – 1941*, catalogue et exposition réalisés sous la direction de Tomás Llorens, Brigitte Léal, Pascal Rousseau au Musée Thyssen-Bornemisza du 8 octobre 2002 au 12 janvier 2003, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 2002, p. 184.

<sup>710</sup> « El color, ya no vive aprisionado entre los cuatro barrotes de un cuadro, sino que descende al suelo, se mete en nuestros bolsillos sentimentales, se adhiere a nuestros trajes, baila en las paredes, ríe bajo las pantallas y nos mira descaradamente desde el techo. El color está en libertad y su prisionero, el arte decorativo tradicional, se desespera y obscurece. ¿Quién ha sido el hada generosa que con las solas llaves de sus manos ha abierto la prisión, dejando que se desparamen los colores en nuestras casas y en nuestro indumento, como una bandada de

Ce long séjour en Espagne constitue un moment de transition dans la carrière de Sonia Delaunay. Parallèlement à la poursuite de ses travaux sur la lumière et ses vibrations, elle se lance, initialement par nécessité et avec le succès que l'on sait, dans les domaines de la décoration de la scène et d'intérieurs. La figure tutélaire de Diaghilev se révèle prépondérante dans l'évolution de l'artiste. Non content de lui donner l'opportunité de collaborer avec les Ballets russes, celui-ci lui ouvre en grand les portes des salons madrilènes.

Outre ces rencontres inédites avec des personnalités de l'avant-garde, le long séjour espagnol permet également aux artistes de la troupe de découvrir le folklore de leur pays d'accueil et de renouveler les sources d'inspiration du répertoire. Pendant ces années, la compagnie traverse une période de mutation. Aux difficultés économiques, s'ajoute la rupture définitive entre Diaghilev et Nijinski. Si la deuxième saison espagnole a constitué un moment d'exception pour le public espagnol en réunissant pour la seule fois de l'histoire les deux étoiles de la compagnie sur la même scène, elle constitue également un tournant majeur. C'est en effet à cette occasion que Diaghilev prend conscience qu'il a sans doute trouvé en Massine un jeune chorégraphe de talent susceptible de remplacer Nijinski, son ancien et très fantasque protégé. Comme le rappellent Grigoriev<sup>711</sup> et García-Márquez<sup>712</sup>, les « années espagnoles » confirment ce changement de direction chorégraphique et consacrent l'avènement de Massine :

*Avec Soleil de nuit, Kikimora et les Ménines, qu'il présenta à Ouchy et à Saint-Sébastien, Massine fit ses premières armes en tant que chorégraphe. À Rome, il élaborait les Femmes de bonne humeur, Contes russes et Parade, et gravit ainsi les premières marches de la profession. Enfin, c'est à Londres, lors de la création de la Boutique fantasque et du Tricorne à l'Alhambra, qu'il fut consacré chef de file de la nouvelle ère du ballet*<sup>713</sup>.

Échelonné sur trois années (de 1916 à 1919) et couronné par le grand succès du *Tricorne*, l'essor du jeune chorégraphe correspond à la période durant laquelle la compagnie

---

niños y pájaros ? Sonia Delaunay-Terk. », Guillermo de Torre, « El Arte Decorativo de Sonia Delaunay », *Alfar*, n°35, La Coruña, XII-1923, p. 18-19.

<sup>711</sup> Serge Grigoriev, *The Diaghilev ballet. 1909 – 1929*, (trans. and ed. Vera Bowen), Alton, Dance books, 2009, p. 123.

<sup>712</sup> Vicente García-Márquez, *Massine, op. cit.* p. 140.

<sup>713</sup> « In Ouchy and San Sebastián, where Massine produced *le Soleil de nuit, Kikimora, and las Meninas*, he served his choreographic apprenticeship. Rome, where he fashioned *les Femmes de bonne humeur, Contes russes, and Parade*, was the site of his initiation into the ranks of his profession. Then came the Alhambra season in London, where the creation of *la Boutique fantasque* and *le Tricorne* led to his consecration as a hero in a new balletic age », Vicente García-Márquez, *Id.*, p. 140.

séjourne principalement en Espagne. La formation de Massine s'opère principalement sous deux auspices : celui du brassage artistique que lui offre la compagnie, brassage encore accru par le contexte historique, ainsi que celui de l'immersion au sein de la culture espagnole.

Depuis ses débuts avec Diaghilev, Massine travaille avec les artistes les plus avant-gardistes de la compagnie. En 1915, il a collaboré avec Larionov pour la réalisation de *Soleil de nuit*, puis avec Satie, Cocteau et Picasso pour l'élaboration de *Parade* en 1917. Avidé d'apprendre, le jeune chorégraphe saisit chaque opportunité que lui offre sa proximité avec les grands noms de l'avant-garde parisienne. Son séjour à Barcelone est par exemple l'occasion d'approfondir la relation qui s'est établie avec Picasso lors de la création de *Parade* :

À Barcelone comme à Madrid, Paris, Rome et Naples, ils [Picasso et Massine] passèrent de longs moments ensemble. Ils se rencontraient au café-restaurant Le Lion d'Or, leur lieu de rendez-vous préféré, ou faisaient des visites. Bien évidemment, leurs conversations portaient essentiellement sur l'art. Lors de mes entretiens avec Massine, il s'est souvenu que c'est lors de ce voyage à Barcelone qu'il commença avec Picasso à travailler sur *Le Tricorne*. Le célèbre portrait de Massine en Arlequin que Picasso réalisa à Rome, témoigne de la fertilité de ce séjour à Barcelone<sup>714</sup>.

En 1918, à Sitges, c'est au tour des Delaunay de venir enrichir la palette du jeune Massine :

La collaboration avec les Delaunay offrit à Massine une nouvelle initiation aux arts, qui faisait suite à toute une série. Gontcharova et Larionov étaient à l'origine de la première rencontre marquante de Massine avec l'avant-garde russe ; les futuristes lui avaient donné le goût de l'expérimentation ; Picasso l'avait initié aux principes du cubisme; à présent, les Delaunay allaient l'aider à explorer d'autres mouvements artistiques, notamment celui de l'abstrait<sup>715</sup>.

Parmi le nombre considérable de personnalités de l'avant-garde qu'il fréquente, c'est avec Larionov, Gontcharova et Falla que Massine tisse les liens les plus étroits, trois artistes qui ont en commun cette appropriation savante du folklore. Ainsi, la découverte des traditions

---

<sup>714</sup> « In Barcelona, as in Madrid, Paris, Rome, and Naples, they [Picasso and Massine] spent many hours together. They would meet at the café-restaurant Lion d'Or, their favourite hangout, or go sightseeing. Of course their talk focused mainly on art. In my conversations with Massine he remembered that on this trip to Barcelona he and Picasso began work on *Le Tricorne*. A sort of personal testament to these fertile Barcelona days is the famous Harlequin that Picasso painted here, for which, back in Rome, Massine had been the model », Vicente García-Márquez, *Id.*, p. 109.

<sup>715</sup> « Working with the Delaunays afforded Massine another in a series of insights into arts. Gontcharova and Larionov had provided his first important exposure to Russian and modern art; the futurists had given him a taste for experimentation; Picasso had introduced him to the principles of cubism; now the Delaunays would help him explore other artistic movements, including abstraction. », Vicente García-Márquez, *Id.*, p. 119.

espagnoles ne se fait pas de manière isolée, mais entre en résonance avec les recherches esthétiques qu'il réalise auprès de ces artistes.

Deux spectacles populaires typiquement espagnols retiennent plus particulièrement l'attention de Massine. La corrida, tout d'abord, qui fascine Massine par la plasticité autant que par l'impeccabilité des mouvements effectués par les toréadors :

Il [Massine] étudia leurs styles et leurs mouvements [ceux de Belmonte<sup>716</sup>, Gaona et Joselito] pour acquérir une meilleure compréhension des danses folkloriques comme la *farruca*, et il se lia d'amitié avec Belmonte qui le fascinait lors de ces longues conversations sur la corrida. Dans *Le Tricorne*, Massine allait donner à son inspiration toute liberté à exprimer l'idée qu'il se faisait de l'Espagne, jusqu'aux périlleuses positions du matador et ses jeux avec la mort dans l'arène. Il collectionnait toutes les illustrations concernant la corrida, publiées dans les journaux ; et lorsqu'il interpréta le rôle du Meunier et dansa la *farruca* – qui était pour lui plus qu'une danse, "c'était une transe" – il s'imaginait en train de lutter contre un taureau<sup>717</sup>.

Les soirées flamencas ensuite dont Massine apprécie tout à la fois le caractère populaire et l'aspect extrêmement stylisé :

Le jour, Diaghilev, Massine, Picasso, Stravinsky, Ansermet, les Nijinski, Falla et les Delaunay se réunissaient pour aller voir des corridas, et le soir, ils s'immergeaient dans l'incroyable vie nocturne madrilène et assistaient ravis à d'authentiques soirées flamencas qui les tenaient éveillés jusqu'à l'aube<sup>718</sup>.

Lors de la première saison madrilène, au cours de l'été 1916, Massine avait rencontré le jeune *bailaor* andalou, Félix Fernández, qui l'avait initié au *flamenco*. L'année suivante, le chorégraphe pousse la curiosité jusqu'à s'immerger durant de longues heures dans les lieux où bat le cœur du folklore populaire : « Massine passait beaucoup de temps à étudier les pas

---

<sup>716</sup> Comme le souligne Sandra Álvarez dans son ouvrage, Juan Belmonte marqua l'histoire de la tauromachie par l'importance donnée aux qualités plastiques lors du combat. Pour la première fois, les mouvements du taureau fusionnent avec ceux du toréador. L'émotion artistique naît alors de ce « pas-de-deux » réalisé par l'homme et l'animal ; Sandra Álvarez, *Tauromachie et flamenco : polémiques et clichés. Espagne, fin XIX<sup>e</sup> – début XX<sup>e</sup>*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 47.

<sup>717</sup> « He [Massine] studied their styles and movements [Belmonte, Gaona and Joselito's styles] to acquire a better understanding of folk dances like the *farruca*, and befriended Belmonte, who fascinated him in long conversations about bullfighting. In *Le Tricorne*, Massine's inspiration was to give full expression to what he took Spain to be, including the perilous position of the matador and his flirtation with death in the arena. He collected all the illustrated bullfighting periodicals; and when as the Miller he performed his *farruca* – for him more than a dance, "it was a trance" – he envisioned a bull confronting him. », Vicente García-Márquez, *Id.*, p. 116.

<sup>718</sup> « By day Diaghilev, Massine, Picasso, Stravinsky, Ansermet, the Nijinskys, Falla, and the Delaunays would congregate at the bullfights, and by night they plunged into Madrid's unique after-dark scene, where they relished seeing authentic flamenco and often stayed out until the wee hours of the morning. », Vicente García-Márquez, *Id.*, p. 107.

espagnols. Il allait dans des petites tavernes fréquentées par des ouvriers dont il observait la danse et les gestes<sup>719</sup>. »

Cet apprentissage se fait au côté de Falla, tuteur avisé et acteur majeur de la réhabilitation de l'art andalou. Massine peut difficilement être à meilleure école : en 1915, Falla a composé *El amor brujo : gitanería en un acto y dos cuadros*, et en 1922, il participe à l'organisation du *Concurso de Cante Jondo de Granada* avec l'aide de Federico García Lorca.

Mais Massine n'est pas le seul à goûter les danses et les chants traditionnels espagnols. Comme son jeune chorégraphe, Diaghilev est ébloui par cette expression populaire qui mêle improvisation et éléments codifiés. L'impresario décide de produire un ballet s'inspirant du folklore espagnol. Pour ce faire et afin de s'immerger au plus près de la culture du pays, il entame au printemps 1917 un voyage dans différentes villes de province en compagnie de Falla, Massine et Félix Fernández :

Avoir Falla et Félix comme mentors faisait de nous des disciples passionnés et insatiables. Tout au long de cet étouffant été espagnol, nous avons visité tranquillement Saragosse, Tolède, Burgos, Séville, Cordoue et Grenade. Réunis par notre intérêt commun pour la culture et la musique espagnoles, nous formions un joyeux quatuor. Nous passions nos journées à visiter des monastères, des musées et des cathédrales, et nos soirées dans les cafés à admirer les danseurs locaux et à échanger sur notre ballet. C'est au cours de ce voyage que je fis réellement la connaissance de Falla.<sup>720</sup>

Lors de cette excursion au sein du « pays réel », Massine bénéficie d'un encadrement de premier choix. Sorte de « poisson pilote », Félix Fernández le guide dans les endroits où se nichent les artistes les plus authentiques. Quant à Falla, il dispense une réflexion plus conceptuelle et présente au groupe ses connaissances en ce qui concerne l'utilisation de sources folkloriques. Comme l'analyse García-Márquez, le parrainage de Falla sera d'ailleurs déterminant au moment de transformer cette aventure commune en langage artistique :

Dans ses premiers ballets s'inspirant du folklore – *Soleil de nuit* (1916) et *Contes russes* (1917) – Massine était influencé malgré lui par les propositions de Falla. Son dessein

---

<sup>719</sup> « Massine spent much of his time in the study of Spanish steps. He would go to small workmen's taverns to watch the dancing and miming, the latter being singularly expressive, despite its simplicity », Serge Grigoriev, *The Diaghilev ballet, op. cit.*, p. 135.

<sup>720</sup> « With Falla and Felix as our tutors, Diaghilev and I were eager and receptive students. During the whole of that hot Spanish summer we travelled at a leisurely pace, visiting Saragossa, Toledo, Salamanca, Burgos, Seville, Córdoba and Granada. We were a congenial foursome, united by our interest in Spanish culture and music. Our days were spent sightseeing in monasteries, museums and cathedrals, our evenings in cafés watching the local dancers and discussing plans for our ballet. It was on this trip that I really got to know de Falla », Leonide Massine, *My life in ballet, op. cit.*, p. 116.

était de saisir l'essence des mouvements des danses populaires et de les détourner afin de réaliser ses propres mouvements suggestifs et expressifs<sup>721</sup>.

Au terme de ce voyage, Massine se sent prêt à élaborer son « premier » ballet espagnol<sup>722</sup> qui « [sera] une fusion complète entre les danses folkloriques espagnoles et la technique classique du ballet »<sup>723</sup>. Il décide également d'interpréter lui-même le rôle du Meunier.

Pour la compagnie, le premier voyage en Andalousie avait constitué une porte d'entrée au sein de la péninsule. Il a fait entrevoir le potentiel créatif du folklore espagnol et a suscité par là-même l'envie de poursuivre les recherches en ce sens. Le deuxième voyage permet d'approfondir considérablement la connaissance du pays : après avoir sillonné l'Espagne, la décision est prise de créer un ballet qui sera une fusion savante et moderne de cet art populaire. Le troisième séjour, quant à lui, constitue un pas supplémentaire vers la quête d'authenticité.

Lors de la Semaine Sainte de 1921, Diaghilev, Stravinsky et Kochno, nouveau secrétaire de ce dernier, se rendent en Andalousie recruter des danseurs et des musiciens locaux pour produire un ballet entièrement espagnol. Aucun témoignage ne rend compte de cette semaine andalouse. Seuls les treize télégrammes qu'envoie Barocchi, le régisseur des Ballets, à Diaghilev afin de l'informer de l'avancement des recrutements témoignent des difficultés rencontrées<sup>724</sup>. Pour la plupart d'entre eux, les artistes approchés se révèlent incapables de faire face aux contraintes que suppose la collaboration avec une compagnie de l'ampleur de celle des Ballets russes<sup>725</sup>. À l'impossibilité de trouver des accords sur les salaires, s'ajoute le manque de fiabilité des postulants ainsi que leur volonté systématique d'être engagé par couple. Outre ce manque de « flexibilité », le coût supplémentaire que

---

<sup>721</sup> « In the first of Massine's ballet rooted in folklore – *Soleil de nuit* (1916) and *Contes russes* (1917) – he had unwittingly carried out Falla's dictum. His objective had been to take the essence of the popular dance movement and distort it in order to produce his own personal expressive and suggestive movement. », Vicente García-Márquez, *Massine, op. cit.*, p. 113.

<sup>722</sup> En réalité, Massine a déjà créé un premier ballet espagnol en 1916 : en hommage à l'invitation d'Alphonse XIII, le chorégraphe avait élaboré la chorégraphie de *Las Meninas* pour la saison estivale de Saint-Sébastien. Mais comme l'avait souligné Adolfo Salazar, il s'agissait davantage d'une « libre évocation de l'Espagne des Habsbourg » que d'une œuvre authentiquement espagnole. Cette « évocation » se fait en outre par référence à la culture savante du pays.

<sup>723</sup> Vicente García-Márquez, *Massine, Id.*, p. 119.

<sup>724</sup> Les treize télégrammes qu'envoie Barocchi de Séville à Diaghilev sont conservés à la Bibliothèque – Musée de l'Opéra de Paris, au sein du Fonds Kochno ; voir annexes textes, p. 417 – 418.

<sup>725</sup> Boris Kochno raconte ainsi : « La tâche de Diaghilev était compliquée par le fait que la plupart de ces artistes n'avaient pas la moindre intention de signer un contrat ni de quitter l'Espagne. Ils venaient pour le plaisir d'être applaudis. À peine l'un d'entre eux était-il engagé qu'il exigeait un cachet double. Et puis il fallait que son ami (ou sa maîtresse) vienne avec lui. Ces gitans illettrés n'avaient aucune idée du temps ni de l'argent » ; Boris Kochno, *Diaghilev et les Ballets russes*, Paris, Fayard, 1973, p. 164.

constitue le recrutement d'artistes pour ce seul ballet aura pour conséquence de limiter à deux saisons (Londres et Paris, 1921) la présentation de *Cuadro flamenco*, œuvre à laquelle ils sont associés<sup>726</sup>.

#### b. Tournée de la compagnie

Au début de l'année 1918, la compagnie se trouve à Lisbonne sans aucun engagement prévu. Les contrats des danseurs stipulant qu'un mois payé demi-salaire<sup>727</sup> était réservé chaque année pour les répétitions, la direction de la compagnie décide de faire jouer cette clause et d'immobiliser momentanément la troupe au Portugal sous la férule de Grigoriev, régisseur et maître de ballet. Pendant ce temps, Diaghilev, Massine et Barocchi se rendent à Madrid à la recherche de nouveaux engagements. À leur arrivée, Falla a organisé une rencontre avec Leopoldo Matos : « Avec l'aide de Matos, les impresarios espagnols Arturo Serrano et Méndez Vigo apportèrent leur soutien à Diaghilev en lui proposant d'organiser une tournée avec 47 représentations données dans toute l'Espagne »<sup>728</sup>.

Lorsqu'il rejoint sa troupe à Lisbonne quelques semaines plus tard, Diaghilev est en mesure de proposer une tournée dans dix-sept villes d'Espagne : Valladolid, Salamanque, Saint-Sébastien, Bilbao, Logroño, Saragosse, Valence, Alcoy, Alicante, Carthagène, Murcie, Cordoue, Séville, Malaga, Grenade puis Madrid et Barcelone pour finir. Pour mener à bien ce périple « autour de l'Espagne en suivant le sens des aiguilles d'une montre »<sup>729</sup>, l'impresario réunit autour de lui quelque 86 danseurs qui vont se produire aussi bien dans les petites villes que dans les grandes agglomérations.

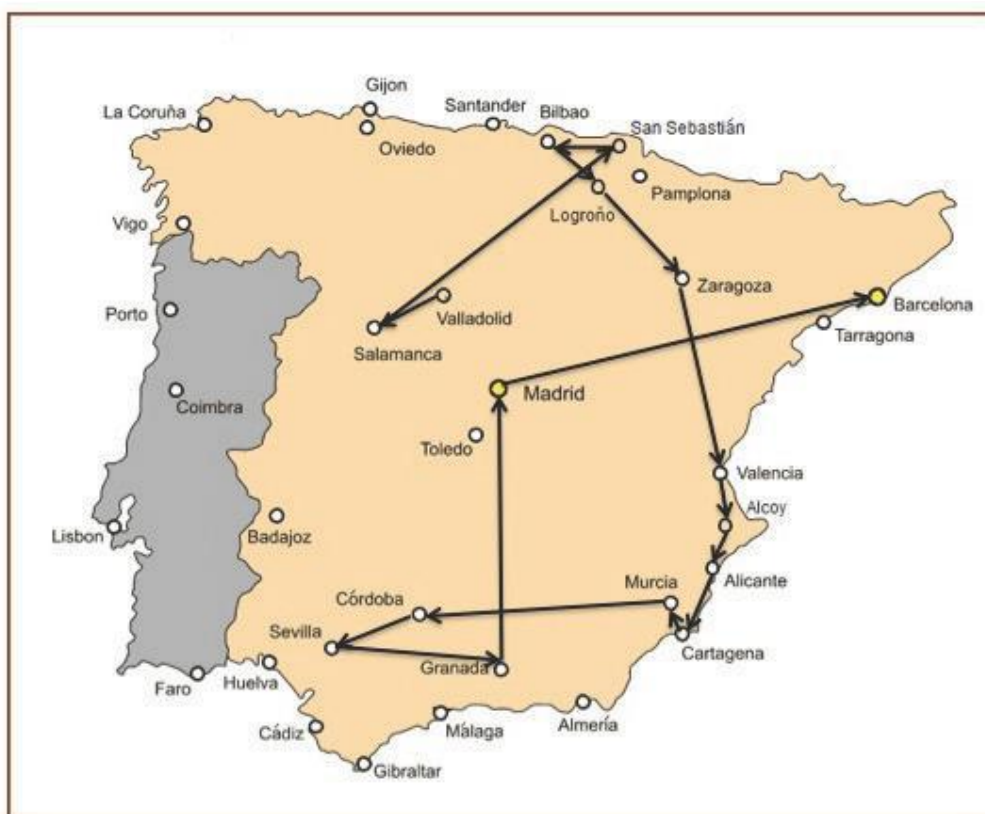
---

<sup>726</sup> Pour une analyse plus détaillée des réceptions londonienne et parisienne de *Cuadro flamenco* voir Claustre Rafart, « *Cuadro flamenco* », in María Teresa Ocaña, *Picasso y el teatro. Parade, Pulcinella, Cuadro Flamenco, Mercure*, Barcelona, Àmbits Servicios Editoriales, 1996, p. 118 – 127.

<sup>727</sup> Richard Buckle, *Diaghilev, op. cit.*, p. 403.

<sup>728</sup> « With Matos's assistance the Spanish impresarios Arturo Serrano and Méndez Vigo came to Diaghilev's rescue offering to organize a forty-seven-performance tour of the Ballets Russes throughout Spain », Vincente García-Márquez, *Massine, Id.*, p. 115 – 116.

<sup>729</sup> Richard Buckle, *Diaghilev, Id.*, p. 403.



Carte 1 : Itinéraire de la tournée des Ballets russes (1918)

C'est de nouveau grâce au soutien de Falla que Diaghilev parvient à engager Joaquín Turina et à constituer un orchestre de qualité afin de réaliser cette tournée au long cours :

L'un des principaux désirs de Diaghilev était de recruter un excellent orchestre. Avec l'aide de Falla, il réussit à convaincre Joaquín Turina de devenir le chef de la troupe et de rassembler des musiciens appartenant aux orchestres du Teatro Real, du Symphonique et du Philharmonique de Madrid<sup>730</sup>.

Il n'existe à ce jour aucune analyse approfondie de la réception des Ballets lors de cette tournée de 1918. Seuls subsistent deux témoignages : celui de la danseuse Lydia Sokolova et celui du chef d'orchestre, Joaquín Turina. Dans *Souvenirs et éphémérides*<sup>731</sup>, le musicien dresse ainsi un vif tableau des grandeurs et des misères qui jalonnèrent cette incroyable aventure :

<sup>730</sup> « One of his chief hopes [Diaghilev's hopes] was to recruit a superior orchestra. With Falla's assistance, he was able to persuade Joaquín Turina to become the company's musical director and assemble a group of musicians that included members of the orchestras of the Teatro Real, the Madrid Sinfónica, and the Filarmónica. », Vicente García-Márquez, *Id.*, p. 116.

<sup>731</sup> Une partie de *Recuerdos y efemérides* est publiée dans Alfredo Morán, *Joaquín Turina a través de sus escritos*, Madrid, Alianza, 1997, p. 273 – 274. Le texte complet est conservé à la Fundación Juan March de Madrid, Legado Turina.



Le 30 mars nous arrivons à Valladolid avec l'équipe directrice de la compagnie ; là-bas, on me présente au reste de la troupe, ce qui correspond à une quarantaine de personnes [chiffre sensiblement inférieur à celui qui est annoncé dans les programmes].

Après les derniers filages, nous donnons la première représentation au Teatro Calderón, avec au programme : *le Spectre de la rose*, *les Sylphides* et *le Prince Igor*. Lors de la deuxième représentation, nous donnons *Cléopâtre*, somptueuse évocation pharaonique, et *Schéhérazade*, tiré des *Mille et une nuits*, qui suscite une intense émotion.

Après un atroce voyage, nous arrivons à Salamanque au petit matin. Malgré la fatigue et le manque de temps, je visite les deux cathédrales, la Maison des coquillages, l'Université et la tour du Clavero. Nous donnons une représentation au Teatro Bretón, et alors que Massine effectue un saut, le plancher s'effondre. Il manque de se tuer.

Saint-Sébastien. [...] Lors d'une des représentations, Gavrilov, l'un des danseurs, se blesse le pied dans *les Sylphides*, il quitte définitivement la compagnie. *Le Festin...*, limité à quelques extraits, n'a que peu d'intérêt, en revanche, *Soleil de nuit*, est un ballet multicolore, rempli de rythmes et admirablement interprété par Massine. Par opposition, *Carnaval* apparaît incroyablement délicat, avec ces silhouettes qui semblent être de porcelaine.

Il pleut sans cesse à Bilbao. La presse fustige, sous prétexte d'immoralité, les Ballets russes, à tel point que nous sommes contraints d'habiller davantage les danseuses, notamment dans *Cléopâtre*.

À Logroño, le public insiste pour voir *Shéhérazade* ; mais comme les décors et les costumes sont partis pour Saragosse, il faut que nous improvisions une représentation ridicule, qui ressemble à un carnaval. Le Teatro Bretón est joli, la représentation est réussie.

Le séjour à Carthagène peut être résumé en deux mots : pluie et ennui. Nous nous produisons dans un cirque-théâtre et, à la fin, les danseurs initient un mouvement de grève, sans doute en raison d'arriérés, ils refusent de poursuivre la tournée. Arturo Serrano a arrangé tout cela avec quelques billets de banque.

Nous donnons une représentation à Cordoue, puis nous filons vers Séville. Là-bas, au Teatro Cervantes, on voit défiler les amis et on commence à manifester contre les nus de *Cléopâtre*. Cependant, on danse l'œuvre, sans autre incident que la sortie de quelques familles timorées. Dans le patio de las Doncellas de l'Alcazar, on prend une photographie de la troupe et de l'orchestre.

De Séville, nous nous rendons à Malaga, puis à Grenade. .... Mais le plus incroyable à Grenade, c'est la représentation de *Schéhérazade* donnée dans le palais de l'Alhambra. L'effet des costumes arabes dans ce cadre est merveilleux et inoubliable<sup>732</sup>.

---

<sup>732</sup> « El 30 de marzo salimos para Valladolid con la plana mayor de la compañía ; allí me presentan al resto de la *troupe* formada por unos cuarentas individuos [cifra notablemente inferior a la formulada en los programas].

Después de los últimos ensayos hacemos la primera representación en el teatro Calderón, con *El Espectro de la rosa*, *Silfides* y *El príncipe Igor*. En la segunda representación se hace *Cleopatra*, magnífica evocación faraónica, y *Sheherazade*, de las *Mil y una noche*, de intensa emoción.

Después de un viaje fatal llegamos a Salamanca al amanecer. A pesar del cansancio y de la falta de tiempo, visito las 2 catedrales, la casa de las Conchas, la Universidad y la torre del Clavero. Damos la función en el teatro Bretón y, al dar Massine un salto, se rompe el tablado y por poco se mata.

San Sebastián. [...] En una de las representaciones, Gavrilov, uno de los bailarines, se lastima un pie, en *Silfides*, y se separa definitivamente de la compañía. *El Festín...*, hecho de fragmentos, tiene poco relieve, en cambio, *Sol de la noche*, es un baile multicolor, lleno de ritmos y admirablemente realizado por Massine. Como contraste, resulta finísimo *Carnaval*, en donde las figuras parecen de porcelana.

En Bilbao llueve sin cesar. La prensa combate, bajo pretexto de inmoralidad, a los Bailes Rusos, en tal manera, que es necesario ponerles más ropa a las bailarinas, sobre todo en *Cleopatra*. [...]

Faisant écho à ceux de Turina, les souvenirs de la danseuse font également état d'une tournée où se mêlent enthousiasme et précarité, chaleur de la réception et logistique chaotique. Au-delà des anecdotes qu'il livre, on peut noter que le témoignage de Turina vaut avant tout par la vision toute personnelle qu'il pose sur la troupe. Outre les portraits des différents membres de la compagnie qu'il brosse dans *Figuras masculinas y femeninas a través de mi vida*<sup>733</sup>, le musicien décrit également avec précision la hiérarchie qui existait au sein des Ballets russes :

Comme cette troupe errante formait une société pittoresque et étrange ! Elle se composait de trois groupes distincts : les dirigeants, la bourgeoisie et la classe populaire, chacune d'entre elles, selon un protocole rigoureux, avait le moins de contact possible avec les deux autres. Le premier danseur, Massine, un jeune homme extrêmement brillant, succédait au célèbre Nijinski, malgré le peu de sympathie qu'avait pour lui le reste des danseurs qui ne lui pardonnaient pas son ascension fulgurante<sup>734</sup>.

Malgré l'admiration qu'il porte à Diaghilev et à sa compagnie, Turina ne renouvelle pas sa collaboration avec les Ballets. Jugeant cette association trop hasardeuse financièrement, il décide d'y mettre un terme définitif après les représentations données à Barcelone.

Malgré des aléas matériels et financiers, cette tournée de 1918 reste hors du commun. Si elle a pour premier résultat de sauver *in extremis* les Ballets russes de la faillite, elle permet surtout une diffusion exceptionnelle des spectacles à travers la Péninsule. Certes, les témoignages le soulignent fréquemment, les conditions de représentations sont souvent plus

---

En Logroño, se empeñan en ver la *Sheherazade* ; pero como el decorado y los trajes han seguido para Zaragoza, hay que improvisar una representación ridícula, que parece una mascarada. El teatro Bretón es bonito y la función resulta lucida.

[...] La estancia en Cartagena se condensa en dos palabras : lluvia y aburrimiento. Damos la función en un teatro circo y, al final, hay un conato de huelga de los bailarines, quienes, sin duda atrasados en sus pagas, se negaban a continuar la excursión. Arturo Serrano arregló el asunto con unos cuantos billetes de banco.

[...] Damos una representación en Córdoba y seguimos hacia Sevilla. Allí, en el teatro Cervantes, desfilan los amigos y se hace campaña en contra de los desnudos de *Cleopatra*. Sin embargo, se hace la obra, sin más incidentes que la huida de algunas familias timoratas. En el patio de la Doncellas del Alcázar se hace una fotografía de la compañía y de la orquesta.

Desde Sevilla vamos a Málaga y después a Granada. [...] Pero lo más admirable de Granada es una representación de *Sheherazade* en el palacio de la Alhambra. El efecto de los trajes árabes en aquel fondo maravilloso, es cosa que no podré olvidar jamás » ; Joaquín Turina, *Recuerdos y efemérides*, le texte complet est conservé à la Fundación Juan March de Madrid, Legado Turina ; voir annexes textes, p. 430 – 431.

<sup>733</sup> Voir annexes textes p. 429.

<sup>734</sup> « ¡ Pintoresca y extraña sociedad la de aquel pueblo errante ! Estaba constituido por 3 sectores : la plana mayor, la burguesía y la parte popular, que tenían, entre sí, el menor contacto posible, guardando un protocolo riguroso. El 1<sup>er</sup> bailarín, Massine, muchacho inteligentísimo, sucedía al famoso Nijinski, si bien con poquísimo simpatía de los bailarines, quienes no le perdonaban su rápido encumbramiento », Joaquín Turina, « Evocación », *Dígame* ; cité par Alfredo Morán, *Joaquín Turina a través de sus escritos*, Madrid, Alianza, 1997, p. 277.

qu'hasardeuses. Mais comme nulle part ailleurs auparavant – hormis les États-Unis qui représentent un cas à part –, le public des petites villes de province bénéficie de l'occasion unique d'admirer Massine et ses danseurs se produire sur la musique de Rimski-Korsakov, de Stravinsky et de tant d'autres.

Autre fait remarquable, deux représentations extraordinaires viennent couronner cette rencontre entre le pays et les Ballets. Pour la première fois de son histoire, la compagnie sort du théâtre et se produit à l'extérieur :

Les représentations les plus incroyables furent les deux dernières. À Séville, dans une *venta* (un café à l'air libre) entourée d'orangers, Diaghilev invita la troupe voir Felix danser. À Grenade, la compagnie se produisit au Théâtre Isabelle la Catholique et dansa *Shéhérazade* dans l'Alhambra devant un public d'invités ; Diaghilev fut extrêmement satisfait lorsqu'il entendit les retentissantes acclamations de ceux qui, plus tard, dirent que la troupe prit véritablement son essor lors de cette occasion<sup>735</sup>.

De ces moments inédits, cinq clichés nous sont parvenus. Le premier est conservé par la *Fundación Juan March* et présente la compagnie au grand complet dans l'Alcazar de Séville<sup>736</sup>. Les quatre autres appartiennent à l'*Archivo Manuel de Falla* de Grenade et montrent la troupe costumée en train de répéter *Shéhérazade* dans le *Patio de los Leones* de l'Alhambra<sup>737</sup>.

Nous l'avons vu, le contexte européen joue un rôle déterminant dans l'organisation des saisons russes en Espagne. Soumise à des contraintes exceptionnelles, la compagnie étire ses séjours dans la Péninsule et y multiplie les déplacements. Cette présence prolongée a bien entendu une incidence directe sur les modalités de réception des Ballets. À la différence d'autres pays où ils ne font que se produire, ces longs séjours espagnols favorisent les rencontres et suscitent des échanges artistiques d'une grande richesse. Sur cette terre d'accueil, les Ballets trouvent matière à renouveler leur inspiration et leur répertoire. Les intellectuels espagnols, quant à eux, voient dans la présence de cet acteur culturel majeur une possibilité de renouvellement et d'ouverture sur le monde. Ortega y Gasset, ne s'y trompe pas : pour lui, les spectacles de la troupe de Diaghilev ne sont ni plus ni moins que le signe avant-coureur d'un changement d'époque.

---

<sup>735</sup> « The most successful engagements were the last two. In Seville, Diaghilev invited the company to celebrate at a *venta* (an open-air café) surrounded by orange groves, where Felix danced. In Granada, they performed at the Teatro Isabel la Católica and danced *Schéhérazade* at the Alhambra, for invited guests only, Diaghilev's immense satisfaction and to high praise from those who later said the company had soared on this special occasion. », Vicente García-Márquez, *Massine, op. cit.*, p. 116.

<sup>736</sup> Voir annexes iconographiques, p. 484.

<sup>737</sup> Voir annexes iconographiques, p. 485 – 487.

## 2. Réflexions théoriques

Dans sa volonté de tout connaître et de tout confronter, Ortega y Gasset ne pouvait ignorer la rénovation de la scène, et plus généralement des arts, qui s'opérait avec les Ballets russes. Et bien qu'il avouât ne rien connaître à la musique<sup>738</sup>, il y consacre trois articles publiés dans *El Sol*, en 1921. Deux d'entre eux sont directement liés à l'écriture de son célèbre essai, *La Deshumanización del arte*, essai initialement publié par chapitre dans le même journal en 1924, avant d'être repris d'un seul tenant l'année suivante dans *La Revista de Occidente*.

Auteur prolifique s'il en est, Ortega y Gasset s'est vu reprocher son manque de systématisme et l'hétérogénéité de ses écrits. De fait, il n'existe aucun ouvrage dans lequel sa pensée soit exposée de manière exhaustive. Malgré cette apparente « dissémination » de la pensée ortéguienne, Julián Marías<sup>739</sup> d'abord, puis Charles Cascalès ensuite, affirment néanmoins que l'ensemble de ses articles, essais et conférences, est vertébré par le concept de la raison vitale :

Son intérêt ne s'est pas limité à des questions strictement philosophiques et tous les thèmes ont attiré son attention, qu'il s'agisse d'art, de politique ou d'histoire. Mais tous ses écrits se trouvent subordonnés à une intention philosophique déterminée qui en est le lien vivant et c'est seulement à la lumière de cet axe général et fondamental qu'ils deviennent pleinement intelligibles. En dépit de leur caractère disparate, les œuvres du penseur espagnol contiennent, sans équivoque possible, les lignes directrices d'un véritable système philosophique dont toutes les parties rayonnent autour d'une intuition centrale<sup>740</sup>.

L'« intuition philosophique » dont parle Cascalès peut se résumer ainsi : redonner au moi son individualité vécue sans l'isoler des valeurs rationnelles. Ortega y Gasset entend dépasser la traditionnelle antinomie qui oppose idéalisme et réalisme et affirme le principe de non-contradiction entre la vie et la raison. Le philosophe pose comme point de départ la totalité suivante : « un homme dans ses circonstances réfléchissant sur le monde »<sup>741</sup>. Ce rapport entre un homme concret et défini, et un monde également concret et défini, est le cœur de la pensée ortéguienne qui se trouve synthétisée dans le célèbre aphorisme « je suis moi et ma circonstance ». À cette totalité, Ortega y Gasset apporte la réponse de la raison vitale.

---

<sup>738</sup> « Yo no entiendo nada de música », José Ortega y Gasset, « Musicalia II », *El Sol*, 24-III-1921, p. 3.

<sup>739</sup> Julián Marías, *Introducción a la filosofía*, Madrid, Revista de Occidente, 1947.

<sup>740</sup> Charles Cascalès, *L'humanisme d'Ortega y Gasset*, Paris, Presses Universitaires de France, 1957, p. 5.

<sup>741</sup> Jean-Paul Borel, *Raison et vie chez Ortega y Gasset*, Neuchâtel, Éditions de la Baconnière, 1959, p. 18.

Seule l'union dynamique de la vie et de la raison permet de dépasser l'opposition entre la spontanéité et le rationnel, entre la multiplicité du donné et le caractère unique de la vérité.

L'explicitation de la célèbre formule – « je suis moi et ma circonstance » – a abouti à l'engagement volontaire et réfléchi du philosophe dans la réalité espagnole. Les domaines politiques, culturels, littéraires, scientifiques, etc. qu'analyse Ortega sont autant d'éléments concrets qui se posent à lui et auxquels il se confronte au moyen de la raison. Convaincu que la multiplicité des perspectives est la seule possibilité d'approcher la véritable « raison absolue », Ortega choisit de n'ignorer aucun aspect de la réalité. Il est tout à la fois journaliste, professeur, politicien, homme du monde, etc. Et afin d'assurer un contact plus étroit avec ses compatriotes, il choisit de s'exprimer principalement dans les journaux.

Au sein des nombreux domaines qu'Ortega embrasse, la culture occupe une place toute particulière. Opposée à la nature de la vie, celle-ci constitue une tentative d'interprétation que l'homme donne à son existence ; elle est l'effort qu'il réalise pour résoudre sa propre énigme. Ce qui explique son caractère originellement authentique : « Elle jaillit du cœur même de l'homme, geste défensif contre l'univers où il est englouti »<sup>742</sup>. Contrairement à la tradition qui s'hérite et se transmet, l'établissement de la culture devient rapidement synonyme de sclérose pour la génération qui ne l'a pas créée. À un moment donné, et puisque différentes générations coïncident à cet instant précis, une culture sclérosée et une culture jaillissante coexistent.

Écrits en 1921, les cinq articles concernant les Ballets russes s'inscrivent pleinement au sein du système ortéguien et illustrent, à leur mesure, la volonté du philosophe de saisir la « crise culturelle que traverse l'Occident »<sup>743</sup>.

Dans « *Apatía artística* »<sup>744</sup> et « *Elogio del Murciélagos I y II* »<sup>745</sup>, l'auteur met en évidence cette coexistence de deux cultures en Espagne. L'une d'elle a été héritée des générations antérieures et ne correspond plus à la sensibilité actuelle. L'autre, celle qui témoigne d'un changement d'attitude radicale par rapport à la vie, est à mettre au crédit – entre autre – des Ballets russes. Dans les deux articles réunis sous le titre « *Musicalia* »<sup>746</sup>, Ortega y Gasset analyse les raisons de l'impopularité de la musique nouvelle, et plus précisément celle de Debussy et celle de Stravinsky.

---

<sup>742</sup> Charles Cascalès, *Id.*, p. 136.

<sup>743</sup> Paul Aubert, préface à *La déshumanisation de l'art*, suivi de *Idées sur le roman*, et de *L'art au présent et au passé* de José Ortega y Gasset, (trad., étude préliminaire et notes de Paul Aubert et Ève Giustiniani), Cabris, Éd. Sulliver, 2008, p. 7.

<sup>744</sup> José Ortega y Gasset, « *Apatía artística* », *El Sol*, 18-X-1921, p. 3.

<sup>745</sup> José Ortega y Gasset, « *Elogio del Muerciélagos I* », *El Sol*, 6-XI-1921, p. 3 ; « *Elogio del Murciélagos II* », *El Sol*, 18-XI-1921, p. 3.

<sup>746</sup> José Ortega y Gasset, « *Musicalia I* », *El Sol*, 8-III-1921, p. 3 ; « *Musicalia II* », *El Sol*, 24-III-1921, p. 3.

La critique actuelle a fréquemment analysé conjointement les articles suivants<sup>747</sup> : « Musicalia I y II » et « Apatía artística » et ce, pour deux raisons. L'une tient à la proximité des dates de publication (1921), la seconde au fait qu'ils traitent tous trois d'une thématique fort peu étudiée par le philosophe, celle de la musique. Nous choisissons, pour notre part, de procéder différemment en étudiant dans un premier temps, « Apatía artística » auquel nous joignons « Elogio del *Murciélago* I y II ». Ce premier groupement fonctionne en miroir puisque l'auteur oppose à « l'apathie » provoquée par les spectacles traditionnels espagnols, le plaisir esthétique que suscite la scène russe. D'un simple point de vue chronologique, ces trois articles sont publiés sur une période d'un mois. Dans un second temps, nous analyserons « Musicalia I y II » puisque ce corpus s'intéresse plus précisément à la musique nouvelle et à son caractère minoritaire, thématique qui sera reprise et développée par la suite dans *La deshumanización del arte*.

#### a. Culture sclérosée – vs – culture jaillissante

Publié le 18 octobre 1921, « Apatía artística » se propose d'analyser les causes de l'absence d'émotion que provoquent désormais les concerts et les expositions présentés en Espagne. Selon Ortega y Gasset, la musique et la peinture représentées, malgré des qualités intellectuellement objectives, ne suscitent plus aucune émotion esthétique car elles ne sont plus en accord avec la sensibilité de leur public :

On pourrait dire que, soudainement, l'ensemble de la musique – ancienne et nouvelle – et que toute la peinture se sont vitalement disloqués de nous et sont devenus des faits indifférents qui se réalisent hors de notre sphère d'affectivité<sup>748</sup>.

Deux raisons essentielles expliquent cette « vacuité émotionnelle ». Premièrement, cet art sclérosé ne plonge plus ses racines dans l'intimité du spectateur et se voit donc coupé de son élan vital. Il s'impose malgré lui à celui qui l'écoute ou le regarde. Deuxièmement, ce sentiment d'« apathie » est commun à tous les pays occidentaux. Il témoigne donc d'un changement collectif de sensibilité et non d'une dégénérescence propre à une société précise.

---

<sup>747</sup> José M. García Laborda, « Los escritos musicales de Ortega y Gasset y su "circunstancia" histórica », *Revista de Estudios Ortegaianos*, n°10-11, V y XI-2005, p. 245 – 272 ; Clementina Cantillo, « Vida, cultura, arte: la música en el pensamiento de Ortega y Gasset », *Revista de Estudios Ortegaianos*, n°23, XI-2011, p. 107 – 124.

<sup>748</sup> « Diríase que, de pronto, la música toda – vieja y nueva –, que toda la pintura han quedado desarticuladas vitalmente de nosotros y se han convertido en hechos indiferentes que acontecen fuera de nuestra esfera de afectividad », José Ortega y Gasset, « Apatía artística », *El Sol*, 18-X-1921, p. 3.

Or, selon Ortega y Gasset, toute culture marquant un écart infranchissable entre la sincérité de son public et ses idéaux doit être rejetée. Prendre conscience du décrochage qui existe entre ce qui est (re)présenté et l'apathie ressentie consiste ni plus ni moins à faire acte de loyauté. Mais pour Ortega y Gasset, cette exigence ne peut être assumée que par une minorité :

Je crois que la majorité des hommes vit une existence intérieure, d'une certaine manière, apocryphe. Leurs opinions, en réalité, ne sont pas leurs propres opinions, mais des états de convictions dont ils sont contaminés par l'extérieur, et ce qu'ils croient ressentir n'est pas réellement ressenti ; il s'agit plutôt d'émotions étrangères qui se répercutent en eux. Seules quelques individualités d'une condition supérieure possèdent ce talent particulier de distinguer intérieurement ce qui est authentique de ce qui est apocryphe<sup>749</sup>.

L'assimilation du progrès, des découvertes scientifiques et des bouleversements que traverse l'Europe au lendemain de la Première Guerre transforme le rapport qui liait l'homme au monde et par là-même, ébranlent l'art et la pensée, comme nous le précise Paul Aubert<sup>750</sup>. Les formes artistiques héritées du passé sont dorénavant caduques, incapables de dessiner le monde tel qu'il est. Les artistes se retrouvent ainsi dans l'obligation d'inventer de nouveaux modèles afin de pouvoir exprimer les réalités inédites auxquelles l'homme se trouve confronté.

Dans le domaine musical, Ortega juge que ce changement de sensibilité artistique se caractérise par une restriction des attentes et des formes : « Le diaphragme de notre ressenti artistique s'est contracté et les émotions qu'il laisse entrer sont non seulement moins nombreuses, mais également moins volumineuses qu'avant »<sup>751</sup>. Citant l'exemple de Wagner, Ortega y Gasset revient sur la conception transcendante de l'art qui parcourt le XIX<sup>e</sup> siècle. L'art, et tout particulièrement la musique, s'est coupé de la vie et est devenu une valeur indépendante qui jouit d'une autorité spécifique. Schopenhauer, par exemple, présente la musique comme une « langue éminemment universelle [...] [qui] exprime d'une seule

---

<sup>749</sup> « Yo creo que la mayor parte de los hombres vive una vida interior, en cierta manera, apócrifa. Sus opiniones no son, en verdad, sus opiniones, sino estados de convicción que reciben de fuera por contagio, y lo que creen sentir no lo sienten realmente, sino que, más bien, dejan repercutir en su interior emociones ajenas. Sólo ciertas individualidades de selecta condición poseen el peculiar talento de distinguir dentro de sí lo auténtico de los apócrifos », José Ortega y Gasset, « Apatía artística », *El Sol*, 18-X-1921, p. 3.

<sup>750</sup> Paul Aubert et Ève Giustiniani, *La déshumanisation de l'art*, *op. cit.*, p. 10.

<sup>751</sup> « El diafragma de nuestro sentir artístico se ha hecho más angosto, y las emociones a que deja paso no sólo son menos numerosas que antaño, sino también de menor calibre », José Ortega y Gasset, « Apatía artística », *op. cit.*, p. 3.

manière, par les sons, avec vérité et précision, l'être, l'essence du monde »<sup>752</sup>. Elle permet en un mot d'aller « au-delà des Idées »<sup>753</sup>, ce que récuse Ortega y Gasset avec véhémence :

N'est-ce pas une aberration évidente que d'attendre autant des sons combinés ? Un chef d'orchestre peut-il diriger le cœur humain, la société et l'histoire ? Une mélodie peut-elle se substituer à une religion ? La monstruosité de cette exagération musicale osée par Wagner reste consignée à ce siècle de la démesure systématique qu'est le XIX<sup>e</sup>. Époque de l'impérialisme généralisé, il n'y a pas eu une partie d'elle-même qui n'ait voulu régner sur les autres, être la première ou la seule<sup>754</sup>.

Utilisant l'image d'une organisation hiérarchique dans « Apatía artística », puis d'un système de cercles concentriques dans *La deshumanización del arte*, « dont le rayon mesure la distance dynamique à l'axe de notre vie »<sup>755</sup>, Ortega explique comment le XIX<sup>e</sup> siècle constitue une exception au sein de l'ordonnance des activités humaines. Après avoir occupé pendant un siècle une place proche du centre cordial<sup>756</sup>, la musique, dans l'époque actuelle, tend à s'éloigner vers la périphérie pour occuper une place secondaire, qui lui correspond par nature. Soumis à la tyrannie de la transcendance, l'art aurait donc occupé une place indue tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle, place qui lui aurait auparavant été interdite par la prééminence des activités plus proprement spirituelles :

L'art [avant le XIX<sup>e</sup>], sous toutes ses formes, était perçu comme appartenant à une sphère inférieure à celle de la religion et de la pensée. Au sein de la sphère artistique, la musique et la peinture se plaçaient loin derrière la poésie. Ce qui est important selon cette perspective, c'est que personne n'attendait de la musique et de la peinture qu'elles suscitent des émotions d'une qualité et d'un niveau correspondants aux activités de

---

<sup>752</sup> Arthur Schopenhauer, *Le monde comme volonté et comme représentation* [1819], livre III, §52, (trad. Auguste Burdeau), Paris, Presses universitaires de France, 1966, p. 337 – 338.

<sup>753</sup> Arthur Schopenhauer, *Id.*, p. 329.

<sup>754</sup> « ¿No es a todas luces monstruoso esperar tanto de los sonidos concertados ? ¿Puede un director de orquesta dirigir el corazón humano, la sociedad y la historia ? ¿Puede una melodía sustituir a una religión ? Quedaba consignada al siglo XIX, centuria del desmesuramiento en todo, la monstruosidad de este superlativo musical osado por Wagner. Edad de imperialismo omnímodo, no hubo en ella cosa que no quisiera imperar a las demás, ser la primera o la única. », José Ortega y Gasset, « Apatía artística », *op. cit.*, p. 3.

<sup>755</sup> « Pueden representarse como una serie de círculos concéntricos, cuyo radio mide la distancia dinámica al eje de nuestra vida, donde actúan nuestros supremos afanes. », José Ortega y Gasset, « La deshumanización del arte », *Obras completas*, t. III (1917-1925), 2012 [2005], Madrid, Taurus, p. 876 ; trad. Paul Aubert et Ève Giustiniani, *La deshumanisation de l'art*, *op. cit.*, p. 109.

<sup>756</sup> Cette supériorité de la musique sur les autres arts a également été développée par Schopenhauer, comme le souligne Ortega dans ce même article : « La musique, en effet, est une objectivité, une copie quasi immédiate de toute la volonté que l'est le monde, que le sont les Idées elles-mêmes [...]. Elle n'est donc pas, comme les autres arts, une reproduction des Idées, mais une reproduction de la volonté au même titre que les Idées elles-mêmes. C'est pourquoi l'influence de la musique est plus puissante et plus pénétrante que celle des autres arts ; ceux-ci n'expriment que l'ombre, tandis qu'elle parle de l'être », Arthur Schopenhauer, *Le monde comme volonté et comme représentation*, *op. cit.*, p. 329.



premier ordre. Elles constituaient simplement d'agréables passe-temps, de ravissants ingrédients du paysage vital<sup>757</sup>.

Dans « Apatía artística », Ortega cite Stravinsky comme paradigme de la musique nouvelle sans pour autant préciser ce qui caractérise son art. Quelques jours plus tard, il consacre, cependant, deux articles aux spectacles russes – le théâtre de la Chauve-Souris et la compagnie de Diaghilev – qu'il présente comme l'exact contrepoint des spectacles traditionnels sclérosés.

À l'opposé des représentations traditionnelles – théâtre et opéra en tête –, les Ballets russes et la Chauve-Souris procurent un véritable plaisir esthétique aux spectateurs, grâce à la rethéâtralisation de la scène qu'ils opèrent. Ortega y Gasset confronte ici point par point les deux types de spectacles. Les spectacles traditionnels se limitent à « mettre en scène » le texte, à matérialiser ce que dit l'œuvre sans chercher à susciter l'imagination du public. Ils sont donc redondants et superflus à force de paraphrase. À l'inverse, les Ballets russes donnent la suprématie à l'œil et à l'oreille et produisent un spectacle qui ne peut se passer de la scène : « Un saut de Nijinski ne peut pas être raconté. Le passage de sa réalisation à sa description anéantit toute sa valeur »<sup>758</sup>.

Outre leur nature originellement physique, ces spectacles nouveaux se différencient également par leur fort pouvoir de suggestion. Ici, point d'approche mimétique du réel comme il est de mise dans les spectacles traditionnels. La seule préoccupation est d'ordre esthétique. Il s'agit de créer l'illusion en fusionnant les genres et les moyens afin de créer une fantasmagorie bannissant toute figuration de l'homme. Ces nouveaux spectacles produisent un plaisir esthétique car ils sont évasion et non explicitation. Ils sollicitent l'intuition du spectateur et non plus sa raison :

Non seulement ils nous montrent quelque chose que nous ne pouvons voir qu'au théâtre, mais ils acceptent le caractère de l'illusion, de l'irréalité propre à l'art, et ils élèvent sur les misérables planches un édifice de songes, une faune et une flore exclusivement théâtrales et non réelles<sup>759</sup>.

---

<sup>757</sup> « El arte, en todas sus formas, era sentido como un orbe inferior al de la religión y al del pensamiento. Dentro del orbe artístico, música y pintura se alzaban a larga distancia detrás de la poesía. Lo importante de esta perspectiva es que nadie pedía a la música y a la pintura emociones de calidad y valor correspondientes a las actividades de primer orden. Eran sólo deleitables pasatiempos, encantadores ingredientes del paisaje vital. », José Ortega y Gasset, « Apatía artística », *op. cit.*.

<sup>758</sup> « Un salto de Nijinsky no puede ser contado. Al pasar de su ejecución a su descripción se volatiliza cuanto hay de valor », José Ortega y Gasset, « Elogio del *Murciélago* II », 18-XI-1921, p. 3.

<sup>759</sup> « No solamente nos presentan algo que sólo en el teatro podemos ver, sino que aceptan el carácter de farsa, de irrealidad propio al arte, y levantan sobre el mísero tablado un edificio de ensoñaciones, una fauna y una flora exclusivamente teatrales y no reales », José Ortega y Gasset, « Elogio del *Murciélago* II », *op. cit.*.

Enfin, selon Ortega y Gasset, l'art permet de percevoir les changements de sensibilité collective. En tant qu'activité « libre », il est « moins étroitement soumis aux conditions sociales de chaque époque »<sup>760</sup>. « Dis-moi comment tu te divertis et je te dirai qui tu es » annonce-t-il dans « Elogio del *Murciélago* »<sup>761</sup>. Ainsi, la décadence des spectacles espagnols est-elle analysée à l'aune de l'état de décrépitude d'une société :

Que personne ne s'étonne que cette capacité à feindre l'adaptation à des formes qui ont perdu pour nous leur vertu et leur prestige se manifeste dans l'ensemble de la vie contemporaine. Si nous ne sommes pas sincères avec nos plaisirs, comment pourrions-nous l'être avec le reste ? Nous nous affilions à des partis politiques dont les programmes n'éveillent plus notre enthousiasme, nous maintenons des institutions empaillées, nous lisons des auteurs classiques que nous ne comprenons pas ou qui nous parlent de ce qui ne nous intéresse pas, etc., etc.<sup>762</sup>.

L'inactualité des spectacles n'est pas un phénomène isolé. Il est symptomatique d'un changement d'attitude radical par rapport à la vie qui voit la notion classique de l'homme se disloquer. « Pour la première fois depuis le XVII<sup>e</sup> siècle – explique Charles Cascalès – il faut de nouveau refaire l'homme : l'art, la science, la politique et tout le reste doivent renaître »<sup>763</sup>. En tant qu'expression spontanée, les spectacles russes révèlent l'écart sans cesse grandissant entre deux sensibilités et deux époques. Dans une Europe en mutation, ils apparaissent comme les précurseurs des temps à venir :

C'est que, tandis que l'Europe continue de pousser sans foi les momies de ses institutions et les spectres de ses fêtes exsangues, la Russie fait la révolution et danse. Là-bas, au fin fond de la planète, l'énorme corps slave se contorsionne, et nous l'imaginons comme un reptile d'avant le déluge qui tord la cordillère de ses vertèbres. [...]

Le Comité des Délégués Ouvriers et des Soldats qui a initié la grande révolte se présente à nous, qu'on le veuille ou non, sous la forme d'un chœur de danseurs, avec ses bottes vernies, ses longs manteaux d'astrakan et la musique de Stravinsky, tandis que, assistant à une représentation de *Petrouchka*, la masse palpitante et rythmique du peuple

---

<sup>760</sup> « En otro lugar he indicado que el arte y la ciencia pura, precisamente por ser las actividades más libres, menos estrechamente sometidas a las condiciones sociales de cada época, son los primeros hechos donde puede vislumbrarse cualquier cambio de la sensibilidad colectiva. », José Ortega y Gasset, « La deshumanización del arte », *op. cit.*, p. 870 ; trad. Paul Aubert et Ève Giustiniani, *La deshumanisation de l'art*, *op. cit.*, p. 100.

<sup>761</sup> « Dime cómo te diviertes y te diré quién eres », José Ortega y Gasset, « Elogio del *Murciélago* I », *op. cit.*

<sup>762</sup> « Nadie extraña que esta capacidad de fingir la adaptación a formas que para nosotros mismos han perdido virtud y prestigio se manifieste en toda la vida contemporánea. Si somos insinceros en nuestros placeres, ¿cómo no lo seremos en todo lo demás ? Nos inscribimos en partidos políticos cuyos programas no despiertan ya nuestro entusiasmo, conservamos instituciones disecadas, leemos autores clásicos que no entendemos o que nos hablan de lo que no nos importa, etc., etc. », José Ortega y Gasset, « Elogio del *Murciélago* I », *op. cit.*

<sup>763</sup> Charles Cascalès, *L'humanisme d'Ortega y Gasset*, *op. cit.*, p. 160.

qui envahit la scène nous semble être une vue de la révolution pétersbourgeoise prise depuis le faubourg<sup>764</sup>.

#### b. De l'impopularité de la musique nouvelle

Moins de dix jours avant l'ouverture de la cinquième saison russe au Teatro Real, Ortega y Gasset consacre son premier article à la musique. Le 8 mars 1921, le philosophe publie un papier dans lequel il s'interroge sur les raisons de l'impopularité de la musique nouvelle en citant en exemple, Debussy et Stravinsky. Lorsque, trois ans plus tard, il rédige son essai *La deshumanización del arte*, Ortega se souvient de cette étude sociologique – et non esthétique – de la musique pour analyser les points communs qui unissent les avant-gardes, malgré leur diversité apparente :

La fécondité d'une sociologie de l'art me fut révélée inopinément lorsqu'il y a plusieurs années j'eus l'idée un jour d'écrire quelque chose sur la nouvelle époque musicale qui commence avec Debussy. Je me proposais de définir le plus clairement possible la différence de style entre la nouvelle musique et la traditionnelle. Le problème était rigoureusement esthétique, et cependant, je trouvais que le chemin le plus court jusqu'à celui-ci était celui qui partait d'un phénomène sociologique : l'impopularité de la nouvelle musique<sup>765</sup>.

Dans « Musicalia », Ortega revient sur les réactions que suscita la création d'*Iberia* de Debussy lors du concert donné le 24 janvier 1921, pour comprendre les caractéristiques de la musique nouvelle. Afin d'étayer son raisonnement, le philosophe établit un parallèle avec le rejet que provoqua la musique de Wagner à ses débuts. Pour lui, les deux phénomènes obéissent à une mécanique fort différente. Si la défiance initiale envers Wagner était à mettre sur le compte d'un temps d'adaptation à une forme jusqu'alors inconnue, il en va tout autrement pour la musique nouvelle qui exige un positionnement nouveau de son public.

---

<sup>764</sup> « Ello es que, en tanto Europa sigue empujando sin fe las momias de sus instituciones y los espectros de sus fiestas exangües, Rusia revoluciona y danza. Allá, al fondo del planeta, el enorme cuerpo eslavo se contorsiona, y lo imaginamos como un saurio prediluvial que retuerce la cordillera de sus vértebras. [...] »

El Comité de Delgados Obreros y Soldados que inició la gran revuelta se nos presenta, queramos o no, bajo la especie de un coro de danzarines, con sus botas altas de charol, largos abrigos de astracán y música de Stravinsky, mientras que, asistiendo a la ejecución de *Petrushka*, la masa del pueblo palpitante y rítmico que inunda la escena nos parece una vista de la revolución petersburguesa tomada desde un arrabal. », José Ortega y Gasset, « Elogio del *Murciélagos* », *op. cit.*.

<sup>765</sup> « La fecundidad de una sociología del arte me fue revelada inesperadamente cuando hace unos años me ocurrió un día escribir algo sobre la nueva época musical, que empieza con Debussy. Yo me proponía definir con la mayor claridad posible la diferencia de estilo entre la nueva música y la tradicional. El problema era rigurosamente estético, y, sin embargo, me encontré con que el camino más corto hasta él partía de un fenómeno sociológico : la impopularidad de la nueva música. », José Ortega y Gasset, « La deshumanización del arte », *op. cit.*, p. 847 ; trad. Paul Aubert et Ève Giustiniani, *La deshumanisation de l'art*, *op. cit.*, p. 66.

La musique romantique tire ainsi son origine d'un référent extramusical, souvent autobiographique. La musique nouvelle, quant à elle, trouve son principe en elle-même. Elle est un art intrinsèquement immanent qui tire sa justification du seul plaisir esthétique qu'il suscite. L'expression de l'intime en est bannie ; la présence du réel, honnie. La difficulté qu'elle pose tient en réalité à son hermétisme plus qu'à un quelconque enchevêtrement structurel. Car, paradoxalement, la musique nouvelle tend à la simplification : « Personne, en effet, ne laissera, je pense, de reconnaître que Beethoven et Wagner, tout à fait populaires, sont incomparablement plus compliqués que l'impopulaire auteur de *Pelléas et Mélisande*. "C'est simple comme bonjour", a dit Cocteau en parlant de la musique nouvelle »<sup>766</sup>.

La musique nouvelle requiert une attitude distincte de la part de son auditeur. Pour la goûter, ce dernier doit se départir de son attitude habituelle, qui l'incite à rechercher du connu ou du réel. Il doit se tourner entièrement vers la contemplation esthétique :

Au lieu d'en écouter en nous l'écho sentimental [de la musique de Debussy et de Stravinsky], notre ouïe et notre attention tout entière se concentrent sur les sons eux-mêmes, sur l'événement enchanteur qui se passe réellement à l'orchestre. Recueillant chaque sonorité, nous la dégustons, nous en apprécions la couleur et presque la forme<sup>767</sup>.

À l'inverse de la musique romantique qui suscite un sentiment d'empathie chez celui qui l'écoute, la musique nouvelle est donc exclusivement plaisir esthétique. La première provoque chez l'auditeur un mouvement vers l'intérieur, un repli sur soi qui permet de jouir de l'écho que trouvent en lui les sentiments évoqués par la composition<sup>768</sup> :

La *Romance en fa* de Beethoven ou tout autre musique typiquement romantique, nous en jouissons concentrés vers le dedans. Tournant pour ainsi dire le dos à ce qui se passe dans le violon, nous n'avons d'attention que pour le flot d'émotions qu'il suscite en nous. Ce n'est pas la musique en elle-même qui nous intéresse, c'est sa répercussion

---

<sup>766</sup> « Porque nadie, pienso, desconocerá que Beethoven y Wagner, populares, son incomparablemente más complicados que el impopular autor de *Pelléas*. "C'est simple comme bonjour" – ha dicho recientemente Cocteau hablando de la nueva música –. », Ortega y Gasset, « Musicalia I », *op. cit.* ; trad. Mathilde Pomès, *José Ortega y Gasset. Essais Espagnols*, Paris, Éditions du Cavalier, 1932, p. 130.

<sup>767</sup> « En vez de atender a eco sentimental de ella en nosotros, ponemos el oído y toda nuestra fijeza en los sonidos mismos, en el suceso encantador que se está realmente verificando en la orquesta. Vamos recogiendo una sonoridad tras otra, paladeándola, apreciando su color, y hasta cabría decir que su forma. », José Ortega y Gasset, « Musicalia II », *op. cit.* ; trad. Mathilde Pomès, *José Ortega y Gasset, op. cit.*, p. 145 – 146.

<sup>768</sup> De nouveau, nous retrouvons cette idée développée chez Schopenhauer : « Il y a dans la musique quelque chose d'ineffable et d'intime ; aussi passe-t-elle près de nous semblable à l'image d'un paradis familier quoique éternellement inaccessible ; elle est pour nous à la fois parfaitement intelligente et tout à fait inexplicable ; cela tient à ce qu'elle nous montre tous les mouvements de notre être, même les plus cachés, délivrés désormais de la réalité et de ses tourments. », Arthur Schopenhauer, *Le monde comme volonté et comme représentation, op. cit.*, p. 337.

mécanique en nous [...]. Nous ne jouissons pas en quelque sorte de la musique, mais de nous-mêmes. [...] Je dirai presque que nous entendons la *Romanza en fa*, mais que nous écoutons notre chant intime<sup>769</sup>.

La seconde, en revanche, implique une ouverture vers l'extérieur, vers la contemplation d'un élément étranger par son refus de prêter allégeance à une quelconque réalité connue. Le plaisir qu'elle suscite n'est donc pas immédiatement perceptible. L'auditeur doit fournir un effort de compréhension et conquérir le privilège d'y accéder :

Très simple dans ses procédés, elle [la musique nouvelle] s'inspire d'une attitude spirituelle radicalement opposée à celle du vulgaire. Si bien qu'elle n'est pas impopulaire parce que difficile ; elle est difficile parce qu'impopulaire<sup>770</sup>.

Cette conception selon laquelle la beauté réside dans la musique même et non dans les sentiments qu'elle éveille en nous n'est pas nouvelle. Nous l'avons vu, Hanslick dans son essai *Du beau dans la musique* (1854)<sup>771</sup>, avait posé les prémices du concept de la musique pure. La différence radicale qui existe entre ces deux conceptions réside dans la lecture sociologique réalisée par Ortega y Gasset et qui le conduit à distinguer deux types d'individus. Selon lui, la musique nouvelle présuppose l'intervention de l'auditeur. Dans la capacité à fournir ou non cet effort, s'établit une distinction entre « hommes distingués » et « hommes vulgaires »<sup>772</sup>, distinction sur laquelle se fonde la conception élitiste qu'Ortega y Gasset développera par la suite dans son essai :

Pendant un siècle et demi, le « peuple », la masse, a prétendu être toute la société. La musique de Stravinsky ou le drame de Pirandello ont l'efficacité sociologique de l'obliger à se reconnaître comme ce qu'il est, comme « seulement le peuple », un simple ingrédient, parmi d'autres, de la structure sociale, une matière inerte du processus historique, un facteur secondaire du cosmos spirituel. Par ailleurs, l'art jeune contribue également à ce que les « meilleurs » se connaissent et reconnaissent dans la grisaille de

---

<sup>769</sup> « Cuando oímos la *Romanza en fa* de Beethoven u otra música típicamente romántica, solemos gozar de ella concentrados hacia dentro. Vueltos, por decirlo así, de espaldas a lo que acontece en el violín, atendemos al flujo de emociones que suscita en nosotros. No nos interesa la música por sí misma, sino la repercusión mecánica en nosotros [...]. En cierto modo, pues, gozamos, no de la música, sino de nosotros mismos. [...] Yo diría que oímos la *Romanza en fa*, pero escuchamos el íntimo canto nuestro. », José Ortega y Gasset, « Musicalia II », *op. cit.* ; trad. Mathilde Pomès, *José Ortega y Gasset. Essais Espagnols, op.cit.*, p. 145.

<sup>770</sup> « Es ésta sencillísima de procedimientos, pero va inspirada por una actitud espiritual radicalmente opuesta a la del vulgo. De suerte que no es impopular porque es difícil, sino que es difícil porque es impopular », José Ortega y Gasset, « Musicalia I », *op. cit.* ; trad. Mathilde Pomès, *José Ortega y Gasset. Essais Espagnols, op.cit.*, p. 130.

<sup>771</sup> Cf. *infra*, Partie III, chapitre 1, « Évolution de la critique : le cas de *El Sol* et *La Voz* », p. 257 – 264.

<sup>772</sup> José Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte, op. cit.*, p. 849 ; trad. Paul Aubert et Ève Giustiniani, *La deshumanisation de l'art, op. cit.*, p. 69.

la multitude et apprennent leur mission, qui consiste à être peu nombreux et à devoir combattre contre les plus nombreux<sup>773</sup>.

Dans son article « Los escritos musicales de Ortega y Gasset y su "circunstancia" histórica »<sup>774</sup>, José M. García Laborda propose une riche contextualisation musicale à l'écriture de « Musicalia ». Cette contextualisation est principalement centrée autour de la réception de Debussy en Espagne, depuis la création du *Prélude à l'Après-midi d'un faune* en 1906 jusqu'aux publications sur le compositeur d'Arconada<sup>775</sup> (1926) et de Salazar<sup>776</sup> (1928). Comme il a déjà été souligné, cet article d'Ortega est écrit en réaction à l'accueil fort mitigé que reçoit *Iberia* lors de sa création par la *Orquesta Filarmónica de Madrid*. Le soir du 24 janvier 1921, Pérez Casas propose à son public un programme alliant musique romantique et musique nouvelle. Dans la première partie, sont interprétés *Euryanthe* de Weber, *Año nuevo* de Mariani y González puis « Le jardin enchanté de Klingsor », extrait de *Parsifal*. La deuxième partie est entièrement consacrée à l'exécution de *La Symphonie Écossaise* de Mendelssohn. Enfin, le programme se termine par la création d'*Iberia* de Debussy puis par la *Rédemption* de César Franck. Malgré le souci de Pérez Casas de réserver les nouveautés à la troisième et dernière partie du programme, rien n'y fait. Les comptes rendus qui apparaissent dans la presse sont sans équivoque : seules les deux premières parties ont reçu les faveurs du public mais au fur et à mesure de l'avancement de la soirée, les mécontentements se sont fait entendre. Ortega y Gasset évoque ainsi cet épisode au début de « Musicalia » : « Le public des concerts continue d'applaudir Mendelssohn avec frénésie et de bouder Debussy »<sup>777</sup>. Effectivement en 1921, malgré les efforts de quelques personnalités convaincues de la nécessité de propager la musique nouvelle, la scène madrilène reste encore très largement influencée par la musique symphonique du siècle précédent. À titre d'exemple, sur les vingt-quatre opéras à l'affiche cette année-là, le Teatro Real programme pour sa soixante-et-

---

<sup>773</sup> « Durante siglo y medio el "pueblo", la masa, ha pretendido ser toda la sociedad. La música de Strawinsky o el drama de Pirandello tienen la eficacia sociológica de obligarle a reconocerse como lo que es, como "sólo pueblo", mero ingrediente, entre otros, de la estructura social, inerte materia del proceso histórico, factor secundario del cosmos espiritual. Por otra parte, el arte joven contribuye también a que los "mejores" se conozcan y reconozcan entre el gris de la muchedumbre y aprendan su misión, que consiste en ser pocos y tener que combatir para muchos », José Ortega y Gasset, « La deshumanización del arte », *op. cit.*, p. 849 ; trad. Paul Aubert et Ève Giustiniani, *La deshumanisation de l'art*, *op. cit.*, p. 69.

<sup>774</sup> José M. García Laborda, « Los escritos musicales de Ortega y Gasset y su "circunstancia" histórica », *Revista de Estudios Ortegaianos*, n°10-11, V y XI-2005, p. 245 – 272.

<sup>775</sup> César Muñoz Arconada, *En torno a Debussy*, Madrid, Espasa-Calpe, 1926.

<sup>776</sup> Adolfo Salazar, *Música y músicos de hoy*, Madrid, Mundo Latino, 1928.

<sup>777</sup> « El público de los conciertos sigue aplaudiendo frenéticamente a Mendelssohn y continúa siseando a Debussy. », José Ortega y Gasset, « Musicalia I », *op. cit.* ; trad. Mathilde Pomès, *José Ortega y Gasset. Essais Espagnols*, *op.cit.*, p. 125.

onzième saison (1920 – 1921) sept œuvres de Wagner, cinq de Verdi et trois de Puccini, soit 62 % des œuvres présentées.

La rédaction de l'article d'Ortega y Gasset surgit de cette comparaison entre l'enthousiasme soulevé par la musique romantique et le rejet que provoque celle de Debussy, rejet qui apparaît d'autant plus manifeste que le programme s'articulait autour de cette opposition. Dans cet article, Ortega confronte deux à deux les compositeurs emblématiques de chacun des courants auxquels il fait référence : à Beethoven et Wagner, il oppose Debussy et Stravinsky. Cette opposition schématique pose cependant quelques questions en ce qui concerne les compositeurs cités comme paradigme. La réunion de Stravinsky et de Debussy sous l'appellation commune de « musique nouvelle » n'est pas évidente et peut même sembler arbitraire. En 1921, Stravinsky n'est pas si impopulaire à Madrid<sup>778</sup>, ni Debussy, si moderne. En outre, aucune allusion à Falla, aux représentants de la Seconde École de Vienne ou au Groupe des Six n'apparaît dans ces écrits.

Dans l'Espagne de 1921, Stravinsky est principalement connu grâce aux deux premiers ballets qu'il a composés pour Diaghilev : *l'Oiseau de feu* et *Petrouchka*. Le public espagnol a eu l'occasion d'entendre ces œuvres – qui datent déjà d'une dizaine d'années – à chacune des saisons russes données au Teatro Real. Lors de la cinquième saison, elles ne suscitent plus l'hostilité des premières années et sont admises au sein du répertoire du théâtre royal. Sans être populaires, elles sont appréciées pour leur dimension « folklorique », qui apparaît comme une alternative possible à la constitution d'une musique nationale espagnole.

Depuis 1913 et la très scandaleuse création du *Sacre*, son compositeur a été proclamé « pape de la modernité »<sup>779</sup> par les élites intellectuelles et artistiques parisiennes. Avec plus de violence encore que Debussy, Stravinsky a semblé renverser l'esthétique romantique. Sept ans plus tard, le compositeur rebat pourtant totalement les cartes en se tournant vers le néoclassicisme : « *Pulcinella* fut une découverte du passé, l'épiphanie grâce à laquelle l'ensemble de mon œuvre à venir devint possible. C'était un regard en arrière, certes, la première histoire d'amour dans cette direction-là ; mais ce fut aussi un regard dans le miroir »<sup>780</sup>.

---

<sup>778</sup> On se souvient que dans « *Elogio del Murciélagos* » écrit la même année, Ortega y Gasset cite les Ballets russes comme exemple de spectacle remportant l'adhésion systématique du public. Or en 1921, la musique de Stravinsky est étroitement associée à la compagnie de Diaghilev. Néanmoins, on pourra objecter que la musique du compositeur est alors un élément au sein d'un tout et que l'émotion suscitée provient de la forme du spectacle.

<sup>779</sup> Stefan Jarocinski, « Un apôtre de l'art apollinien », *Stravinsky. Études et témoignages présentés par François Lesure*, Paris, J.-C. Lattès, 1982, p. 71

<sup>780</sup> Igor Stravinsky et Robert Craft, *Expositions and Developments*, New York, Doubleday, 1962 ; cité et traduit par André Boucourechliev, *Igor Stravinsky*, Paris, Fayard, coll. Les Indispensables de la musique, 1989, p. 181.

En Espagne, la première exécution de *Pulcinella* a lieu à Barcelone en 1924 et il faut attendre 1928 pour que le *Sacre* soit créé au Liceo. Malgré ce décalage entre l'évolution créatrice de Stravinsky et la connaissance du compositeur à Madrid, il représente la modernité musicale dans la capitale espagnole. Il faut également noter que le compositeur se trouve à Madrid lors de la publication de l'article d'Ortega puisqu'il est venu diriger *Petrouchka* au Teatro Real. Pendant ce séjour, il accorde un entretien dans *La Voz*, dans lequel il se présente en antiwagnérien convaincu et défend le concept de la musique pure<sup>781</sup> ; propos qui ne sont évidemment pas sans faire écho à ceux que tient Ortega au même moment dans « Musicalia » et qui annoncent la « déshumanisation » de l'art à venir.

Le cas de Debussy est plus ambivalent encore tant il peut sembler surprenant que celui-ci soit cité comme figure de la modernité en 1921. Disparu trois ans plus tôt, le compositeur français commence à être combattu par l'avant-garde musicale parisienne. À la charnière entre deux siècles, le compositeur s'inspire des différentes mouvances qui lui sont contemporaines et plus particulièrement de l'impressionnisme et du symbolisme. Son appréciation oscille selon les périodes et les points de vue. Pierre Boulez, par exemple, fixait le commencement du XX<sup>e</sup> siècle en musique en 1913 : *Jeux* de Debussy pose le point final du siècle précédent tandis que le *Sacre du printemps* inaugure l'avènement de la modernité<sup>782</sup>.

Avec l'impressionnisme pictural, Debussy partage le culte panthéiste de la nature et la volonté d'évoquer l'instant dans ce qu'il peut avoir de fugace en s'adressant non plus à l'intellect, mais au ressenti du spectateur. En peinture, cette quête du naturel et de la spontanéité a conduit les artistes à renouveler leur langage et leur technique. Refusant la ligne de contour, le clair-obscur et la perspective centrale, les peintres ont évoqué l'objet par un jeu de contraste entre les couleurs. De même, en musique, Debussy tend à s'écarter des carcans de l'écriture traditionnelle en privilégiant la beauté intrinsèque des accords « en dehors de [leur] statut de consonance ou de dissonance au sein de la phrase »<sup>783</sup>, en assouplissant les carrures et en se libérant de la forme consacrée de la symphonie. Mais les points communs s'arrêtent là. Car l'attraction du compositeur pour l'univers poétique baudelairien et verlainien, pour l'exotisme et l'ailleurs, lui font préférer la suggestion à la description.

---

<sup>781</sup> Cf. *infra*, Partie III, chapitre 1, « Évolution de la critique : le cas de *El Sol* et *La Voz* », p. 257 – 264.

<sup>782</sup> Conférence donnée par Pierre Boulez, le 30 mai 2013 à l'occasion du centenaire du *Sacre du printemps* organisé par le Théâtre des Champs Élysées. « Rencontre autour du *Sacre* », et donnée au Théâtre de la Comédie, 30-V-2013.

<sup>783</sup> Christian Accaoui (dir.), *Éléments d'esthétique musicale. Notions, formes et styles en musique*, Lonrai (Normandie), Actes Sud / Cité de la musique, 2011, p. 238.



Mettant en musique explicitement ou implicitement<sup>784</sup> des textes symbolistes, Debussy défend l'idée selon laquelle l'union de la poésie et de la musique, en tant que mode intuitif de connaissance, permet d'accéder à une réalité supérieure et inaccessible à la seule raison. Ce goût pour le mystère le conduit à privilégier la discontinuité qu'il emprunte à l'écriture maeterlinckienne :

À la juxtaposition dans le syntagme de deux paradigmes sémantiques éloignés, correspond dans la mise en musique la juxtaposition dans le temps de deux éléments très différents, en particulier des échelles différentes (pentatonales, heptatonales, tonales, chromatiques, gammes par tons) ; à la dispersion dans le syntagme d'éléments appartenant à un même paradigme sémantique, correspond la dispersion dans le temps d'éléments semblables, en particulier des thèmes et des motifs identiques<sup>785</sup>.

Cet entrelacs entre impressionnisme et symbolisme explique en partie les différentes lectures qui sont faites de l'œuvre de Debussy. Libératrice des formes pour certains, accumulation de nuances diffuses et fin de siècle pour d'autres, sa musique est loin de faire consensus au tournant des années 1920. Autour de Stravinsky gravite un front anti-debussyste qui compte bien « dépouiller la musique de [son] mystère »<sup>786</sup>. En 1917, la création de *Parade* de Satie, puis la publication du *Coq et l'arlequin* de Cocteau l'année suivante, apparaissent comme autant de coups de force assenés au wagnérisme et au debussysme confondus :

*Pelléas*, c'est encore de la musique à écouter la figure dans les mains. Toute musique à écouter dans les mains est suspecte. Wagner, c'est le type de la musique qui s'écoute dans les mains.

On ne peut pas se perdre dans le brouillard Debussy comme dans la brume Wagner, mais on y attrape du mal<sup>787</sup>.

Au flou impressionniste, Cocteau oppose la simplicité et l'humour de Satie. À l'influence allemande et russe à laquelle Debussy n'a pu s'empêcher de succomber, Cocteau préfère la musique des bals populaires et des cafés-concerts français.

Face à ce front serré se positionne une autre ligne qui, notamment avec Ravel et Falla, s'enthousiasme de cette libération du langage musical et, notamment, du dépassement du développement et de la forme sonate opérés par Debussy :

---

<sup>784</sup> C'est notamment le cas du Prélude à l'Après-midi d'un Faune.

<sup>785</sup> Christian Accaoui (dir.), *Id.*, p. 668.

<sup>786</sup> Igor Stravinsky, cité par Jean-Dominique Krynen, *Manuel de Falla, Écrits sur la musique*, op. cit., p. 104.

<sup>787</sup> Jean Cocteau, *Le coq et l'arlequin*, op. cit., p. 79.

Mais qui donc, considérant en toute impassibilité et conscience l'actuel renouveau de la musique européenne, pourra nier que l'œuvre de l'auteur de *Pelléas* en marque puissamment le point de départ ?

Il ne m'échappe pas que certains des plus importants parmi les révolutionnaires actuels suivent une esthétique et même des procédés bien définis qui n'ont rien à voir avec ceux de Claude Debussy. Mais ces moyens si nouveaux, les utilisa-t-on comme aujourd'hui de manière systématique, positive et quelquefois presque exclusive, avant que Debussy, brisant les fortes chaînes qui entravaient la musique, donnât à celle-ci liberté complète, et prouvât qu'elle pouvait alors se satisfaire d'une logique, d'un équilibre et d'une perfection égale ou supérieure aux vertus de la période classique<sup>788</sup> ?

Depuis 1915<sup>789</sup>, cette défense de la modernité musicale de Debussy est menée en Espagne par Falla et Salazar. Conférences, hommages et concerts sont organisés pour propager la nouvelle école française. En 1916, Falla publie deux articles dans la *Revista musical hispano-americana* dans lesquels il souligne l'importance de Debussy au sein du mouvement de rénovation de la musique européenne<sup>790</sup>. En 1918, deux hommages sont organisés à Madrid pour la mort du compositeur. Le premier a lieu à l'Ateneo sous la direction de Miguel Salvador ; le second, à la *Sociedad Nacional de Música*, sous celle de Salazar. Les auditions des concerts qui sont alors organisés sont relayées dans *El Sol* qui publie de nombreux comptes rendus à ce sujet. Jusqu'en 1921, Salazar intervient très fréquemment dans les colonnes du quotidien pour analyser et diffuser les œuvres de Debussy. En 1919, par exemple, il consacre un article à la création au Tivoli de Barcelone de *Pelléas et Mélisande*<sup>791</sup>.

Cette présentation de Debussy comme compositeur emblématique de la modernité<sup>792</sup> ne relève pas d'une méconnaissance de la part d'Ortega y Gasset et encore moins d'un éventuel

---

<sup>788</sup> Manuel de Falla, « Prologue de *La musique française contemporaine* », paru dans *La Revista musical hispano-americana*, n°8, VII-1916, p. 2 ; article reproduit in Federico Sopeña, *Manuel de Falla. Écrits sur la musique et sur les musiciens*, op. cit., p. 59.

<sup>789</sup> C'est en 1915, à l'Ateneo de Madrid, que Manuel de Falla prononce la conférence « Introducción a la música nueva » dans laquelle le compositeur traite de l'importance de Debussy et de l'impressionnisme.

<sup>790</sup> Manuel de Falla, « Prólogo de la Música francesa contemporánea », *Revista musical hispano-americana*, Madrid, VII-1916, p. 2 – 4 ; « Introducción al estudio de la música nueva », *Revista musical hispano-americana*, Madrid, 31-XII-1916, p. 2 – 5 ; ce second article reprend les propos en faveur de la musique nouvelle que le compositeur avaient tenus lors de la conférence donnée l'année précédente à l'Ateneo de Madrid.

<sup>791</sup> Adolfo Salazar, « En el Tivoli. *Pelléas et Mélisande* », *El Sol*, 20-X-1919, p. 5.

<sup>792</sup> Les Espagnols ne sont pas les seuls à considérer Debussy comme le compositeur initiateur de la modernité musicale. À titre d'exemple, Bela Bartók le cite fréquemment comme le plus grand compositeur du XX<sup>e</sup> siècle et en 1939, disait au chef d'orchestre Serge Moreux : « Debussy a restauré le sens des accords chez tous les musiciens ; il a été aussi important que Beethoven qui, lui, nous a révélé la forme progressive, et que Bach qui nous a définitivement introduits à la transcendance du contrepoint. », Jean et Brigitte Massin (dir.), *Histoire de la musique occidentale*, Paris, Fayard, coll. Les Indispensables de la musique, 1993, p. 1004.

« retard » de l'Espagne<sup>793</sup>. Le philosophe a lu l'essai de Cocteau paru en 1918<sup>794</sup> et assiste aux conférences et concerts organisés par l'Ateneo, le *Círculo de Bellas Artes* et la *Residencia de Estudiantes*. Sa position s'aligne en réalité sur celle des défenseurs de la modernité que sont Falla et Salazar<sup>795</sup>. Bien que Debussy et Stravinsky proposent des esthétiques distinctes, ce qui importe pour Ortega, ce sont les possibilités de rénovation qu'ils offrent. Peu importe si leur réunion sous le terme de « musique nouvelle » semble arbitraire, tous deux, et pour différentes raisons, incarnent des aspects de la modernité musicale. Si le philosophe se refuse à utiliser le terme « d'impressionnisme » pour évoquer Debussy, c'est bien parce qu'il renvoie à une esthétique qui appartient au siècle précédent et qui apparaît comme un dernier avatar du réalisme.

La référence à Debussy relève donc d'un choix délibéré. Cocteau reviendra d'ailleurs rapidement sur ses déclarations et justifiera le ton péremptoire employé en avançant l'argument de son jeune âge<sup>796</sup>. Quant à Falla, son admiration inconditionnelle tient principalement à deux raisons. D'une part, Debussy est le premier à s'être libéré de l'hégémonie allemande, bien plus que Strauss ou Schönberg selon lui. D'autre part, il est également le premier à réussir le tour de force d'évoquer l'Espagne sans avoir recours aux clichés rebattus. Ortega y Gasset, pour sa part, ne consacra plus aucun écrit à la musique. Mais il se souviendra de cette analyse au moment de réfléchir sur les différents mouvements de l'avant-garde. Il énoncera qu'à l'instar du champ musical, la modernité dans l'art se caractérise par un même refus du mimétisme, une préoccupation essentiellement formelle et une jouissance avant tout esthétique.

### c. « Universalité par singularisation »<sup>797</sup>

---

<sup>793</sup> Falla, lors de sa conférence sur la musique nouvelle de 1915, inscrit les recherches de Schönberg au sein d'un mouvement plus ample, qui s'initie avec Debussy.

<sup>794</sup> Le philosophe cite très brièvement Cocteau dans « Musicalia ».

<sup>795</sup> Il convient de noter que lors de cette même conférence de 1915, Falla cite comme compositeurs emblématiques du siècle précédent Beethoven et Wagner, choix qui sera repris par le philosophe dans ses écrits. Le choix des quatre compositeurs cités par Ortega y Gasset souligne la connaissance ainsi que la proximité de sa pensée avec celle de Manuel de Falla.

<sup>796</sup> Jean Cocteau ne maintiendra pas longtemps sa position anti-debussyste. Dès la fin des années 1920, il commence à sentir le besoin de revenir sur les propos tenus dans *le coq et l'arlequin*. En 1930, il justifie ses déclarations par la nécessité de défendre la nouvelle musique française des Six contre l'impressionnisme. Dans les années 1940, il affirmera son admiration pour Debussy et son chef-d'œuvre *Pelléas et Mélisande*. En 1962, il en concevra les décors et les costumes pour une production qui aura lieu à Metz.

<sup>797</sup> « Universalidad por singularización », Adolfo Salazar, « Revista de música. Robert Gerhard », *El Sol*, 16-I-1920, p. 9.

L'École musicale espagnole se forme au début du siècle en suivant un mouvement pendulaire. Depuis la moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, le débat autour de la constitution d'un langage musical national tourne à l'obsession. Il s'inscrit au sein d'une pensée plus ample partagée par de nombreux intellectuels du pays. Les publications de recueils de mélodies populaires, les polémiques autour de la constitution d'un opéra national apparaissent comme le versant musical d'une même idée : l'Espagne, en décadence depuis des siècles, doit se régénérer sans rompre avec son caractère propre, affirme Unamuno. Nombre d'artistes sont alors conscients que l'Espagne n'a pas les ressources suffisantes pour soutenir leur carrière. Bien qu'il remporte le Premier Prix du concours organisé par l'Académie des Beaux-Arts de Madrid, en 1904, avec *la Vie brève*, Falla comprend que Madrid n'est pas le lieu le plus stratégique pour l'accomplissement de son destin musical.

Paris est alors le grand centre fédérateur d'Europe, bien plus encore que Berlin. Mais comme le souligne Carlos Gómez Amat, « on ne peut [...] supposer que les Espagnols séjournaient en France uniquement pour "recevoir quelque chose", mais aussi pour "apporter quelque chose" »<sup>798</sup>. Dans la capitale française, les échanges foisonnent et les Espagnols qui y résident, participent à la richesse de cette effervescence créatrice autant qu'ils en bénéficient.

Manuel de Falla, par sa sensibilité autant que par son parcours personnel, constitue un catalyseur de ces différents mouvements qui revendiquent une relecture savante et moderne de la tradition. Lorsqu'il rentre en Espagne, en 1914, Falla initie un mouvement de retour vers le pays d'origine, mouvement auquel les Ballets russes participent tant comme exemple paradigmatique que comme moyen nécessaire à la réalisation du projet. Falla a alors la conviction que son rôle de musicien se double d'une mission intellectuelle de diffusion. Au cours de ces mêmes années, la création espagnole opère un tournant décisif dont Falla et García Lorca sont sans doute les figures de proue. Par la fusion entre la modernité et une expression authentiquement espagnole, musique et poésie accèdent à l'universalisme.

À l'origine de cette conscience aiguë, il y a l'enseignement de Felipe Pedrell qui est, selon Jacqueline Kalfa, « la clef de voûte du destin musical fallasque »<sup>799</sup>. Pedrell éveille chez son jeune disciple l'intérêt pour le flamenco ainsi que pour la tradition musicale savante espagnole. Ces influences constituent tout à la fois un fonds inépuisable et « une structure pour organiser ses efforts créatifs ». Néanmoins, c'est à Paris que le compositeur découvre la

---

<sup>798</sup> Carlos Gómez Amat, « Aspects de la musique espagnole au XX<sup>e</sup> siècle », *The World of Music*, XVI, n°3, Mainz, Schott, 1974, p. 11 – 12.

<sup>799</sup> Jacqueline Kalfa, « Itinéraires et aspects de l'hispanisme de Manuel de Falla », in Louis Jambou (coord.), *Manuel de Falla : latinité et universalité*, actes du colloque international international tenu en Sorbonne du 18 au 21 novembre 1996, Paris, Presses Universitaires de Paris-Sorbonne, 1999, p. 361.

possibilité de dépasser le simple intérêt documentaire des sources folkloriques. Cette étape est fondamentale dans l'élaboration de son langage car elle lui permet d'entrer en contact avec de nombreuses personnalités de la modernité musicale : « Pour tout ce qui fait référence à mon métier, ma patrie, c'est Paris »<sup>800</sup>.

Effectivement, l'une des particularités de la capitale française du tournant du siècle tient à son caractère protéiforme. Entre ses murs cohabitent de nombreux artistes et de nombreuses écoles dont les préoccupations s'opposent et s'influencent selon les périodes.

L'École russe est alors à l'honneur car elle constitue une première alternative au modèle tout puissant occidental. Le renouvellement des formes mélodiques et le dépassement de l'alternance des modes majeurs et mineurs qu'elle propose fascinent Falla. En outre, le Groupe des Cinq a trouvé dans la tradition russe un moyen pour créer un langage musical à la fois national et universel. Initiée depuis la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, sa diffusion gagne encore en importance dans les premières années du siècle grâce au travail de Diaghilev.

Avant de s'intéresser au ballet, l'imprésario s'est consacré à faire découvrir à l'Europe l'art russe, principalement la peinture et la musique. Lors de ses premiers séjours (de 1906 à 1909), il a organisé de nombreux concerts et opéras : Rimski-Korsakov est venu diriger ses propres œuvres et Chaliapine a interprété *Boris Godounov* lors de sa création parisienne (1908). Les œuvres des compositeurs russes, et notamment du Groupe des Cinq, n'étaient pas inconnues de Falla avant son arrivée à Paris mais avec la venue de Diaghilev, le répertoire se renouvelle. Sa découverte se double en outre du travail de diffusion de Michel-Dimitri Calvocoressi, éminent spécialiste de la musique russe. Le critique organise des conférences et des concerts au cours desquels les œuvres de Rimski-Korsakov, Glazounov, Balakirev, Borodine ou Liapounov sont interprétées par Ricardo Viñés.

Enfin, au tournant des années 1910, Diaghilev modifie son projet initial et fait venir à Paris ses fameux Ballets. Les créations de *l'Oiseau de feu*, de *Petrouchka*, puis l'audition de *l'Histoire du soldat*<sup>801</sup> subjuguent Falla par leur caractère supranational.

Simultanément, la musique espagnole amorce un tournant décisif dans la capitale française. Tout d'abord, elle suscite un véritable engouement tant chez les amateurs qui se

---

<sup>800</sup> Manuel de Falla, lettre à Carlos Fernández Shaw datée de 1910 ; citée par Isabel de Falla dans son discours inaugurant le colloque international tenu en Sorbonne du 18 au 21 novembre 1996, *Manuel de Falla : latinité et universalité*, op. cit., p. 15.

<sup>801</sup> Entre les grands ballets composés pour les Ballets russes et sa période néoclassique, Stravinsky compose *l'Histoire du soldat* sur un texte de Charles-Ferdinand Ramuz, mimodrame pour trois récitants (le Lecteur, le Soldat et le Diable) et sept instrumentistes. L'instrumentation réduite devait permettre son interprétation au cours d'une tournée dans différents villages helvétiques. En réalité, ce projet dut être annulé au dernier moment en raison de la propagation de la grippe espagnole.

pressent aux Expositions Universelles (notamment celles de 1889 et de 1900)<sup>802</sup> que chez les spécialistes. À rebours de l'image romantique développée à l'excès tout au long du siècle précédent, une nouvelle génération de critiques, comme Joaquín Nin, Michel-Dimitri Calvocoressi, G. Jean-Aubry ou Henri Collet, propose une approche scientifique de la musique espagnole et influe, par là-même sur sa réception :

Des images topiques de ce qu'est être espagnol, on passe à des études qui décrivent des aspects de cette culture au sein du panorama européen, études qui participent, et cela même en Espagne, à la construction d'une nouvelle perspective, notamment historiographique, en rapport avec le puissant mouvement culturel des années 1920<sup>803</sup>.

Cette diffusion intellectuelle se double d'une approche « pratique » puisque de très nombreux concerts sont organisés. Deux nouveaux types de programmes se développent dans ces années. Tout d'abord, Ricardo Viñes met à l'honneur dans ses récitals les œuvres de ses compatriotes contemporains comme Falla, Mompou, Blancafort ou Turina. Cette programmation permet non seulement de diffuser ces nouveautés à Paris, mais également de pallier la difficulté récurrente à inaugurer des œuvres en Espagne. D'autre part, grâce aux efforts conjoints de Joaquín Nin et de Ricardo Viñes, des concerts historiques mettent à l'affiche des compositions oubliées des maîtres du clavier espagnols. Ce travail de reconstitution d'œuvres savantes du passé est une véritable révélation pour les Espagnols de Paris et participe à la prise de conscience de leur spécificité musicale.

Enfin, le troisième élément pivot de cette renaissance musicale concerne le renouvellement de l'écriture. Au cours des mêmes années, les œuvres de Debussy et de Ravel<sup>804</sup> bouleversent considérablement l'approche que l'on avait de la musique espagnole. Comme l'a fréquemment souligné la critique, la composition de musique « à l'espagnol »

---

<sup>802</sup> Faisant référence aux musiques espagnoles entendues lors de l'Exposition Universelle, Debussy écrira : « Le 29 octobre dernier [1889], nous avons entendu de la musique espagnole jouée par de vrais espagnols. Pour beaucoup de personnes, ce fut presque une révélation [...]. On y entendit cette admirable musique populaire, où tant de rêve se mêle à tant de rythme, qui en fait l'une des plus riches de ce monde. », Claude Debussy, *Monsieur Croche et autres écrits*, Paris, Gallimard, 1971, p. 245.

<sup>803</sup> « De las imágenes tópicas de lo español se pasa a estudios que describen aspectos de esa cultura musical en el ámbito de lo europeo, y que ayudan, incluso en España, a construir una nueva perspectiva, incluso historiográfica, de cara al fuerte movimiento cultural de la segunda década. », Jorge de Persia, *En torno a lo español en la música del siglo XX*, Granada, Diputación de Granada, 2003, p. 89.

<sup>804</sup> Outre *La Soirée dans Grenade* appartenant aux *Estampes* (1903) et *La Puerta del vino*, troisième mouvement du Deuxième Livre des *Préludes* (1909 – 1913), Debussy a composé *Iberia* en 1908.

Quant aux compositions espagnoles de Ravel, elles se concentrent au début et à la fin de sa période de composition : de 1895 à 1907, le compositeur écrit la majorité de ces œuvres. *La Habanera* est composée en 1895, *La Vocalise-étude en forme de Habanera*, *La Rhapsodie espagnole* et *L'Heure espagnole* en 1907. Dans un second temps, Ravel écrit *Le Boléro* (1928) et *Les Chansons de Don Quichotte à Dulcinée* (1932). Cette seconde période espagnole ne concerne pas la période que nous traitons ici.

devient musique « *en espagnol* »<sup>805</sup>. En outre, c'est à Paris que réside Isaac Albéniz. Le compositeur réunit autour de lui l'ensemble des artistes espagnols présents dans la capitale : Sarasate, Arbós, Granados, Viñés, Miguel Llobet, Rusiñol, Casas, Sert, Nestor, Turina, Falla, Utrillo, Ganivet, etc. se retrouvent chez le Maître pour écouter ses œuvres inspirées de l'Andalousie.

Grâce à l'enseignement de José Tragó et de Pedrell qui recevaient les œuvres de leurs compatriotes à l'étranger, Falla a une grande connaissance de l'œuvre d'Albéniz avant même de le rencontrer à Paris. Bien avant sa création parisienne, il connaît également le Premier Cahier d'*Iberia* et, des années après, il affirmait toujours conserver une partition de l'œuvre sur son piano.

Entre 1905 et 1908, Albéniz compose *Iberia*, œuvre qui est tout à la fois le testament musical de son créateur, la pierre angulaire de la nouvelle école musicale espagnole ainsi que « la référence de l'hispanisme international »<sup>806</sup>. « Impression » fantasmée de Grenade depuis Paris, *Iberia* inaugure un style musical inédit. Aucune citation directe du folklore andalou n'apparaît dans ces pages. Mais à travers l'exil qui avive le sentiment national tout en rendant possible la distance nécessaire à la création, Albéniz révèle une Espagne éternelle. « *Iberia* n'est pas seulement une évocation », disait Falla, « c'est l'Espagne immémoriale qui réapparaît »<sup>807</sup>. Dans un même geste, Albéniz arrive à capter l'âme d'un peuple et à universaliser son expression par la création d'une œuvre d'art. Il ouvre ainsi la voie à suivre pour l'école musicale espagnole, telle qu'il l'avait lui-même énoncé : « faire de la musique espagnole à l'accent universel »<sup>808</sup>.

En 1914, Falla décide de rentrer en Espagne. « Paris aura constitué un moment essentiel de méditation, d'élargissement de sa perception musicale et de sa compréhension de la modernité »<sup>809</sup>. Les exemples du Groupe des Cinq, de Stravinsky, de Debussy et Ravel, ainsi que d'Albéniz, ont joué un rôle de ferment créateur. Ils ont contribué à l'apparition du sentiment de certitude d'appartenir à un moment historique du destin musical de l'Espagne. Dans les cinq années qui suivent (1914 – 1919), le musicien puise inlassablement au sein de

---

<sup>805</sup> Manuel de Falla, trad. Jean-Dominique Krynen, *Manuel de Falla, Écrits sur la musique*, op. cit., p. 136.

<sup>806</sup> Jacqueline Kalfa, *Isaac Albéniz. La vocation de l'Espagne*, Biarritz, Séguier, coll. Carré musique, 2000, p. 32.

<sup>807</sup> Propos recueillis par Maurice Ohana ; cité par Jacqueline Kalfa, « Itinéraires et aspects de l'hispanisme de Manuel de Falla », *Manuel de Falla : latinité et universalité*, op. cit., p. 362.

<sup>808</sup> Isaac Albéniz, cité par Jacqueline Kalfa, *Falla latinité*, op. cit. p. 368

<sup>809</sup> Jacqueline Kalfa, « Itinéraires et aspects de l'hispanisme de Manuel de Falla », *Manuel de Falla : latinité et universalité*, op. cit., p. 369.

la tradition andalouse, et plus précisément du *cante jondo*, pour composer des œuvres qui s'insèrent pleinement au sein du panorama musical contemporain européen<sup>810</sup>.

La collaboration avec les Ballets constitue l'occasion idoine pour se lancer sur la voie du cosmopolitisme. Son influence aux côtés de la compagnie s'exerce à différents niveaux. Outre la partition du *Tricorne*, le compositeur fait preuve d'un grand engagement en ce qui concerne la réalisation des saisons russes espagnoles. Il est non seulement étroitement associé à chacune des saisons madrilènes, mais use également de son influence pour rendre possible la tournée de 1918. Grâce aux voyages qu'il organise avec Diaghilev et Massine, il participe activement – bien qu'indirectement parfois – à la présence marquée de l'Espagne au sein du répertoire de la compagnie. À titre d'exemple et bien que son nom n'y soit pas directement associé, la création du ballet *Cuadro flamenco* est difficilement compréhensible sans Falla. De fait, outre le soutien substantiel qu'il apporte à la compagnie lorsque celle-ci séjourne dans la Péninsule, le rôle de Falla est également décisif dans la mise en place des liens qui s'établissent entre la compagnie et Grenade. Le compositeur constitue le principal médiateur entre l'équipe créatrice de la troupe et le fonds populaire andalou, car depuis son retour de Paris, « lorsque Falla pense Espagne, il pense aussitôt gitan »<sup>811</sup>.

Comme le rappelle Jacqueline Kalfa, la rencontre avec Albéniz est déterminante tant dans la décision de Falla de s'établir à Grenade que dans son intérêt pour le *cante jondo* :

Quand Falla s'installera plus tard à Grenade, c'est avec la conviction qu'il devait approfondir, par une étude quasi scientifique, ce que l'amour et l'œuvre entière d'Albéniz avaient révélé. Cette spécificité se concentrera sur la spécificité du *cante jondo* dont Grenade deviendra la capitale<sup>812</sup>.

Irrésistiblement attiré par Grenade, Falla songe à s'y installer dès ses premiers séjours. Il s'y rend une première fois entre l'automne 1914 et le début de l'année 1915. Sa visite au quartier gitan l'inspire pour composer *L'Amour sorcier*, créé le 15 avril 1915 à Madrid. L'année suivante, Falla retourne à Grenade, accompagné de Diaghilev et de Massine. Le 16 juin 1916, il interprète *Nuit dans les jardins d'Espagne* dans le Palais de Charles-Quint, « à deux pas des fameux jardins du Generalife évoqués dans le premier mouvement de ces

---

<sup>810</sup> On pense notamment ici à la composition de *L'Amour sorcier* (1914 – 1915), du *Tricorne* (1915 – 1919) et de la *Fantaisie bétique* (1919).

<sup>811</sup> Jean-Charles Hoffelé, « *L'Amour sorcier* », « Manuel de Falla. *La Vie brève, L'Amour sorcier, les Tréteaux de Maître Pierre* », *L'Avant-scène Opéra*, n°177, p. 56.

<sup>812</sup> Jacqueline Kalfa, « Itinéraires et aspects de l'hispanisme de Manuel de Falla », *Manuel de Falla : latinité et universalité, op. cit.*, p. 365.



"expressions symphoniques" »<sup>813</sup>. Sa décision se concrétise en 1920. Il résidera à Grenade jusqu'à la fin de la guerre, en 1939.

L'installation définitive de Falla à Grenade constitue une nouvelle occasion de faire rayonner son projet puisqu'il devient une sorte de pont entre l'enseignement qu'il a tiré des Ballets et García Lorca. Cette influence indirecte se retrouve de façon particulièrement manifeste dans deux domaines : premièrement, dans l'élaboration d'un théâtre de marionnettes et deuxièmement, dans l'intérêt porté au *cante jondo*.

Falla rencontre le jeune poète au cours de l'été qui précède son arrivée à Grenade en 1919. Entre le compositeur mondialement connu et García Lorca s'établit une relation fondée sur de profondes affinités :

Le maître admirait les multiples talents du jeune homme, sa virtuosité au piano, son enthousiasme communicatif, et se prit d'une affection toute paternelle. [...] La rencontre avec Falla poussa le jeune homme à approfondir cette "science [du folklore]". Le maître le fit profiter de ses vastes connaissances en la matière<sup>814</sup>.

L'esthétique de Falla, sa lecture de la référence populaire ainsi que son expérience avec les Ballets russes ne tardent pas à fasciner le jeune poète. Dès l'été 1921, García Lorca manifeste à Salazar son enthousiasme pour la musique populaire andalouse et lui écrit qu'il prend des leçons de guitare flamenca : « Le flamenco me semble être l'une des créations les plus gigantesques du peuple espagnol. »<sup>815</sup>, écrit-il au musicologue. Au cours de ce même été, García Lorca entreprend également d'écrire, en collaboration avec Salazar, un spectacle de marionnettes visant à ressusciter la tradition du guignol andalou. Dans une lettre qu'il adresse à García Lorca, Salazar exprime l'envie de réaliser ce projet en collaboration avec les Ballets russes. Le 13 août 1921, il écrit :

La scène du savetier sera délicieuse, et il en faudrait une autre où le barbier rase don Cristobal devant une porte. Imagine ce qu'en ferait Massine ! Il est absolument nécessaire de faire deux versions : l'une conçue pour un ballet. Si nous pouvions intéresser les Russes, ce serait fantastique...<sup>816</sup>

Bien que cette belle idée de collaboration n'ait pas dépassé le stade de projet, elle reste cependant en tête des deux amis qui décident d'y intégrer Falla. Celui-ci manifeste

---

<sup>813</sup> Ian Gibson, *Federico García Lorca : une vie*, (trad. Françoise et Xavier du Sorbier), Paris, Seghers, 1990, p. 99.

<sup>814</sup> Ian Gibson, *Id.*, 1990, p. 116.

<sup>815</sup> Lettre de Federico García Lorca à Adolfo Salazar ; citée par Ian Gibson, *Id.*, 1990, p. 114.

<sup>816</sup> Lettre d'Adolfo Salazar à Federico García Lorca ; citée par Ian Gibson, *Id.*, 1990, p. 115.

immédiatement son désir de composer une partition et propose d'y associer Stravinsky et Ravel<sup>817</sup>. Au cours de l'été 1922, Lorca termine d'écrire la première version de sa « farce guignolesque » et « se dit enthousiasmé par le projet de don Manuel d'aller présenter leur spectacle de marionnettes dans les villages de haute montagne des Alpujarras, au sud de Grenade »<sup>818</sup>. Malgré la poursuite de l'écriture, l'idée du théâtre ambulant avorte de nouveau à l'automne. Finalement, c'est sous la forme d'une représentation privée que ce théâtre musical voit le jour.

Le soir des Rois Mages, le 6 janvier 1923, chez les García Lorca, est organisée une séance de marionnettes. Le programme réunit trois pièces – *Los Habladores*, *La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón* et *El misterio de los Reyes Magos* –, accompagnées d'un orchestre de chambre dirigé par Falla. Des extraits de *l'Histoire du soldat* de Stravinsky<sup>819</sup>, *La Vega* d'Albéniz, *La Sérénade de la poupée* de Debussy ainsi qu'une berceuse de Ravel et des morceaux espagnols sont interprétés. Hermenegildo Lanz est chargé de la réalisation des décors ainsi que de celle des marionnettes.

Il ne reste que peu de témoignages de cette représentation<sup>820</sup>, mais comme l'analyse Andrés Soria<sup>821</sup>, cette soirée donne lieu à diverses créations dont la plus directe est sans doute l'écriture de *Los títeres de Cachiporra. Tragicomedia de don Cristóbal y la señá Rosita*.

Bien que dans les mêmes années d'autres artistes écrivent pour les marionnettes<sup>822</sup>, l'influence russe est indéniable. Le recours à un personnage populaire, comme dans *Petrouchka*, la création d'un théâtre ambulant qui rappelle le projet initial de *l'Histoire du soldat*, ou encore la présence de musique contemporaine apparaissent déjà dans les réalisations de la compagnie. Et même si l'idée originelle est de maintenir un art populaire en péril, la réalisation fait acte de modernité tant par la convocation des différents arts que par

---

<sup>817</sup> « Bueno... pues esta mañana se presenta [Falla] a mi casa y me dice que la idea que yo tenía de hacer un teatro de cachiporra es menester llevarla a cabo, y me dice que te lo diga para animarte a terminar el Cristobital que yo ya veo como el primer estudio del cachiporra. Falla se compromete a hacer música ¡como la de anoche ! para otras cosas, y asegura que don Igor y Ravel harían inmediatamente cosas ! », lettre de Federico García Lorca a Adolfo Salazar datée du 1<sup>er</sup> janvier 1922, *Epistolario*, I, (intr., ed. et n. de Christopher Maurer), Madrid, Alianza Editorial, 1983, p. 50.

<sup>818</sup> Ian Gibson, *Federico García Lorca : une vie*, op. cit., 1990, p. 121.

<sup>819</sup> C'est au cours de cette représentation privée que seront donnés pour la première fois en Espagne, des extraits de *l'Histoire du soldat*.

<sup>820</sup> Andrés Soria cite à cet égard les deux articles de José Mora Guarnido : « Crónicas granadinas. El teatro de "Cachiporra" andaluz », *La Voz*, 12-XII-1923, p. 2 ; « Crónicas granadinas : El Teatro "Cachiporra" de Andalucía », *La Voz*, 19-XII-1923, p. 4 ; cité par Andrés Soria, « Una fiesta íntima de arte moderno en la Granada de los años veinte », *Lecciones sobre Federico García Lorca*, Granada, Comisión nacional del Cincuentenario, 1986, p. 158.

<sup>821</sup> Andrés Soria, *Id.*, p. 149 – 178.

<sup>822</sup> Falla est alors en train de composer *les Tréteaux de Maître Pierre*, intermezzo pour trois chanteurs et marionnettes qui s'inspire d'un épisode de *Don Quichotte*. L'œuvre est créée dans sa version concert à Séville en mars 1923, puis sous sa forme scénique le 25 juin 1923 dans le palais de la princesse de Polignac, à Paris.

l'ingénuité poétique de son esthétique. Grâce à elles, le simple intérêt régional est amplement dépassé : « Si nous le faisons [ce projet], Manuelito pense que nous pourrions parcourir l'Europe et l'Amérique avec notre théâtre de marionnettes qui s'appellerait ainsi : *Le Guignol au gourdin de Grenade...* »<sup>823</sup>.

Cet argument d'art populaire en danger est également celui qui préside à l'organisation du Concours du *Cante Jondo*, réalisé par le centre artistique de Grenade les 13 et 14 juin 1922. Bien qu'elle se soit finalement révélée être un semi-échec<sup>824</sup> du seul point de vue du rayonnement du *cante*, cette compétition a constitué un moment important au sein de l'évolution artistique de Falla et plus encore de Lorca puisqu'elle lui donne « l'occasion d'approfondir auprès de don Manuel sa connaissance du chant gitan et du chant populaire »<sup>825</sup>. La lecture des textes que Falla et Lorca publient à cette occasion est paradoxalement révélatrice de leur propre univers créatif.

L'idée initiale revient à Miguel Cerón Rubio – ami des deux artistes – qui a le projet d'attirer l'attention du monde artistique espagnol et international sur ce « chant profond » en voie d'altération.

L'organisation de ce concours se caractérise en amont par le considérable effort de mobilisation que réalisent les deux artistes. Non seulement ils usent de leur notoriété pour solliciter de nombreuses personnalités de la vie artistique<sup>826</sup> mais ils participent activement à la diffusion de la manifestation. Deux écrits théoriques<sup>827</sup> et une conférence – dont le texte est publié dans les jours qui suivent<sup>828</sup> – sont ainsi produits. Ces trois écrits, rédigés entre février et juin 1922 par Falla, Lorca et un groupe anonyme, sans doute composé de certains membres

---

<sup>823</sup> « Manuelito piensa, si hacemos esto, recorrer Europa y América con nuestro teatro de muñecos que se llamaría así : *Los títeres de cachiporra de Granada...* », lettre de Federico García Lorca à Adolfo Salazar datée du 1<sup>er</sup> janvier 1922, *Epistolario*, I, *op.cit.*, p. 50.

<sup>824</sup> Dans sa thèse, Mercedes García-Plata Gómez en explique les raisons : le choix de la ville de Grenade ainsi que l'interdiction de concourir pour les *cantaores* professionnels ont conduit à ce « semi-échec » du seul point de vue du flamenco. En revanche, la renommée des organisateurs permet de réhabiliter cet art auprès des intellectuels ; Mercedes García-Plata Gómez, *Le flamenco contemporain entre tradition et évolution : Camarón de la Isla (1969 – 1992)*, thèse sous la direction de Serge Salaiün, Université de Paris 3-Sorbonne Nouvelle soutenue le 22-I-2000, p. 68.

<sup>825</sup> Jean-Charles Hoffelé, *Manuel de Falla*, Paris, Fayard, 1992, p. 258.

<sup>826</sup> Dans la lettre du 9 mars 1922 que Falla envoie à Massine, le compositeur lui évoque ce projet. Voir annexes textes, p. 423.

<sup>827</sup> Le premier texte est un article signé par Manuel de Falla : « La proposición del *cante jondo* », *El Defensor de Granada*, 21-III-1922. Le second est un feuillet anonyme intitulé « El *cante jondo*, canto primitivo andaluz », il est publié en juin 1922, quelques jours seulement avant la tenue du concours.

<sup>828</sup> Federico García Lorca prononce une conférence au Centre Artistique de Grenade le 19 février 1922. Quelques jours plus tard, une transcription est publiée dans le *Noticiero granadino* sous le titre « Importancia histórica y artística del primitivo canto andaluz llamado "cante jondo" ». Cette conférence sera donnée reprise à différentes reprises par la suite par le poète, notamment à Cuba et à Buenos Aires entre 1930 et 1933.

du *Rinconillo*<sup>829</sup>, présentent des lignes de force communes<sup>830</sup>. Bien que celui de Falla s'intéresse principalement aux origines du chant quand celui de Lorca se consacre, dans sa seconde partie, à l'étude de textes, ces écrits se rejoignent en ce qui concerne l'utilisation de la référence populaire. L'idée de pureté primitive du *cante* est posée comme caractéristique essentielle :

La différence essentielle entre le *cante jondo* et le *flamenco* tient à ce que l'on doit chercher l'origine du premier dans les systèmes musicaux primitifs de l'Inde, c'est-à-dire dans les premières manifestations du chant, tandis que le second, rejeton du premier, ne prend sa forme définitive qu'au XVIII<sup>e</sup> siècle.

Le premier garde la couleur mystérieuse des premiers âges ; le second est un chant relativement moderne dont l'intérêt émotionnel disparaît en comparaison de l'autre. Couleur spirituelle et couleur locale, voilà leur profonde différence<sup>831</sup>.

Bien que cette origine immémoriale soit discutée<sup>832</sup>, elle est le fondement sur lequel s'organisent les écrits. Elle est l'élément qui fédère l'ensemble des spécificités justifiant la valeur du *cante*. Celui-ci apparaît comme un chant naturel, dont l'existence précéderait celle d'un langage articulé. Expression spontanée et authentique, le *cante* récuse ce qui n'est pas exclusivement essentiel. Il est à la fois concis et radical, poésie et musique, douleur et expression de la douleur. Le refus de toute description extérieure en faveur « d'un retour de l'âme sur elle-même »<sup>833</sup> explique sa dimension hautement universelle :

Voyez donc, Mesdames et Messieurs, la transcendance du *cante jondo* et avec quelle justesse les gens de chez nous le baptisèrent ainsi. Oui, il est profond, vraiment profond, plus que tous les puits et que toutes les mers qui entourent le monde, beaucoup plus

---

<sup>829</sup> Il s'agit d'un groupe d'artistes de Grenade qui eut une grande influence sur la vie artistique andalouse entre 1915 et 1922.

<sup>830</sup> Voir à cet égard la thèse de Thomas Le Colleter, *La matière ensorcelée : poétiques et représentations de la musique au XX<sup>e</sup> siècle*, réalisée sous la direction de Jean-Yves Masson, Université Paris IV, soutenue le 7-XII-2013, Partie III, chapitre 1, p. 411 – 507.

<sup>831</sup> « Las diferencias esenciales del *cante jondo* con el flamenco, consisten en que el origen del primero hay que buscarlo en los primitivos sistemas musicales de la India, es decir, en las primeras manifestaciones del canto, mientras que el segundo, consecuencia del primero, puede decirse que toma su forma definitiva en el siglo XVIII.

El primero es un canto teñido por el color misterioso de las primeras edades ; el segundo es un canto relativamente moderno, cuyo interés emocional desaparece ante aquél. Color espiritual y color local, he aquí la honda diferencia. », Federico García Lorca, « Importancia histórica y artística del primitivo canto andaluz llamado "cante jondo" », *Conferencias, I*, (intr., ed. et n. de Christopher Maurer), Madrid, Alianza Editorial, 1984, p. 52 ; trad. *Œuvres complètes*, éd. établie par André Belamich, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1981, p. 807.

<sup>832</sup> Felix Grande fait remonter les origines du *cante* au XV<sup>e</sup> siècle, à l'arrivée des Gitans en Espagne ; Félix Grande, *García Lorca y el flamenco*, Madrid, Mondadori España, 1992 ; cité par Thomas Le Colleter, *La matière ensorcelée, op. cit.*, p. 448.

<sup>833</sup> Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Esthétique* ; citation placée en exergue du feuillet anonyme distribué quelques jours avant la tenue du concours, « El *cante jondo*, canto primitivo andaluz ».,

profond que le cœur même qui le crée et que la voix qui le chante, car il est presque infini. Il vient de races lointaines, par-delà le cimetière des années et les feuillages des vents flétris. Il vient de la première larme et du premier baiser<sup>834</sup>.

L'intérêt pour le *cante* n'a que peu à voir avec la préservation d'une forme populaire disparaissant. C'est avant tout en tant que « source pure et rénovatrice »<sup>835</sup> que le *cante jondo* est convoqué chez Lorca. Cette conférence donnée en 1922 théorise une pensée qui est déjà présente chez les musiciens espagnols. Depuis son retour de Paris, Falla a fréquemment fait allusion à « l'esprit et non la lettre » qu'il fallait chercher au cœur du folklore. Salazar a également défendu l'« universalité par singularisation »<sup>836</sup>. On le voit l'origine de ce principe créateur que Lorca concrétise au même moment avec l'écriture du *Poème du cante jondo* trouve son principe au sein du domaine musical bien plus que poétique. Chez Falla comme chez Lorca, le recours au populaire est employé comme élément émancipateur, révélateur d'un langage personnel et moderne.

Nous l'avons vu, c'est à travers un mouvement de va-et-vient que s'établit l'École musicale espagnole. Partant de la Péninsule, elle s'épanouit sous les auspices parisiens. Dans la capitale, Manuel de Falla approfondit et s'approprie sa connaissance de l'avant-garde musicale. Il découvre la musique de Stravinsky et établit les premiers contacts avec Diaghilev. C'est également à Paris qu'Albéniz pose les fondements de la renaissance musicale avec *Iberia*, comme le souligne García Lorca : « Le coup de génie, c'est Isaac Albéniz qui l'accomplit en introduisant dans son œuvre le fonds lyrique du chant andalou. »<sup>837</sup> Suivant la voie qui lui est offerte, Falla rentre alors en Espagne et initie sa période « andalouse ». Les œuvres composées durant ces années se caractérisent par la relecture savante du fonds populaire gitan et par la fusion entre esthétiques du passé et modernité. Avec son installation à Grenade, le compositeur devient l'intermédiaire privilégié entre la compagnie et la ville. Il convertit également le jeune Lorca à sa cause. Les projets

---

<sup>834</sup> « Veán ustedes, señores, la trascendencia que tiene el *cante jondo*, y qué acierto tan grande el que tuvo nuestro pueblo al llamarlo así. Es hondo, verdaderamente hondo, más que todos los pozos y todos los mares que rodean el mundo, mucho más hondo que el corazón actual que lo crea y la voz que lo canta, porque es casi infinito. Viene de razas lejanas, atravesando el cementerio de los años y las frondas de los vientos marchitos. Viene del primer llanto y el primer beso. », Federico García Lorca, « Importancia histórica y artística del primitivo canto andaluz llamado "cante jondo" », *Conferencias, op. cit.*, p. 64 ; trad. *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 814.

<sup>835</sup> « La fuente pura y renovadora », Federico García Lorca, « Importancia histórica y artística del primitivo canto andaluz llamado "cante jondo" », *Conferencias, op. cit.*, p. 64 ; trad. *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 814.

<sup>836</sup> « Universalidad por singularización », Adolfo Salazar, « Robert Gerhard », *El Sol*, 16-I-1920.

<sup>837</sup> « [...] pero el acierto genial lo tuvo Isaac Albéniz empleando en su obra los fondos líricos del canto andaluz. », Federico García Lorca, « Importancia histórica y artística del primitivo canto andaluz llamado "cante jondo" », *Conferencias, op. cit.*, p. 63 ; trad. *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 814.

qu'ils montent ensemble, et cela quel qu'en ait été l'aboutissement, témoignent de cette profonde assimilation. L'« universalité par la singularisation » n'est pas seulement la voie à suivre en musique, elle est également celle qui rend possible la régénération de l'ensemble des arts.

#### d. L'approche kaléidoscopique de Salazar

Moins resserrées que celles d'Ortega y Gasset ou de Falla, les critiques de Salazar abordent les différents aspects des spectacles de Diaghilev. Sa position de critique officiel d'*El Sol* rend possible cette approche plurielle par la régularité avec laquelle il intervient dans le quotidien. Pour Salazar, le coup de génie de la compagnie tient précisément à la multiplicité des possibilités de rénovation offerte :

Les Ballets russes occupent l'ensemble de l'histoire artistique de l'Europe de ces vingt dernières années : histoire de la scène, des arts visuels et de la musique. Son influx s'est répandu partout et s'est infiltré dans les recoins les plus reculés et les plus secrets. Son influence s'est étendue du domaine lyrique jusqu'au décoratif, et lorsqu'ils n'ont pas été un agent direct, ils ont eu, tout au moins, une influence fertile et ont été un allié précieux qui a permis le déploiement d'idées qui, autrement et sans la préparation qu'ils réalisèrent, ne se seraient pas aventurés à paraître<sup>838</sup>.

Nous l'avons vu, Salazar associe initialement la venue des Ballets avec la possibilité de renouveler le panorama musical madrilène. Son approche est essentiellement musicale. Jusqu'en 1929, Salazar écrit fréquemment sur la compagnie dans les pages d'*El Sol*. La récurrence de ses articles l'engage progressivement à explorer d'autres aspects des spectacles. Ses articles suivent deux approches parallèles : aux présentations des programmes donnés, s'ajoutent des critiques plus théoriques sur la modernité des Ballets. Tout au long des années 1920, ces deux voies s'amplifient. L'actualité de la compagnie inclut dorénavant les concerts programmant les partitions de la troupe ainsi que les sorties de disques. Et l'analyse, initialement musicale, intègre la dimension scénique et surtout, chorégraphique. Ce qui constitue alors une nouveauté à Madrid. Ces articles, rédigés sur une dizaine d'années, s'attachent à définir la modernité des spectacles russes dans trois domaines différents.

---

<sup>838</sup> « Los Bailes rusos acaparan toda la historia artística de Europa de estos últimos veinte años : historia escénica, pictórica y musical, y su influjo se extendió por todas partes, penetrando, hasta los últimos y más secretos rincones. Su influencia abarcó desde lo lírico hasta lo decorativo, y cuando no fue agente directo, fue, a los menos, una influencia fecundante y, desde luego, una alianza poderosa, que ayudaba a prosperar ideas, que de otro modo, y sin la preparación que ellos realizaron, quizá no se hubieran atrevido a nacer », Adolfo Salazar, « La vida musical. Veinte años de Bailes rusos », *El Sol*, 1-VIII-1929, p. 3.

Dans un premier temps, Salazar associe fréquemment la rénovation de la scène réalisée par les Ballets à celle du théâtre russe initiée à la fin du XIX<sup>e</sup> en Russie. Se dégageant de plus en plus des éléments superflus, la scène devient un lieu de suggestion qui s'adresse à l'œil et à l'oreille. Très proche des idées d'Ortega, Salazar cite parallèlement à la compagnie de Diaghilev, le théâtre de la Chauve-Souris en tant qu'exemple parfaitement accompli<sup>839</sup>. Le rôle de Fokine – bien plus que celui de Nijinski ou de Massine – est, selon Salazar, primordial car il permet de renouer avec l'esthétique de la pantomime et de la *Commedia del'arte*<sup>840</sup>.

Le deuxième axe est plus spécifiquement centré sur la danse. Reprenant la distinction déjà établie en musique, Salazar souligne la coexistence, au sein du répertoire russe, des deux tendances complémentaires que sont la danse expressive et la danse pure. À la première qui tire son origine d'un argument préétabli, le critique oppose la seconde, qualifiée de « symphonie plastique ». La chorégraphie de Nijinski pour *l'Après-midi d'un faune* en est une illustration perfectible<sup>841</sup>, le cas des Sakharof<sup>842</sup> et des Ballets romantiques<sup>843</sup>, des exemples aboutis.

La troisième ouverture à la modernité est sans doute la plus originale, mais également la moins développée. Le critique établit des liens entre les Ballets et le cinéma<sup>844</sup>. Selon Salazar, la nature intrinsèquement réaliste du cinéma constitue un obstacle à son accession au statut d'art. Les spectacles russes, qui donnent la priorité à la lumière et au rythme, devraient constituer une source d'inspiration pour cette « pratique » naissante.

Outre ces trois axes, Salazar saisit chacune des occasions que lui offre l'actualité pour célébrer les Ballets russes : hommage à Bakst en 1925, puis à Diaghilev en 1929, anniversaire de la troupe la même année, venue de Stravinsky à Madrid, etc. Le rôle de Salazar est déterminant dans la réception des Ballets par ses analyses, bien entendu, mais également par sa constance. Outre ses nombreux articles dans *El Sol*, le critique publie également dans *Cosmópolis*<sup>845</sup> et dans *la Revista de Occidente*<sup>846</sup>. Son ouvrage, *Sinfonía y danza*, publié en 1929 constitue une synthèse de sa pensée concernant l'union de la danse et de la musique, pensée qui s'est élaborée au fil des années, aux contacts des Ballets.

---

<sup>839</sup> Adolfo Salazar, « La vida musical. Los espectáculos de "La Chauve-Souris", un "Petruchka" de cámara », *El Sol*, 28-VI-1921.

<sup>840</sup> Adolfo Salazar, « Los Bailes rusos. La evolución del "ballet". De Fokin a Massin : consideraciones finales », *El Sol*, 13-IV-1921.

<sup>841</sup> *Ibid.*

<sup>842</sup> Adolfo Salazar, « La vida musical. Las danzas de Clotilde y Alejandro Sakharof », *El Sol*, 11-I-1923, p. 2.

<sup>843</sup> Adolfo Salazar, « Teatro Real. Comienzo de los Bailes Románticos Rusos », *El Sol*, 4-V-1924.

<sup>844</sup> Adolfo Salazar, « Un cinematógrafo luminista », *Cosmópolis*, año IV, n°41, V-1922, p. 23 – 27.

<sup>845</sup> Adolfo Salazar, « Un cinematógrafo luminista », *Cosmópolis*, año IV, n°41, V-1922, p. 23 – 27.

<sup>846</sup> Adolfo Salazar, « Notas. Diaghileff », *La Revista de Occidente*, n°LXXVI, 1929, p. 121 – 133.

### C. Le ballet *Tricorne*

L'élaboration du *Tricorne* est singulière au sein de l'histoire des Ballets russes. La critique a coutume de parler de « gestation » en ce qui concerne sa conception et effectivement, il a fallu trois années de travail et de recherche aux artistes pour réaliser ce ballet.

La compagnie avait cependant déjà créé un ballet espagnol en 1916. Avec *les Ménines*, Diaghilev souhaitait rendre hommage à l'invitation d'Alphonse XIII, proposant de réaliser une saison à Saint-Sébastien. Mais la création du *Tricorne* répond à de toute autre préoccupation. Dépasant largement le simple geste de civilité, le ballet, dès son départ, se caractérise par son ampleur. Outre les cinq personnages principaux (le Meunier, le Corregidor et leurs épouses respectives ainsi que le Dandy), le ballet réunit également quelque trente-six danseurs dans les rôles secondaires (les Alguazils, les Voisins, le corps de ballet pour la Jota). À titre d'exemple, *Les Ménines* réunissait cinq personnages, *Parade*, six et *les Femmes de bonne humeur*, quatorze. Ce généreux effectif est à l'image de l'envergure du projet et témoigne du profond intérêt des créateurs pour la réalisation *Tricorne*<sup>847</sup>.

#### 1. La gestation du ballet

##### a. Transformation de la pantomime en ballet

La compagnie avait coutume de rendre hommage au pays qui l'accueillait en créant un ballet en son honneur. Dès la première saison madrilène, Diaghilev et Massine ont à cœur d'élaborer une œuvre célébrant les liens qui unissent la troupe à son parrain royal, Alphonse XIII. Lorsqu'à Madrid, au printemps 1916, ils entendent pour la première fois *Nuit dans les jardins d'Espagne*, ils pensent avoir trouvé la musique idéale<sup>848</sup>. Mais Falla refuse catégoriquement de transformer ses « impressions symphoniques » pour piano et orchestre en partition pour ballet. Il propose à la place la pantomime qu'il est en train de composer avec les Martínez Sierra.

---

<sup>847</sup> Ce ballet apparaît sous différents titres dans la presse. En Espagne, il est tantôt appelé *El Sombrero de tres picos*, tantôt *El Tricornio*. En France, il apparaît quasiment systématiquement sous le titre *le Tricorne*. Dans sa correspondance, Diaghilev emploie cependant celui de *Chapeau Tricorne*.

<sup>848</sup> *Nuit dans les jardins d'Espagne* a été créé le 9 avril 1916 au Teatro Real par l'Orchestre Symphonique de Madrid, sous la direction de Enrique Fernández Arbós et avec José Cubiles au piano. Diaghilev et Massine découvrent donc l'œuvre quelques semaines après sa création.



L'idée de Falla de réaliser un ballet de la comédie de Pedro de Alarcón<sup>849</sup> séduit l'imprésario et son chorégraphe. L'histoire qui se passe dans l'Andalousie des premières années du XIX<sup>e</sup> siècle s'inscrit pleinement dans la nouvelle veine du répertoire de la compagnie. Leur projet originel est alors de présenter à Rome pour la saison suivante (1917) un triptyque consacré à l'Espagne :

La première idée de Diaghilev était de réaliser une présentation de trois ballets espagnols, dans laquelle s'insérait *le Tricorne*. Diaghilev décida alors qu'Alexandre Benois réaliserait les décors du *Tricorne* et que des danseurs espagnols de flamenco viendraient se produire avec les autres membres des Ballets russes<sup>850</sup>.

Dès le début, Diaghilev a conscience du potentiel créatif – et attractif – du folklore andalou et souhaite lui consacrer une ample place au sein du répertoire. Cependant, très rapidement il apparaît impossible d'intégrer des danseurs pratiquant l'improvisation à une troupe formée à la technique classique. Ce premier projet est donc écarté pour un temps. Les deux autres prévoient d'intégrer des décors de Gontcharova sur les musiques d'Albéniz et de Ravel ; ils sont également abandonnés. Seule l'idée de transformer en ballet la partition que Falla est en train de composer – *le Corregidor et la Meunière* – aboutit.

Avant de collaborer ensemble pour la pantomime, Falla et les Martínez Sierra s'étaient déjà associés pour réaliser *L'Amour sorcier, scène gitane en un acte et deux tableaux*. À son retour de Paris en 1914, Falla rencontre par l'entremise des Martínez Sierra, Pastora Imperio qui lui demande de composer « une gitanerie musicale ». Enthousiasmé, le compositeur commence à créer pour l'argument écrit par le couple, une musique de scène s'inspirant de la tradition gitane<sup>851</sup>. Une première version est donnée le 15 avril 1915 au Teatro Lara de Madrid. Bien que l'œuvre ait gagné l'estime des milieux flamencos madrilènes, elle essuie cependant un échec cuisant auprès de la critique. Mais le compositeur a la conviction de tenir là une pièce maîtresse. Effectivement, non seulement, *l'Amour Sorcier* inaugure sa

---

<sup>849</sup> *El sombrero de tres picos* est publié la même année (1874) dans la revue *Revista Europa* ainsi qu'en volume.

<sup>850</sup> « La idea original de Diaghilev era realizar una presentación de tres ballets españoles, incluido *le Tricorne*. Diaghilev decidió entonces que Alexandre Benois diseñaría *le Tricorne*, y que vinieran bailaoras de flamenco españolas para actuar con miembros de los Ballets Russes », Vicente García-Márquez, « Gestación y creación de *El Sombrero de tres picos* », in Yvan Nommick, Antonio Álvarez Cañibano (coords.), *Los Ballets Russes de Diaghilev y España*, op. cit., p. 59.

<sup>851</sup> Jean-Charles Hoffelé précise qu'à cette occasion, Falla demande à Pastora Imperio de l'introduire auprès de sa mère, Rosario *la Mejorana*, célèbre *cantaora* et *bailaora*. Par son intermédiaire, le compositeur assiste alors à de nombreuses soirées musicales à Madrid avant de se rendre à Grenade accompagné de Pastora Imperio et de María Martínez Sierra ; Jean-Charles Hoffelé, *Manuel de Falla*, op. cit., p. 150.

collaboration avec les Martínez Sierra tout en renouant avec le monde de la scène<sup>852</sup>, mais cette partition initie également sa période andalouse. Avec *l'Amour sorcier*, Falla trouve le langage musical qui sera le sien au cours des années à venir : réduction de l'ambitus, répétition obsessionnelle des figures, écriture sur pédale. Dans les mois qui suivent, Falla retravaille la partition, la réinstrumentalise et la transforme en suite pour concert. Le 28 mars 1916, Bartolomé Pérez Casas donne la première audition de la version pour orchestre. Cette fois-ci, le succès est au rendez-vous<sup>853</sup>.

Fort de ce succès, Falla se plonge immédiatement dans un nouveau projet avec les Martínez Sierra. En décembre 1916, la version pour piano et voix du *Corregidor et la Meunière* est terminée. Quatre mois plus tard, le 7 avril 1917, sous la direction de Joaquín Turina, la pantomime est créée au Teatro Eslava de Madrid.

Pour cette deuxième collaboration, Falla et les Martínez Sierra ont choisi une œuvre populaire. Le récit de Pedro de Alarcón s'inspire d'un *romance* ancien, *le Meunier d'Arcos*, maintes fois mis en musique<sup>854</sup>. Ils ont décidé de donner la priorité à l'acteur en adoptant la forme de la pantomime, alors que *l'Amour sorcier* privilégiait la dimension musicale. Falla prévoit une partition respectant le caractère intime du genre. Il écrit pour un orchestre réduit composé d'une flûte (piccolo à certains moments), d'un hautbois, d'une clarinette, d'un basson, d'un cor, d'une trompette, d'un quintette à cordes et d'un piano. Cette partition pour ensemble de chambre est narrative et descriptive, et soutient l'action mimée, comme le rappelle Jean-Charles Hoffelé :

La pantomime, entendue aujourd'hui sans le spectacle, peut vraiment se suivre à l'oreille comme on écoute une histoire : les gestes, les attitudes, les sourires, les mésaventures et même jusqu'aux moralités savoureuses peuvent s'incarner par le seul truchement de la partition<sup>855</sup>.

Falla reprend la partition dans les jours qui suivent la création madrilène. Selon Antonio Gallego, ces modifications répondent à deux préoccupations distinctes : d'une part, « celles qui résultent de l'observation de la pantomime ; celles que, et cela même sans avoir le ballet

---

<sup>852</sup> Avant *La Vie brève*, Manuel de Falla a également composé plusieurs *zarzuelas* de jeunesse dont *La casa de Tócame Roque* (1900), *Limosna de amor* (1901), *Los Amores de la Inés* (1902), *El Cornetín de órdenes* (1903) et *La Cruz de Malta* (1903).

<sup>853</sup> Il faudra attendre 1925 pour que *La Argentina* et Vicente Escudero rendent à la scène cette partition de Falla lors d'une représentation donnée dans le cadre des Spectacles Marguerite Bériza au Trianon lyrique.

<sup>854</sup> Voir à cet égard la première partie de l'article d'Antonio Gallego consacré au *Tricorné* ; Antonio Gallego, « Evolución de *El corregidor y la molinera* a *El sombrero de tres picos* », in Yvan Nommick, Antonio Álvarez Cañibano (coords.), *Id.*, p. 65 – 67.

<sup>855</sup> Jean-Charles Hoffelé, *Id.*, p. 192.

en ligne de mire, Falla aurait réalisées après avoir étudié la mise en scène de l'œuvre ». D'autre part, « celles qui résultent de la transformation en ballet, c'est-à-dire en un genre qui nécessite moins de "dialogue musical", moins de description, moins de naturalisme mais un plus grand sens chorégraphique »<sup>856</sup>.

Diaghilev et Massine écoutent quelques extraits de la pantomime à Madrid au printemps 1917. À Barcelone, ils découvrent l'œuvre mise en scène au Teatro Novedades. Les deux artistes sont immédiatement convaincus :

La partition de Falla, avec ses rythmes prononcés, interprétée par onze cuivres, nous parut vraiment fascinante, et son mélange de violence et de passion évoquait vivement la musique des danses locales traditionnelles. Diaghilev et moi pressentions qu'avec cette histoire et cette musique nous pouvions créer un ballet espagnol de grande ampleur<sup>857</sup>.

La transformation en ballet nécessite quelques modifications, il s'agit principalement de l'adapter à un grand orchestre symphonique (entre 40 et 50 musiciens), de resserrer la trame narrative et surtout d'amplifier les moments chorégraphiques :

Les noms des deux principaux personnages, Lucas et Frasquita, furent changés en le Meunier et la femme du Meunier, ce qui accentuait la dimension symbolique de l'allégorie sociale d'Alarcon, qui met en scène la victoire du peuple sur l'aristocratie. La trame compliquée de la pantomime fut simplifiée pour faciliter le passage à la danse, et Falla remplaça les passages musicaux descriptifs par des numéros de danse. Mais l'action et la partition de la première scène de la pantomime et ce qui constituait la première partie du ballet coïncidaient remarquablement. C'est dans la deuxième partie que *le Tricorne* commençait à prendre plus d'envergure. [...] Et pour correspondre à la conception que Massine avait du final, Falla introduisit, pour la première fois dans le ballet, un orchestre au grand complet<sup>858</sup>.

---

<sup>856</sup> « [...] las que son consecuencia de la observación del comportamiento teatral de la obra ; las que, aun sin el ballet en el horizonte, Falla hubiera efectuado una vez estudiada su pantomima en escena ; las que son consecuencia de su transformación en ballet, género que requiere un menor "diálogo musical", es decir, menor descriptivismo, menor naturalismo, un mayor sentido de la danza. », Antonio Gallego, « Evolución de *El corregidor y la molinera* a *El sombrero de tres picos* », in Yvan Nommick, Antonio Álvarez Cañibano (coords.), *Id.*, p. 69.

<sup>857</sup> « Falla's score, with its pulsating rhythms, played by eleven brass instruments, seemed to us very exciting, and its blend of violence and passion was similar to much of the music of the local folk-dances. Both Diaghilev and I felt that the story and the music offered us the potentials of a full-length Spanish ballet. », Leonide Massine, *My life in ballet, op. cit.*, p. 115.

<sup>858</sup> « The names of the two central characters, Lucas and Frasquita, were changed to the Miller and the Miller's Wife, to accentuate their symbolic value in Alarcon's social allegory of the common folk's victory over the aristocracy. The intricate scenario of the pantomime was simplified in order to smooth its transition to dance, and Falla replaced the descriptive musical passages with dancers numbers. Yet the action and the score of the first section of the pantomime and those of the corresponding part of the ballet were to remain remarkably similar.

Comme l'explique Antonio Gallego dans son article, Falla a toujours eu à cœur de maintenir les deux versions de l'œuvre. Pour le compositeur, la pantomime ne fait pas office de travail préparatoire, elle constitue une œuvre à part entière. De fait, et en dépit du succès international du ballet, les deux versions ont toujours coexisté.

#### b. Réception de la pantomime

La pantomime est créée le 7 avril 1917 à Madrid, au Teatro Eslava ; l'orchestre de chambre qui réunit certains membres du Philharmonique de Madrid est dirigé ce soir-là par Joaquín Turina.

Une série d'articles apparaît le lendemain de la première dans la presse quotidienne. L'accueil est dans son ensemble mitigé. Les comptes rendus publiés par *La Época*<sup>859</sup>, *El Universo*<sup>860</sup> et *La Correspondencia de España*<sup>861</sup> soulignent de manière globale le succès de la pantomime. Chacun des éléments constituant le spectacle est brièvement complimenté mais aucune analyse détaillée n'est proposée.

L'article le plus précis et le plus élogieux de la presse quotidienne paraît dans *La Tribuna* et vient accompagné d'une photographie d'une scène de la pantomime<sup>862</sup>. Ce papier est signé par Tomás Borrás, auteur du *Sapo enamorado* réalisé l'année précédente pour le Teatro Eslava de Martínez Sierra. Comme on peut s'y attendre de la part d'un collaborateur, l'article consacré à la pantomime est dithyrambique. Paradoxalement, les éloges ne portent pas tant sur l'originalité du genre ou la qualité de la mise en scène que sur la partition. Deux caractéristiques sont soulignées par l'auteur : d'une part, la modernité de la musique qu'il associe aux grands noms contemporains comme Debussy, Strauss, Ravel et Stravinsky ; d'autre part, la diversité des tonalités suggérées : « éloquent, subtilement amusant, grotesque,

---

But in the second scene *le Tricorne* began to assume much larger dimensions. [...] And to match Massine's conception for the finale, for the first time in the evolution of the work Falla introduced a full orchestra. », Vicente García-Márquez, *Massine : a biography, op. cit.*, p. 112.

<sup>859</sup> « Temporada teatral de primavera : Estrenos, inauguraciones y presentaciones. En Eslava : estreno de la pantomima en dos cuadros *El Corregidor y la Molinera* », *La Época*, 8-IV-1917, p. 3.

<sup>860</sup> R. White, « El Corregidor y la Molinera », *El Universo*, 8-IV-1917, p. 4.

<sup>861</sup> García Mercadal, « El Corregidor y la Molinera », *La Correspondencia de España*, 8-IV-1917, p. 6.

<sup>862</sup> Tomás Borrás, « Eslava, "El Corregidor y la Molinera" », *La Tribuna*, 8-IV-1917, p. 7 – 8.

sentimental, poétique, populaire, joyeux et descriptif, et toujours très varié, juste, inspiré et novateur »<sup>863</sup>. Les décors et les costumes sont simplement mentionnés.

Face à ces critiques positives, quatre articles expriment un avis contraire. Outre le papier publié dans *El Debate*<sup>864</sup> qui déplore l'absence de morale clairement énoncée à la fin de l'œuvre, *El Mundo*<sup>865</sup> et *La Nación*<sup>866</sup>, centrent leur critique autour du genre de la pantomime. Les deux articles reprennent le même argumentaire : seule la partition de Falla rachète la représentation. Les réserves qui apparaissent dans la presse sont liées au projet de rénovation de Gregorio Martínez Sierra qui choisit un genre en vogue, la pantomime, tout en maintenant une mise en scène traditionnelle : des toiles peintes devant lesquelles évoluent des acteurs en costumes d'époque. Concernant la partition, la presse quotidienne est dans son ensemble élogieuse.

Comme cela avait été le cas lors de la création des ballets de Stravinsky, les analyses les plus approfondies sont celles qui sont à la charge de musicologues : Miguel Salvador, Eduardo Martínez Torner et Adolfo Salazar.

L'article de Miguel Salvador est le premier à paraître. L'étude s'organise en deux parties<sup>867</sup> : dans un premier temps, l'auteur s'intéresse au genre de la pantomime et à sa modernité qu'il apparente aux Ballets russes. La pantomime comme le ballet évacue la parole et donne ainsi la priorité au drame et à la musique. Dans un second temps, Salvador s'intéresse à la partition de Falla. Après avoir rappelé l'existence des deux versions, l'auteur défend la place de Falla au sein de l'école nationale de musique contre ceux qui lui reprochent sa francisation excessive : « On y respire [dans son œuvre] ce parfum d'authenticité, cette ambiance espagnole si caractéristique et reconnaissable »<sup>868</sup>.

L'article qu'écrit Salazar dans *la Revista musical hispano-americana* reprend les mêmes lignes de force que celui de Miguel Salvador : modernité du genre de la pantomime et stylisation de la référence populaire. Reprenant à grands traits les propos tenus par Falla, Salazar défend à cette occasion le procédé de réélaboration contre l'emploi de la citation mélodique :

---

<sup>863</sup> « Elocuente, finamente graciosa, burlesca, grotesca, sentimental, poética, popular, alegre y descriptiva, siempre variada, justa, inspirada y novísima », Tomás Borrás, « Eslava, "El Corregidor y la Molinera" », *La Tribuna*, 8-IV-1917, p. 7.

<sup>864</sup> J. M. O., « "El Corregidor y la Molinera" », *El Debate*, 8-IV-1917, p. 6.

<sup>865</sup> « Eslava: "El Corregidor y la Molinera" », *El Mundo*, 8-IV-1917, p. 8.

<sup>866</sup> Geiger, « En Eslava, "El Corregidor y la Molinera" », *La Nación*, 8-IV-1917, p. 10.

<sup>867</sup> Miguel Salvador, « La semana teatral », *España*, n°116, 12-IV-1917, p. 11 – 12.

<sup>868</sup> « Se respira ese algo castizo, esa caracterización de un ambiente que es inconfundiblemente español. », Miguel Salvador, « La semana teatral », *España*, n°116, 12-IV-1917, p. 12.

Je souhaite insister sur cet aspect que l'on obtient à partir de thèmes et de tournures dont le caractère si typiquement espagnol pénètre en nous sans que nous puissions, pour autant, les cataloguer selon les critères de notre propre musique. C'est parce que, comme dans toute œuvre d'art, ces éléments ne sont pas des *transpositions* du répertoire populaire, mais que leurs qualités sont assimilées au sein de la faculté créatrice du compositeur. Celle-ci, *imprégnée* d'Espagne, sentira et donnera naissance à des motifs espagnols *en eux-mêmes*, et cela malgré le fait qu'ils ne correspondent à aucune étiquette précise<sup>869</sup>.

Quelques jours plus tard, Eduardo Martínez Torner écrit un papier en réponse à celui de Salvador. Le titre choisi annonce sans ambages sa position qui dépasse amplement le cadre circonscrit de la pantomime : « Notre musique nationale. À l'occasion de la création du "Corregidor et la Meunière" »<sup>870</sup>. Martínez Torner s'est fait connaître principalement en tant que musicologue et folkloriste. Après s'être formé au Conservatoire de Madrid et à la Schola Cantorum de Paris, il a entrepris un vaste travail de collecte et d'archivage de la musique traditionnelle espagnole qui commence à être publié en 1919. Sa démarche se distingue de celle de ses prédécesseurs par la priorité donnée aux critères strictement musicaux : « [Torner] introduisit une innovation fondamentale [...] qui consista à répertorier et analyser les chansons à partir des critères musicaux des mélodies, et non selon les thèmes ou la localisation des paroles et des textes »<sup>871</sup>.

Dans son article, Eduardo M. Torner récuse chacun des arguments de Salvador concernant la modernité de la partition. Assumant les positions des détracteurs de la modernité, le critique dénonce l'emploi systématique de la dissonance et la composition d'une musique qui « sonne mal ». En définitive, il déplore le refus de Falla de s'être inspiré de la mélodie traditionnelle espagnole. Selon lui, la partition de Falla recèle les mêmes défauts que celles des tentatives ratées d'opéra car les formules étrangères ne peuvent être transposées à l'Espagne. Il est nécessaire que le pays se tourne vers ses propres « trésors populaires » pour élaborer sa musique.

---

<sup>869</sup> « Quiero insistir en este aspecto que se consigue mediante temas y giros cuyo españolismo evidente nos penetra y cuya *catalogación*, dentro de los tipos de la música característica nuestra, nos es tan difícil de hacer. La razón es que, como en toda obra de arte, sus elementos no son *transcritos* de los del repertorio popular, sino que las cualidades de éstos están asimiladas en la facultad inventiva del músico. Esta *empapada* de españolismo, sentirá y dará forma a motivos españoles *en sí*, aunque no les vaya una etiqueta determinada. », Adolfo Salazar, « *El Corregidor y la Molinera* », *La Revista musical hispano-americana*, 30-IV-1917, p. 11.

<sup>870</sup> Eduardo M. Torner, « Nuestra música nacional. Con motivo de "El Corregidor y la Molinera" », *España*, n° 121, 17-V-1917, p. 11 – 12.

<sup>871</sup> « [Torner] introdujo una innovación fundamental [...] que consistió en clasificar y analizar las canciones atendiendo a los rasgos musicales de las melodías, no a los temas o asientos de las letras o textos », Eduardo M. Torner, *Lírica hispánica. Relaciones entre lo popular y lo culto*, prólogo de Eduardo M. Serí, Madrid, Editorial Castalia, 1966, p. 9.

Bien qu'Eduardo M. Torner semble avoir les mêmes préoccupations que les compositeurs de la nouvelle école musicale espagnole, il diffère dans les réponses qu'il apporte. Sa position se rapproche davantage de celle d'un Barbieri ou d'un Pedrell constituant des recueils de mélodies traditionnelles. Ce que le critique défend ici, ce sont ses propres travaux qui, trente ans après la vague d'élaboration de *Cancioneros*, cantonnent le recours à la tradition à la ligne mélodique. Eduardo M. Torner maintient une pratique de collectionneur de sources « dans ce qu'elle a d'excessif, de romantique et de nationaliste »<sup>872</sup> qui exclut l'ouverture à la modernité inaugurée par Albéniz et poursuivie par Falla :

Je considère que cette farce pantomimique [...] est une œuvre médiocre, dépourvue de charme et des traits de génie dont la parent certains critiques, mais qu'elle contient en revanche tous les défauts que l'on retrouve dans l'ensemble des œuvres composées en Espagne depuis *que l'on assiste à la renaissance de notre activité musicale*<sup>873</sup>.

On le voit, la réception de la pantomime quitte immédiatement le champ de la scène pour entrer au sein du débat autour de la modernité musicale. Celle du ballet suivra la même voie, mais cette fois, l'enjeu sera d'une ampleur bien supérieure puisqu'en appartenant au répertoire des Ballets russes, la partition a vocation à être jouée dans le monde entier.

## 2. Les caractéristiques du ballet

Argument<sup>874</sup> :

C'est une histoire du XVIII<sup>e</sup>. Le meunier et sa femme mènent une vie paisible et apprennent à leur oiseau favori à chanter les heures du jour. Beaucoup de gens passent devant le moulin ; parmi eux, un jeune homme épris de la meunière et une jeune fille qui batifolerait volontiers avec le meunier. On entend approcher le cortège qui fait escorte au corregidor, gouverneur de la province, et sa femme. Le corregidor remarque la délicieuse meunière. Il vient lui faire sa cour ; mais adroitement elle ne veut pas s'en apercevoir et quand il s'approche d'elle, elle joue la surprise.

Le meunier paraît alors sur la scène et sa femme s'efforce de lui expliquer de façon

<sup>872</sup> Federico Sopena, *Manuel de Falla. Écrits sur la musique et sur les musiciens, op. cit.*, p. 108.

<sup>873</sup> « Considero esta farsa mímica, [...] como una obra mediocre, sin ninguna de las gracias y genialidades que algunos críticos han encontrado en ella, y con todos los defectos, en cambio, comunes a la gran mayoría de las obras que se han compuesto en España desde que se siente el renacer de nuestra actividad musical. », la partie en italique est le fait de l'auteur. Il s'agit d'une citation qu'Eduardo M. Torner emprunte à Miguel Salvador, dans son article consacré au *Corregidor et la Meunière*, précédemment cité ; Eduardo M. Torner, « Nuestra música nacional. Con motivo de "El Corregidor y la Molinera" », *España*, n°121, 17-V-1917, p. 11

<sup>874</sup> Citation de l'argument tel qu'il a été publié dans le programme officiel de la saison russe à l'Opéra lors de sa création à Paris, (décembre 1920), p. 37 ; <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8415147n>, page consultée le 25 mai 2014.

bouffonne la présence du gouverneur qui s'aperçoit qu'on le berne et part menaçant. Le meunier et sa femme continuent leur danse, et les voisins viennent se joindre à eux, quand soudain arrivent des sbires qui arrêtent le meunier et l'emmenent.

Laissée seule, toute anxieuse, la meunière voit dans la lumière du crépuscule le corregidor qui essaie de pénétrer dans le moulin. Elle veut se venger et l'éblouit par une danse de séduction. Au moment le plus passionné, elle lui échappe, mais il la poursuit et, en traversant le pont, il tombe dans le canal du moulin. La meunière, épouvantée, court appeler du secours. Le gouverneur, cependant, réussit à se tirer de l'eau par ses propres forces et rentre au moulin. Il se dépouille de ses vêtements mouillés, les suspend pour qu'ils sèchent et, en attendant, se couche dans le lit du meunier. À son retour, le meunier trouve le gouverneur dans son lit. Il est furieux et veut le brimer. Il échange ses vêtements pour ceux du gouverneur et s'en va après avoir écrit sur la muraille : « Votre femme n'est pas moins belle que la mienne. » Le corregidor, en lisant l'inscription, est réduit à endosser les vêtements du meunier pour le poursuivre, mais il tombe dans un groupe factieux qui le reconnaît et, devant l'intrigue, se met à lui jouer toutes sortes de farces et exprime enfin sa gaité dans une *jota* dansée par toute la troupe.

#### a. Un ballet espagnol

L'argument du ballet suit exactement – mais de manière simplifiée – la nouvelle de Pedro Antonio de Alarcón dont elle s'inspire : l'histoire se passe dans un village andalou sous le règne de Charles IV, et comme dans la nouvelle, l'ambiance rappelle fortement les peintures de Goya<sup>875</sup>. Pour illustrer cette période, les artistes du ballet semblent s'être inspirés de la phrase d'Eugenio d'Ors selon laquelle l'Espagne du XVIII<sup>e</sup> siècle se caractérise par « la trinité synchronique de Goya, la *jota* et la tauromachie »<sup>876</sup>.

La dimension visuelle :

Le ballet s'ouvre sur un rideau de scène peint par Picasso qui représente une scène de genre<sup>877</sup> : quelques spectateurs, sous des arcades, discutent devant une arène. Ces personnages sont vêtus à la manière des « majos y majas » des tapisseries de Goya. Un homme est accoudé à la balustrade ; il a le visage caché par un chapeau à large bord et est enveloppé dans une cape. Face à lui, quatre femmes portent les habits typiques de l'Andalousie – robe à pois, éventail et mantille. Au loin, par-delà l'arcade, on aperçoit l'arène lors de l'*arrastre*<sup>878</sup>. Cette scène de corrida n'est pas le sujet du rideau mais un élément de détail, un prétexte qui

<sup>875</sup> « Elle [Mme Frasquita] portait le costume des bourgeoises de Goya qui, elles-mêmes, prenaient modèle sur la reine Marie-Louise. », Pedro de Alarcón, *Le Tricorne*, (trad. Paul Maurin), Paris, Éditions Sillage, 2011, p. 27.

<sup>876</sup> Eugenio d'Ors, *La vie de Goya*, Paris, Gallimard, 1928 ; cité par Jean-Charles Hoffelé, *Manuel de Falla*, op. cit., p. 198.

<sup>877</sup> Voir annexes iconographiques, p. 467.

<sup>878</sup> *Arrastre* (en tauromachie) : acte de retirer de l'arène le taureau mort lors du combat.



n'occupe qu'une partie de la toile. De fait, le thème de la corrida n'apparaît à aucun moment dans l'argument.

Le thème de ce rideau est en réalité les spectateurs qui se regardent entre eux et auxquels le spectateur réel est intégré par le point de vue adopté par le peintre. Comme dans *Parade*, le dessein de ce rideau liminaire n'est pas de narrer un épisode de l'action mais de placer le spectateur dans une ambiance typiquement espagnole. Et pour ce faire, Picasso choisit, non de s'inspirer d'une tapisserie particulière de Goya, mais d'évoquer l'atmosphère qui se dégage de l'ensemble des œuvres de cette période. En outre, lorsque le spectateur découvre le rideau, il entend simultanément une fanfare rythmée par des castagnettes et ponctuée par les « olés » de danseurs invisibles.

La référence à Goya vertèbre l'ensemble de la dimension plastique du ballet et culmine lors de la scène finale, scène pendant laquelle le *Corregidor* a été démasqué par les villageois qui le huent et le font sauter dans un drap rappelant le célèbre tableau *Le Pantin*. Cette évocation est d'autant plus évidente que l'ensemble des danseurs porte des costumes rappelant les portraits du peintre et constitue une véritable « procession digne de Goya » selon l'expression de Cipriano Rivas Cherif<sup>879</sup>. Outre ces personnages vêtus à la façon des *majas* et portant des robes en corolles, des mantilles, des châles et des accroche-cœurs au-dessus des oreilles, apparaît une série de personnages secondaires habillés de costumes des différentes régions d'Espagne : la sévillane, la majorquine, l'aragonaise. Comme le souligne Tamara Karsavina – créatrice du rôle de la Meunière – les costumes créés par Picasso « [étaient] plutôt un symbole que la reproduction ethnographique de costumes [nationaux] »<sup>880</sup>. Mais tout en évoquant une Andalousie élégante et arcadienne, ces costumes ont également une fonction discriminante. Ils permettent au spectateur de distinguer immédiatement les ensembles des solistes, tout en rendant visibles les différentes catégories sociales auxquelles appartiennent les personnages.

La partition :

Contrairement à la majorité des ballets espagnols pensés sur des musiques de compositeurs français (Fauré, Chabrier et Ravel), Diaghilev choisit pour *le Tricorne* de faire appel à Manuel de Falla. Ce choix de compositeur illustre la volonté qui régit l'ensemble de la

---

<sup>879</sup> Rivas Cherif Cipriano, « *El Tricornio*. Crónica rimada del baile del *Tricornio*, representado triunfalmente en París el 23 de enero de 1920 », *España*, n°252, 28-II-1920, p. 12 –13.

<sup>880</sup> Tamara Karsavina, *L'Étoile des Ballets russes raconte : Ma vie*, Bruxelles, Éditions Complexe, 2004 [1931], p. 201.

conception de l'œuvre : créer un ballet typiquement espagnol. Comme le rappelle Arthur Rubinstein, la composition de la partition ne déroge pas à cette règle :

Plein de timidité et de complexes à l'idée d'écrire la partition d'un ballet, il [Falla] y avait glissé des airs démodés de menuets et de gavottes, dont Diaghilev n'avait que faire.

- Je veux que tout cela soit espagnol ! Pas question de ces terribles vieilleries ! criait-il.

Et le lendemain, le pauvre Falla revenait avec une brève ébauche d'une *jota*, cette danse classiquement espagnole.

- C'est exactement ce qu'il me faut ! disait Diaghilev, tandis que Massine approuvait de la tête.

Amenez-nous-en d'autres comme cela<sup>881</sup>!

Outre la *jota* finale, la partition est ponctuée de séguedilles, *granaína*, *murciana*, *fandango* et *farruca* et constitue un florilège de danses traditionnelles espagnoles. Cette présence est un des traits caractéristiques des changements opérés dans la transformation de la musique de la pantomime en ballet. Les passages descriptifs et narratifs ont été supprimés au profit de moments plus dansants et surtout, au profit de véritables danses. Cette intégration introduit des schémas fixes dans l'œuvre tout en renouant avec l'essence même de la musique espagnole caractérisée par son lien intrinsèque à la danse<sup>882</sup>.

Les nombreuses études sur l'authenticité des sources folkloriques chez Falla se divisent principalement entre les partisans de la citation directe et les défenseurs de la création d'un folklore imaginaire. Ce qui ressort de la lecture de ces travaux, c'est que d'une manière évidente Falla a recours aux topiques de la musique espagnole : mode de mi, polyrythmie simultanée qui superpose division ternaire et binaire de la mesure, emploi des castagnettes, orchestration rappelant le jeu de la guitare caractérisent immédiatement la partition :

*Le Tricorne* est une œuvre aux résonances amples et profondes, étroitement apparentée aux traits sonores de la musique de tradition orale espagnole, par le fait que le matériau thématique choisi par le maître pour la composer et les sonorités engendrées par son développement relèvent de la sphère de l'*archétype*, c'est-à-dire qu'ils contiennent quelques-uns des traits les plus universels et caractéristiques de la musique espagnole de tradition orale<sup>883</sup>.

---

<sup>881</sup> Arthur Rubinstein, *Les jours de ma jeunesse*, Évreux, Robert Laffont, coll. Vécu, 1973, p. 626.

<sup>882</sup> Pour un développement sur ce point précis voir Hélène Frison, « La musique espagnole de Maurice Ravel », in Laure-Hélène Sacco, Vinciane Trancart (coords.), *Actes de la Journée d'Étude : Musique, chant et danse en Europe et Amérique Latine*, <http://www.univ-paris3.fr/colloques-et-publications-en-ligne-de-l-ed-122-18731.kjsp?RH=1232646198236>, 2013, p. 111 – 116.

<sup>883</sup> « *El sombrero de tres picos* es una obra de resonancias amplias y hondas, emparentadas con los rasgos sonoros de la música de tradición española, por el hecho de que el material temático escogido por el maestro para componerla y las sonoridades generadas por su desarrollo son arquetípicas, es decir, contienen algunos de los rasgos más universales y característicos de la música española de tradición oral », Miguel Manzano Alonso, « Fuentes populares en la música de *El sombrero de tres picos*, de Manuel de Falla », *Nassare*, IX, n°1, 1993,

Pourtant, l'emploi ponctuel et motivé de ces éléments permet d'éviter les effets rebattus. Les castagnettes, par exemple, ne sont utilisées qu'à trois moments précis : dans l'introduction en alternance avec la voix de la *mezzo soprano*, dans la danse du *corregidor* et dans la *jota* finale. De même, les accords *staccato* et répétés des cordes lors de la *farruca* du Meunier, rappellent l'*ostinato* de la guitare qui accompagne traditionnellement cette danse.

Mais ces éléments qui empruntent parfois à d'autres pages de la musique espagnole – les *solis* fréquemment confiés aux bois et rappelant les cadences improvisées des *cantaores* apparaissent déjà chez Ravel, par exemple, – sont non seulement employés avec parcimonie mais sont insérés au sein d'une macrostructure. L'ensemble de la partition conduit à l'apothéose finale selon un mouvement ascendant continu. L'utilisation des pupitres et des dynamiques de jeu participe à cette impression d'enrichissement sonore qui culmine dans la *jota* conclusive. Les cuivres, par exemple, ne jouent en *tutti* que dans le dernier mouvement.

Ainsi le principe architectural choisi permet-il d'éviter un effet kaléidoscopique : chaque élément emprunté au folklore est inséré au sein d'un processus de réécriture qui induit une forme d'éloignement nécessaire à la conception d'une œuvre d'art :

Dans la mesure où les éléments accessoires se multiplient, le folklore s'éloigne de l'art et, dans la mesure où il se débarrasse de ceux-ci, il se rapproche de l'art ; pour qu'il l'atteigne, l'intervention d'un compositeur est indispensable. [...] Le compositeur est le seul qui puisse réaliser l'éloignement des éléments accessoires pour parvenir à l'universalité, de telle façon que la valeur esthétique partielle se transforme en valeur esthétique absolue, accessible à n'importe quel auditeur. C'est lui qui élimine ce qui conditionne l'œuvre, les éléments superflus, et libère l'énergie tout en gardant l'esprit pour lui donner forme<sup>884</sup>.

La dimension chorégraphique :

Pour évoquer chorégraphiquement l'Espagne, Massine choisit de reprendre deux associations fort répandues : celle de la tauromachie et du flamenco, d'une part ; celle de l'Espagne et de l'Andalousie, de l'autre. Pourtant, le ballet de Massine, loin d'être considéré comme une espagnolade supplémentaire, appartient aux chefs-d'œuvre de la danse et la *farruca* du Meunier fait toujours partie des morceaux de bravoure des concours chorégraphiques actuels.

---

p. 138 ; trad. Yvan Nommick, préface à la partition, *El sombrero de tres picos*, Manuel de Falla, Londres, Chester Music, 1999.

<sup>884</sup> Luis Campodónico, *Manuel de Falla*, Bourges, Éditions du Seuil, coll. Solfèges, 1959, p. 94.

Comme le rappelle Sandra Álvarez, les analogies entre ces deux manifestations populaires sont nombreuses et expliquent aisément cette assimilation :

La tauromachie et le flamenco peuvent être appréhendés ensemble, comme un tout intrinsèquement lié. La ressemblance entre l'habit de lumière du torero et la tenue du *bailaor*, le port du corps, l'interprétation artistique, le lexique, les origines sociales, la tradition culturelle d'une même communauté, les lieux fréquentés, les liens sociaux et parentaux qui se tissent entre les deux mondes, sont autant d'éléments qui autorisent un rapprochement des deux arts<sup>885</sup>.

Pour suggérer la farce conjugale qui se déroule devant le moulin, Massine choisit de s'inspirer de deux univers artistiques qui ont été érigés en symbole de la culture populaire espagnole. Les personnages qui s'animent devant les spectateurs apparaissent à la fois stylisés et idéalisés, tout en étant immédiatement singularisés.

Depuis la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, la tauromachie et le flamenco connaissent un essor sans précédent. Parallèlement à une professionnalisation croissante, ces spectacles suscitent un engouement toujours plus grand auprès de la population espagnole. Dès ses premiers séjours en Espagne, Massine est ébloui par ces spectacles et entre en contact avec les personnalités les plus en vue de ces deux arts comme Pastora Imperio et Juan Belmonte. Or l'un comme l'autre constituent des figures de référence dans leur discipline respective par l'excellence et la modernité de leur pratique.

Dans ses mémoires, Massine revient à diverses reprises sur la fascination qu'exercent sur lui l'adresse gestuelle et le jeu de jambes du toréador qu'il associe instinctivement à la pratique flamenca :

Plusieurs fois par semaine, j'allais regarder Belmonte, Gaona et Joselito, dont le port, la maîtrise et les mouvements élégants étaient, à leur façon, aussi parfaits que ceux des meilleurs danseurs de flamenco. En fait, j'en appris énormément au sujet des danses traditionnelles avec ces toréadors ; en les voyant entièrement concentrés dans la pratique de ce sport dans lequel ils excellaient, je commençai à saisir la violence sous-jacente dans des danses comme la *farruca*. Je compris également que c'étaient principalement ces mêmes éléments du caractère espagnol qui avaient produit à la fois leurs danses et leur sport national<sup>886</sup>.

---

<sup>885</sup> Sandra Álvarez, *Tauromachie et flamenco : polémiques et clichés*, op. cit., p. 19 – 28.

<sup>886</sup> « Several times a week I went to watch Juan Belmonte, Gaona, and Joselito, whose poise, control and elegant movements were as perfect, in their own way, as those of the best *flamenco* dancers. In fact I learned a great deal about folk-dancing from these bull-fighters; as I watched them actively engaged in the exercise of this sport at which they excelled I began to grasp the underlying ferocity present in such dances as *farruca*. I realized too that it was essentially the same elements in the Spanish temperament which had produced both their dances and their national sport. », Leonide Massine, *My life in ballet*, op. cit., p. 122.

Dans la chorégraphie, les références à la tauromachie et au flamenco s'entrelacent. La première, nous l'avons vue, n'est pas évoquée dans l'argument du ballet. Son univers est cependant suggéré par la chorégraphie tant dans ce qu'elle partage avec le flamenco que dans ce qui la singularise. Les encouragements du public à l'artiste et ce moment d'apothéose, appelé *duende*, unissent ces deux univers et sont suggérés par Massine. Car comme chez Falla et Lorca, « l'être espagnol » se caractérise chez le chorégraphe par sa « violence » et son pathétisme radical :

Mais c'est seulement quand j'avais atteint la frénésie véritable que je pouvais transcender mes limites habituelles. [...] Entre le spectateur et moi s'établissait une sorte de courant électrique que je sentais très fortement. L'excitation croissante du public développait ma force physique. Je dansais avec une puissance qui normalement aurait été impensable pour moi. Il y avait un moment où il me semblait que c'était une autre personne, un double à l'intérieur de moi-même qui exécutait la danse<sup>887</sup>.

Dans une sorte d'écho au rideau de scène de Picasso, la corrida est également évoquée de manière plus ponctuelle par Massine. Le Meunier apparaît vêtu d'un costume qui rappelle celui du toréador : un gilet court porté sur une chemise blanche et un pantalon cintré, fortement ceinturé à la taille. Dans sa fameuse *farruca*, il effectue de nombreux mouvements évoquant le combat taurin, notamment le positionnement des bras et des poignets cassés suggérant le face à face funeste avec le taureau, face à face pendant lequel le matador plante les banderilles : « L'image d'un taureau enragé se lançant à l'attaque déchaînait en moi une force intérieure, génératrice d'une puissance extrême »<sup>888</sup>.

Les gestes inspirés de la corrida sont principalement effectués par le Meunier, qui apparaît ainsi drapé des qualités traditionnellement associées au toréador. Ce personnage se caractérise par sa bravoure et sa virilité. Il est celui qui incarne le droit naturel et qui défie l'autorité temporelle en son nom. Son agilité physique et sa force viennent illustrer ses qualités morales – intelligence et droiture – incarnées dans le ballet par l'évocation de la figure du toréador. Depuis la fin du XIX<sup>e</sup>, deux écoles existent au sein de la tauromachie. Face à celle qui, avec Belmonte, défend une pratique stylisée et esthétique se dresse celle qui,

---

<sup>887</sup> « [...] but it was not until I had worked myself up into a frenzy that I was able to transcend my usual limitations. [...] I felt an almost electrical interaction between myself and the spectators. Their mounting excitement had the effect of heightening my physical strength until I was dancing with a sustained force that seemed far beyond my reach at the other times. For one moment it seemed as if some other person within me was performing the dance. », Leonide Massine, *Id.*, p. 141 – 142 ; trad. Richard Buckle, *Diaghilev, op. cit.*, p. 423 – 424.

<sup>888</sup> « The mental image of an enraged bull going in to the attack unleashed some inner force which generated power within me. », Leonide Massine, *Id.*, p. 142.

avec *Joselito El Gallo*, met en avant une conception plus traditionnelle et plus combative<sup>889</sup>. Le Meunier de Massine réunit ces deux tendances : élégance morale et courage physique.

Nous l'avons vu précédemment, Massine est entré en contact avec Félix Fernández dès 1916. Par son entremise, il a pu observer et étudier précisément les danseurs de flamenco avant de se former lui-même à cet art :

Je commençai à passer mes après-midi libres dans les cafés locaux à regarder les danseurs de flamenco : j'étais fasciné par leur sens instinctif du rythme, leur élégance naturelle et l'intensité de leurs mouvements. Ils semblaient allier un parfait contrôle physique avec un sens exact du rythme et une dignité innée, chose que je n'avais jamais vue auparavant dans aucune danse folklorique<sup>890</sup>.

À la fin du siècle, la danse flamenca s'est professionnalisée. Elle a gagné en précision rythmique, a développé la technique des pieds et a écarté l'emploi trop systématique des castagnettes. L'écart entre la danse féminine et masculine s'est également accru. Avec Rosario *la Mejarona*, mère de Pastora Imperio, la danse féminine a mis l'accent sur le haut du corps en plaçant notamment les mains au-dessus de la tête. Avec l'introduction de la traîne, la cambrure du dos s'est accentuée. À l'inverse, la danse masculine se focalise davantage sur la partie inférieure du corps, notamment en perfectionnant la technique du *zapateado*.

Ces complémentarités des danses masculines et féminines sont conservées dans les deux danses solistes élaborées par Massine. Dans la première partie du ballet, la Meunière, sous le regard complice du mari, aguiche le *Corregidor* en interprétant un *fandango*. La chorégraphie de ce solo différencie les deux parties du corps de la danseuse : alors que la partie inférieure effectue principalement des mouvements issus de la technique classique, la partie supérieure relève de la tradition flamenca. La cambrure du dos, le placement des mains au-dessus de la tête et le tournoiement du châle en l'air s'inspirent directement des pratiques alors en vigueur :

Dans son premier solo, [...] elle [Karsavina] marquait délicatement le rythme saccadé de la partition avec ses talons, positionnait ses bras grand-ouverts dans le style flamenco, claquait des doigts, ouvrait puis serrait violemment les poings, dans une

---

<sup>889</sup> Sandra Álvarez, *Id.*, p. 46 – 47.

<sup>890</sup> « I began to spend my free evenings in the local cafés, watching *flamenco* dancers: I was fascinated by their instinctive sense of rhythm, their natural elegance, and intensity of their movements. They seemed to combine perfect physical control with flawless timing and innate dignity, something I had never seen before in any native folk-dancing. », Massine Leonide, *Id.*, p. 116.

prodigieuse interprétation qui exprimait toute la sensualité et la vivacité d'une vraie Espagnole<sup>891</sup>.

Inscrite au sein de la deuxième partie, la danse du Meunier constitue le pendant chorégraphique au *fandango* de la Meunière. Le mari, sous l'exhortation de cette dernière, interprète devant les villageois sa *farruca*, danse généralement masculine et de haut niveau technique appartenant au répertoire du flamenco. Dans cette « danse revêche, aux temps redoublés »<sup>892</sup>, la tension du danseur, soutenue par le *crescendo* continu de l'orchestre, va croissant jusqu'à la transe :

Je commençai à taper des pieds de manière répétée [...]. Quand la musique se mit à accélérer, j'exécutai une série de sauts élevés et terminai avec une pirouette en l'air et un sauvage battement de pieds en touchant le sol. [...] Je sentais instinctivement que quelque chose de plus que la perfection physique était nécessaire, mais ce n'est qu'en me déchaînant jusqu'à la frénésie, que je pus dépasser mes limites habituelles<sup>893</sup>.

Cette fusion entre la gestuelle tauromachique et l'art chorégraphique du flamenco n'est pas une invention de Massine. Des artistes espagnoles l'ont déjà pratiquée à la fin du XIX<sup>e</sup>. Sandra Álvarez date de 1874 la première danse « tauro-flamenca » effectuée en Espagne par Trinidad Huertas, rapidement suivie par d'autres *bailaoras*<sup>894</sup>. Mais grâce à la technique classique de Massine ainsi qu'à son ouverture aux avant-gardes, cette gestuelle traditionnelle est stylisée.

#### b. Un ballet moderne

Depuis la création des *Femmes de bonne humeur*, Massine a prouvé à son entourage son rare talent pour réaliser des ballets comiques et d'époque. L'idée de poursuivre dans la veine néoclassique séduit immédiatement les collaborateurs et s'inscrit de droit fil dans l'esthétique que la troupe développe alors. À ses débuts, le répertoire s'inspirait essentiellement de légendes et de contes fabuleux russes. Depuis 1917, la compagnie puise au sein de la tradition

---

<sup>891</sup> « In her first solo, [...] she [Karsavina] drummed her heels delicately in time to de Falla's staccato rhythms, flung her arms out in *flamenco* style, snapped her fingers and violently clenched and unclenched her fists, in a virtuoso performance which had all the zest and sensuality of a true Spaniard. », Leonide Massine, *Id.*, p. 141.

<sup>892</sup> Jean-Charles Hoffélé, *Manuel de Falla, op. cit.*, p. 209.

<sup>893</sup> « I began by stamping my feet repeatedly [...]. As the music quickened I did a series of high jumps, ending with a turn in mid-air and a savage stamp of the foot as I landed. [...] I felt instinctively that something more than perfect technique was needed here, but it was not until I had worked myself up into a frenzy that I was able to transcend my usual limitations. », Leonide Massine, *Id.*, p. 141 – 142.

<sup>894</sup> Sandra Álvarez, *Id.*, p. 49.

savante pour créer des ballets avant-gardistes. Chacun des trois paramètres du *Tricorne*, (décors et costumes, partition et chorégraphie) témoigne, mais pour différentes raisons, de ce tournant vers le néoclassicisme.

La simplicité des décors :

Pour ses décors, Picasso choisit de reprendre le procédé inauguré avec *Parade*. L'une des raisons du scandale de ce ballet était liée au choc que le public avait ressenti en voyant les décors du peintre. L'impact était d'autant plus fort que le peintre avait créé un effet de surprise : après l'exposition d'un rideau de scène figuratif qui avait déjoué les attentes du public, la scène s'ouvrait sur la première décoration cubiste de l'histoire. Dans le *Tricorne*, Picasso use du même procédé fondé sur le contraste. Alors que le rideau liminaire présente une scène aux couleurs chaudes évoquant l'univers de Goya, le rideau de fond, contre toute attente, surprend par sa simplicité. Prenant le contrepied de ce qui avait fait le succès des premiers ballets russes, notamment des décors créés par Bakst, Picasso réduit sa palette et stylise les formes :

La simplicité du dessin de Picasso, avec son absence totale de détails superflus, la composition et l'unité des couleurs – en un mot, le caractère synthétique de l'ensemble – était incroyable. C'était exactement comme respirer une bouffée d'air frais après avoir passé un long moment dans une pièce trop chaude<sup>895</sup>.

Sous une immense arche, apparaît au loin un village sous un ciel étoilé. Un petit pont relie ce village à la maison du Meunier du premier plan. Ce décor réunit tous les lieux de l'action et révèle au spectateur plus que les yeux ne pourraient voir dans la réalité, comme le note Douglas Cooper : « Les éléments structuraux sont tordus pour révéler plus que l'œil n'en percevrait normalement, dans le jeu subtil des angles qui créent des volumes [...] et dans le réalisme si simple de la présentation des choses<sup>896</sup> ».

Les nombreux projets de décors qui existent<sup>897</sup> témoignent de l'évolution des recherches de Picasso pour ce décor de fond. Parmi les diverses possibilités qui s'offrent à lui, le peintre suit inlassablement la ligne directrice de la sobriété : « Des essais de coloris très vifs aux

---

<sup>895</sup> « The simplicity of Picasso's drawing, with its total absence of unnecessary detail, the composition and unity of the coloring – in short, the synthetical character of the whole – was astounding. It was just as if one had spent a long time in a hot room and then passed into the fresh air », Vladimir Polunin, *The Continental Method of Scene Painting*, London, ed. By Cyril W. Beaumont, 1927, p. 53.

<sup>896</sup> Douglas Cooper, *Picasso Théâtre, op. cit.*, p. 40.

<sup>897</sup> Voir à cet égard le catalogue réalisé par Philippe Durey et Brigitte Léal pour l'exposition Picasso présentée à Lyon du 13 septembre au 15 novembre 1992 ; Philippe Durey, Brigitte Léal (coords.), *Picasso, "Le Tricorne". Dessins pour le décor et les costumes du ballet de Manuel de Falla*, Paris, Musée des Beaux-Arts de Lyon, 1992.



contrastes heurtés du début, on passe à des aquarelles pâles et légères avant d'en venir aux tons plats et mats de la fin »<sup>898</sup>. Les aplats de couleurs appartenant à la palette des tons ocres-rouges délavés évoquent la chaleur d'une soirée andalouse et mettent en évidence les courbes de l'arche ainsi que les lignes et les angles qui constituent l'espace. Mais au-delà de cette atmosphère qui se dégage, le choix de la palette témoigne d'une réflexion sur les couleurs, comme l'explique Vladimir Polunin, peintre-décorateur qui participe à la réalisation des décors avec Picasso :

Les théories de Picasso étaient globalement diamétralement opposées à celles que défendait la majorité des décorateurs de scène russes. Ces derniers utilisaient conjointement des couleurs épaisses et légères sur la toile selon les besoins, considérant que le mélange de blanc avec les autres tons était inadmissible car, selon eux, il anéantissait l'éclat des couleurs. La luminosité du bleu outremer du ciel de Picasso était neutralisée grâce à l'adjonction de blanc de zinc avec une certaine quantité de noir d'ivoire. La profondeur du noir d'ivoire des portes, des maisons, etc. était neutralisée par le mélange du blanc de zinc avec du terre de Sienne brûlée. Celle-ci, tantôt mélangée avec du blanc de zinc et tantôt avec du noir d'ivoire, donnait des nuances douces et surprenantes. Le blanc pur était estompé grâce à du gris chromé, ce qui donnait une nuance ayant la beauté de l'ivoire ancien<sup>899</sup>.

Se souvenant de sa période du cubisme analytique, Picasso réduit les éléments à de simples formes géométriques sur deux dimensions et sa palette à des teintes monochromatiques. Sur ce fond aux couleurs délavées évoluent les danseurs aux costumes chatoyants : les rayures noires qui strient les robes et mettent en valeur la couleur ainsi que leur aspect rigide et cartonné créent l'impression d'une fresque en mouvement et en trois dimensions. Dernière touche avant-gardiste : les couleurs vives qui recouvrent les visages des personnages et donnent une dimension grotesque, voire angoissante, rappelant la période sombre de Goya ou encore l'esthétique de Valle-Inclán :

Pendant que j'assistais à l'installation de la scène pour la première représentation du ballet [*le Tricorne*] j'aperçus Picasso accompagné d'un machiniste portant un plateau de fards... L'un des danseurs, habillé en *alguazil* vint sur la scène, marcha vers Picasso, salua et attendit. Picasso sélectionna quelques fards et décora le menton du danseur avec

---

<sup>898</sup> Philippe Durey, Brigitte Léal (coords.), *Id.*, p. 31.

<sup>899</sup> « In general, Picasso's theories were diametrically opposed to those held by the majority of Russian scene painters. The latter employed both thick and thin colors on the same canvas as the need arose, considering the admixture of white with all tones inadmissible since, in their opinion, it destroyed the brilliancy of the colors. The brightness of the ultramarine in Picasso's sky was dulled by the addition of a combination of zinc white with a certain amount of ivory black. The force of the ivory black of the doors, houses, and so on, was neutralised by the admixture of zinc white and burnt sienna. The latter color, combined sometimes with zinc white and sometimes with ivory black, produced soft and unexpected combinations. The pure white was dulled by the addition of light chrome, which resulted in a tone having the beauty of old ivory », Vladimir Polunin, *Id.*, p. 54.

une multitude de points bleus, verts et jaunes qui lui donnaient assurément une apparence sinistre qui convenait à son rôle<sup>900</sup>.

Ces touches de couleurs ont une fonction dramatique puisqu'elles ôtent l'humanité à ces personnages qui s'agitent et gesticulent, mais aussi une fonction plastique : elles introduisent des tâches de couleur pure au sein de la composition générale et rappellent la libération de la couleur initiée avec le fauvisme.

Mais ces considérations restent celles d'un peintre qui adapte à la scène les recherches qu'il a engagées sur la toile. L'occupation de l'espace scénique n'est pas remise en question et les danseurs continuent de se produire devant une toile peinte.

L'humour et la musique :

Dans cette farce de « cocufiage impossible »<sup>901</sup>, la tonalité humoristique est en grande partie assumée par la partition. Aucune allusion n'apparaît dans les décors de scène, et les costumes des personnages renvoient davantage à une tonalité grinçante par les maquillages des visages qu'à la légèreté de la comédie.

Leonard Bernstein, dans *Humour in music* – émission de télévision diffusée en février 1959 – classe selon six critères les différentes catégories d'humour en musique<sup>902</sup> :

- 1- La caricature
- 2- La musique onomatopéique
- 3- L'effet de surprise
- 4- L'exagération
- 5- L'emploi détourné de mélodie connue
- 6- Le bouleversement de la logique musicale

On retrouve tout au long de la partition du *Tricorne* chacune de ces six catégories bien que ce soit autour du *Corregidor* que se concentre la grande majorité de la charge comique. Exagération, effets de surprise, caricature, tous les moyens sont bons pour accentuer la dimension burlesque.

Pour caractériser ce personnage lascif et ridicule, Falla choisit de l'associer à un thème systématiquement interprété par le basson :

---

<sup>900</sup> Douglas Cooper, *Id.*, p. 41.

<sup>901</sup> Jean-Charles Hoffelé, *Manuel de Falla, op. cit.*, p. 190.

<sup>902</sup> Leonard Bernstein, *Humour in music*, émission réalisée au Carnegie Hall de New York, réal. Roger Englander, adapt. franç. François Guénola, part. Leonard Bernstein, New York, Sony music video, 28 février 1959.



Figure 11 : « The Corregidor », *El sombrero de tres picos*, p. 62, n°29.

Le contraste entre la dynamique sautillante du thème et le timbre du basson dans le registre aigu prête à rire. En outre, l’alternance entre le motif piqué et les accents sur la dominante et la tonique, suggère d’une manière burlesque, les gauches minauderies du *Corregidor* devant la jeune épouse. De même lors de leur dialogue, ce thème « grotesque et boursoufflé »<sup>903</sup> est suivi du charmant menuet de la Meunière, interprété par les violons ; l’opposition entre ces deux thèmes accentue encore davantage l’allure bouffonne du vieux barbon.

Le *Corregidor* est également le personnage qui subit une suite de mésaventures. Tantôt enjôlé par la belle Meunière, tantôt victime de sa propre balourdise ou encore malmené par les villageois, le *Corregidor* chute à plusieurs reprises et reçoit quelques coups de bâtons. Ces différentes péripéties sont systématiquement rendues par l’orchestre à grand renfort de *glissandos* des cordes, de roulements des percussions et de *fortissimo* des vents.

Enfin, c’est sans doute lors de la danse du *Corregidor* que l’humour lié à ce personnage se fait plus subtil car il provient de la caricature d’un genre musical. Le *Corregidor*, profitant de l’obscurité pour se présenter chez la Meunière, soupire d’aise à l’idée de son bonheur prochain. Il esquisse alors un pas de danse sur le rythme d’un menuet. Falla choisit de reprendre un thème qu’il avait lui-même composé pour la zarzuela *La Casa de Tócame Roque* pour parodier cette danse, à l’origine gracieuse et noble.

La lourdeur du personnage qui se dandine est rendue par une ligne mélodique qui accentue le deuxième temps, temps traditionnellement faible dans le menuet.



Figure 12: "Danse of the Corregidor", *El sombrero de tres picos*, p. 158, n°25.

<sup>903</sup> Jean-Charles Hoffélé, *Id.*, p. 206.

Ce premier mouvement est confié aux bois et alterne avec un second interprété par les violons :

Figure 13: "Danse of the Corregidor", *El sombrero de tres picos*, p. 159, n°26 - 27.

Ce deuxième thème se caractérise par sa simplicité excessive : la première partie répète en *crescendo* la même mesure qui insiste inlassablement sur la dominante, et se conclut sur la tonique, précédée du septième degré ornémenté. La deuxième partie reprend en écho et dans une nuance *pianissimo* ce thème. On retrouve ici les formules typiques de l'époque baroque. Mais celles-ci sont parodiées par une harmonisation creuse, car trop évidente, et clinquante. Avec ce menuet aux « fausses allures savantes à la Scarlatti »<sup>904</sup>, Falla participe à la désacralisation de la figure de l'autorité.

Parallèlement à ce personnage tourné en ridicule, l'intrigue contient un certain nombre d'épisodes propices à l'imitation. Deux catégories apparaissent ici : la première, et sans doute la plus sophistiquée, consiste à détourner une citation musicale ; la seconde, plus traditionnelle, reproduit une réalité extramusicale.

Le passage le plus fameux de détournement concerne la citation de la célèbre cellule rythmique du premier mouvement de la V<sup>e</sup> *Symphonie* de Beethoven, connue sous le titre de *Symphonie du Destin*. Lorsque les *Alguaciles* viennent frapper à la porte du moulin pour éloigner le Meunier et rendre possible l'arrivée du *Corregidor*, le public entend le célèbre motif du destin signifier les coups de bûche répétés :

<sup>904</sup> Jean-Charles Hoffélé, *Id.*, p. 212.

The image shows a musical score for three parts: Cor. (Cornet), V1.1 (Violin 1), and V1.2 (Violin 2). The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The Cor. part features a rhythmic pattern with accents and slurs. The V1.1 and V1.2 parts have a similar rhythmic pattern, with V1.1 starting with a *mf* dynamic and V1.2 with a *sf* dynamic. Both violin parts include a *div.* (divisi) instruction and a *pizz.* (pizzicato) instruction. The *pizz.* instruction is marked with a *p* dynamic.

Figure 14 : *El sombrero de tres picos*, p. 140, n°12.

Cette citation de Beethoven dans un contexte de comédie permet d'établir un lien de connivence avec le public et introduit par la même occasion une note de dérision propre à l'esprit avant-gardiste puisque la référence savante est ici désacralisée.

Les imitations d'actions scéniques relèvent d'un humour plus employé. Ainsi, au début du ballet, le spectateur assiste à une scène de bonheur conjugal. Le Meunier apprend au merle à donner l'heure. Il lui montre le cadran et l'invite à siffler deux fois. L'oiseau siffle trois fois. Le Meunier se fâche et montre de nouveau le cadran. L'oiseau renchérit moqueusement. Il siffle quatre fois. Le Meunier trépigne sous le regard amusé de son épouse. Celle-ci offre un grain de raisin à l'oiseau et lui indique gentiment l'heure. Alléché, le merle obtempère. Dans cette scénette, l'humour est décuplé par un jeu de miroir : le piccolo imite le merle qui – devrait – imite(r) le Meunier. On retrouve ici un procédé d'imitation qui réside dans le décalage entre l'élément qui est imité – l'oiseau –, mais qui se refuse à jouer le jeu qui lui est demandé – siffler l'heure indiquée.

La partition regorge de moments savoureux. Mais sa richesse provient du fait que Falla use des nombreux moyens que lui propose la musique pour convoquer différentes formes d'humour : badinage, caricature, exagération et imitation ponctuent le ballet.

La fusion des genres chorégraphiques :

Comme le rappelle Lynn Garafola, le langage chorégraphique de Massine innove par la fusion des genres qu'il opère :

Tout au long de sa vie de chorégraphe, Léonide Massine a pratiqué différents langages. Dès les années 1920, avec à peine une dizaine d'années d'expérience derrière lui, sa polyvalence est saisissante. Le jazz, le "futurisme", la "commedia dell'arte", ainsi

qu'une dizaine de langages d'époque – que Massine maniait avec l'aisance innée d'un polyglotte<sup>905</sup>.

Les sources sont multiples dans la chorégraphie du *Tricorne*. Les mouvements classiques se mêlent aux positions étudiées auprès des danseurs espagnols. Alors que le buste se cambre et que les bras tournoient, les talons martèlent le sol. Le haut devient le contrepoint du bas dans ce « ballet de jambes ». L'influence de la danse espagnole est également perceptible dans l'occupation de l'espace scénique et dans la figuration du volume. Le ballet classique oppose les mouvements du corps de ballet à ceux des solistes. Par leurs déplacements, ces deux ensembles travaillent sur la profondeur de la scène. À l'inverse, la danse espagnole privilégie la figure du soliste. Celui-ci évolue sur un espace réduit et crée le volume par les mouvements de son corps, dressé et ancré dans le sol :

En scène on est surtout bien vu de face et de trois quarts. De profil, le corps perd de son rayonnement ; de dos il n'en a plus du tout. L'espagnol, lui, est originairement vu de tous les côtés. Il offre toujours des volumes. De mille positions dynamiques du corps naîtront âpreté, fougue, prestesse. La danse classique peint, l'espagnole sculpte. Le corps classique s'étire, se fuit, se hisse sur les pointes ; il glisse, il allège, il est immatériel, il est céleste. L'espagnol est terrestre, il frappe, appuie, accentue vers le bas, s'accroche au sol. Tout en lignes brisées, sinueux, constamment fléchi, prêt à bondir, non en hauteur à la manière classique, mais à la manière d'un fauve<sup>906</sup>.

Massine accentue à l'excès la cassure des mouvements. Tout au long de la chorégraphie les genoux se tordent lors des sauts. Les bras dessinent des triangles, les poignets sont cassés et les pouces saillent. Avant Massine, Nijinski avait déjà introduit cette rupture de l'arrondi romantique, notamment dans *l'Après-midi d'un faune*. Mais dans *le Tricorne*, l'angulosité est au service d'une fin distincte. Les angles que formaient les jambes et les bras du faune participaient à cette impression de bas-relief ; le refus de l'arrondi coïncidait avec un refus plus général de volume. Il s'agissait de réduire la chorégraphie à deux dimensions. Le propos de Massine est autre. Les angles dessinés par les membres contribuent à la modernité de la chorégraphie et participe à la dimension caricaturale et grotesque du ballet.

Aux côtés des futuristes, à Rome, Massine a découvert les richesses de la *Commedia dell'arte*. L'espièglerie de ces personnages typifiés a séduit Massine qui s'en est déjà inspiré en créant *les Femmes de bonne humeur*. L'adaptation de la nouvelle d'Alarcón en ballet

---

<sup>905</sup> Lynn Garafola, « The choreography of *Le Tricorne* », in Yvan Nommick, Antonio Álvarez Cañibano (coords.), *Los Ballets Russes de Diaghilev y España, op. cit.*, p. 89.

<sup>906</sup> Jean Dorcy, *Deux visages de la danse espagnole*, Paris, Les Cahiers de Danse et Culture, 1955 ; cité par Suzanne de Soye, *Toi qui dansais, Argentina*, Paris, Éditions de la Bruyère, 1993, p. 53.

conduit l'argument vers la voie de la comédie : la dimension sociale a totalement disparu et les protagonistes ont perdu leur individualité. Dans le ballet, le Meunier, sa femme et le *Corregidor* correspondent aux archétypes du jeune couple amoureux et assorti qui se confronte au barbon libidineux. Les péripéties qui se déroulent sous les yeux des spectateurs rappellent celles du théâtre populaire : le ridicule *Corregidor* tombe à l'eau et se fait huer par les villageois. La seule fin ici est celle du divertissement et de la gaité. Or ce refus de profondeur psychologique et de romantisme éthéré est rendu par Massine par l'angulosité. Les protagonistes qui gesticulent sont réduits à des rôles de fantoches grotesques rappelant la déformation *esperpéntica* :

À l'exception du bref solo de la femme du Meunier, les personnages ne dévoilent jamais d'authentiques sentiments, aucune trace d'émotion ne transparait ici. Ils nous tiennent à une telle distance de leurs joies et de leurs peines que nous ne nous identifions jamais, que nous n'éprouvons nulle sympathie. Dans ce ballet dépourvu de cœur, nous ne pouvons éprouver qu'une curiosité indifférente<sup>907</sup>.

Avec le *Tricorne*, Massine poursuit la voie ouverte avec *les Femmes de bonne humeur* : le ballet ne se limite pas à la description d'un argument ni à la seule beauté des mouvements. Comme les autres arts, la danse devient re-présentation et se sert de toutes les possibilités du corps pour suggérer une vision du monde. Mais avec Massine, le lien au réel n'est jamais interrompu. Par ailleurs, l'influence de la danse flamenco est également perceptible dans le rôle prédominant qui est confié aux solistes. Les deux moments forts du ballet correspondent aux deux solos : celui du Meunier, celui de son épouse. Outre la gestuelle, Massine a découvert en Espagne une danse qui pose le danseur en exact contrepoint de la danseuse. Bien que la chorégraphie emploie un corps de ballet, les figures solistes tendent à s'émanciper. Leurs danses constituent des unités qui peuvent fonctionner indépendamment du reste de l'œuvre. Ces pièces d'anthologie sont ainsi interprétées dans des récitals de danse.

### 3. La réception du ballet

#### a. Créations londonienne et parisienne

---

<sup>907</sup> « Except for the Miller's Wife in one brief solo, the characters betray no sign of genuine feeling, no trace of personal motion. They keep us far from their joys and trouble, so far that we never identify or empathize with them. In this ballet without a heart, disinterested curiosity is all we were asked to feel », Lynn Garafola, « The choreography of *Le Tricorne* », in Yvan Nommick, Antonio Álvarez Cañibano (coords.), *Id.*, p. 94 – 95.

Le ballet est créé à Londres le 22 juillet 1919 et remporte un franc succès. Il suscite un tel engouement que, selon Richard Buckle, il provoque une nouvelle « épidémie d'hispanomanie »<sup>908</sup>. Ce triomphe s'explique pour deux raisons : d'une part, la découverte de la musique de Falla ; d'autre part, la modernité des décors et de la chorégraphie :

Dans les années précédant 1914, certains jeunes intellectuels londoniens avaient tendance à considérer les Ballets russes comme étant de moindre importance d'un point de vue artistique car [...] leurs décors leur semblaient dépassés, avec toutes ces couleurs russes se répandant dans des miasmes symbolistes. Par conséquent, lorsque les Ballets retournèrent à Londres après la guerre avec un programme artistique nouveau et moderniste, avec André Derain [*La Boutique fantasque*] et Picasso [*Le Tricorne*], ces intellectuels, et Blomsbury en particulier, les accueillirent à bras ouverts<sup>909</sup>.

L'année suivante, le ballet est créé à Paris. Il connaît un succès honorable mais pour une raison opposée à celle du triomphe londonien : séduits par la première période des Ballets russes, les Parisiens goûtent peu l'abandon des thématiques orientales et folkloriques. Le retour à la tradition et à l'exotisme est chaleureusement salué :

On est ravi par un étonnant mélange de fantaisie poétique et d'observation profonde du caractère d'un pays et d'une race. La partition de M. de Falla n'a pas les mêmes aspects de violence et de simplification : le spectacle cependant s'accorde avec elle, parce qu'elle offre aussi cette sorte de pittoresque qui ne s'attache pas à la reproduction exacte de l'extérieur des êtres et des choses, mais qui est une interprétation de leurs traits intérieurement sentis<sup>910</sup>.

La modernité de la chorégraphie de Massine et des décors de Picasso, plus facilement perceptible puisque s'adressant à l'œil, en revanche, est la cible des critiques :

*Le Tricorne* a pleinement réussi. Massine et la Karsavina y furent exquis. Mais pourquoi cette frénésie continue, cette rythmique générale quasi mécanique, trépidante, dans laquelle M. Massine paraît décidément se complaire et qui engendre, à la longue, une espèce d'agacement ? Pourquoi ce décor bigarré, aux couleurs systématiquement puériles, qu'on ne peut prendre que pour une mystification ou, si vous voulez, une manifestation cubiste de grande dimension dont ce n'est pas la place à l'opéra<sup>911</sup> ?

---

<sup>908</sup> Buckle Richard, *Diaghilev, op. cit.*, p. 423.

<sup>909</sup> « In the years leading up to 1914, some of London's young intellectuals tended to take the Ballets Russes less than seriously as art because [...] its decors seemed to them *passé*, with all those Russian colors deliquescing in the *symboliste* miasma. Accordingly, when the Ballets Russes returned to London after the war with a new, modernist art program, with André Derain and Picasso, these intellectuals, and Bloomsbury in particular, fell into its arms », Joan Acocella, « The critical reception of *Le Tricorne* », in Yvan Nommick, Antonio Álvarez Cañibano (coords.), *Id.*, p. 106.

<sup>910</sup> Carraud Gaston, « Ballets russes », *La Liberté*, 25-I-1920.

<sup>911</sup> « Les Ballets russes à l'Opéra. *Le Tricorne* de M. de Falla », *L'Œuvre*, 20-I-1920.



Les créations londonienne et parisienne ne passent pas inaperçues en Espagne et sont immédiatement relayées par la presse. Par l'entremise de Falla, *El Sol* publie des esquisses de Picasso pour les décors<sup>912</sup> et, grâce aux correspondants, ces représentations font l'objet de plusieurs articles. Ces pages qui rendent compte des créations à l'étranger illustrent à la fois l'intérêt croissant pour les loisirs ainsi que l'ouverture de la presse sur l'international. Plus encore, ils témoignent de la volonté de certains intellectuels de faire rayonner l'Espagne en Europe. Ces articles, fort élogieux, sont tous écrits par des hommes défendant la modernité artistique et prônant l'ouverture du pays : Cipriano Rivas Cherif, Adolfo Salazar, Manuel Azaña, Salvador Madariaga et Corpus Barga emploient les termes d'europeïsation, d'universalité et de rénovation artistique pour faire l'éloge du ballet :

Alarcon, Martínez Sierra, Falla, Picasso, Massine. Éventail de sensibilités qui a donné une dimension d'actualité et d'universalité à la nouvelle andalouse, en la transformant en un ballet russe, très XX<sup>e</sup> siècle, très à la mode et très universel. Le succès a été retentissant, et le public a applaudi à n'en plus pouvoir et a acclamé les auteurs de cette europeïsation de notre « ineuropeisable » Andalousie<sup>913</sup>.

Azaña, par exemple, explique l'énorme succès remporté à Paris par l'extraordinaire authenticité de ce ballet espagnol. Dépassant les clichés éculés des espagnolades, *le Tricorne* offre une représentation de l'Espagne populaire, « non de façade, mais de l'intérieur »<sup>914</sup> qu'il rapproche de celle du *Quichotte*. L'œuvre ainsi créée fascine les étrangers par sa « beauté saisissante » et séduit les Espagnols pour la subtile évocation qui est faite de la péninsule :

Dans cette œuvre de Falla, il y a suffisamment d'idées et d'émotions générales pour être chaleureusement applaudie par tous les publics; mais elle contient également de puissantes représentations du peuple qui ne peuvent être perçues que par les oreilles de ceux qui lui appartiennent<sup>915</sup>.

---

<sup>912</sup> À deux reprises, Manuel de Falla écrit à Pablo Picasso pour lui faire part de cette demande d'*El Sol*. Les deux courriers (une carte postale datée de 15 août 1919 et une carte de visite de 1920) sont conservés aux archives Manuel de Falla de Grenade ; voir annexes textes, p. 428.

<sup>913</sup> « Alarcón, Martínez Sierra, Falla, Picasso, Massine. Escala de sensibilidades que ha dado actualidad y universalidad a la novela andaluza, transformándola en un baile ruso, muy siglo XX, muy de moda y muy universal. El éxito ha sido clamoroso, y el público se cansó de aplaudir y aclamar a los autores de esta europeización de nuestra ineuropeizable Andalucía », Madariaga Salvador, « Nuestras crónicas de Londres : *El Sombrero de tres picos* », *El Sol*, 30-VII-1919, p. 1.

<sup>914</sup> « [...] mas no por la fachada, sino por dentro », Manuel Azaña, « Desde Francia. De nuestro redactor en París. Nota sobre un baile español », *El Imparcial*, 5-II-1920, p. 3.

<sup>915</sup> « En esta obra de Falla hay más que suficiente número de ideas y de emociones generalmente para que en todas partes sea acogida con deleite ; pero contiene además fortísimas representaciones de raza, que sólo hablan un lenguaje claro a los oídos de quienes pertenecen a ella. », *Ibid.*

Pour Salazar, ce succès à l'étranger est l'occasion de renouveler son indéfectible soutien à Falla. La collaboration avec les Ballets est présentée comme une consécration attestant de la totale appartenance du compositeur à la modernité européenne :

L'opinion la plus favorable en ce qui concerne les critères dont il a été question réside dans la commande qu'a passée la compagnie des Ballets russes de Serge Diaghilev, d'une œuvre s'inspirant d'une histoire espagnole pour la transformer en ballet. Le nom des auteurs appartenant au répertoire de la célèbre compagnie suffit à illustrer l'exigence d'excellence qui préside au choix des musiciens pour chaque pays ; d'une certaine manière, l'appartenance à cette liste constitue déjà en soi une reconnaissance du compositeur<sup>916</sup>.

On le voit, la création du *Tricorne* dépasse le simple cadre de la collaboration avec une compagnie étrangère. Le ballet est immédiatement perçu comme une représentation de l'Espagne circulant hors des Pyrénées et l'association avec les Ballets, comme un tremplin pour accéder à la scène internationale. Mais avant la création madrilène, ces articles sont uniquement écrits par des défenseurs de la modernité qui applaudissent l'œuvre et sa diffusion à l'étranger. À partir de 1921, la lecture du ballet se fait toujours à travers le prisme de la représentation de l'Espagne qui est donnée ; mais cette fois, les critiques appartiennent aux différentes tendances existant dans le pays<sup>917</sup>.

#### b. La création madrilène

Dans la même loge, j'assistai à la première représentation du *Tricorne* de Manuel de Falla. Nijinski avait déjà sombré dans la folie, mais les Ballets russes de Diaghilev continuaient à étonner le monde entier et à susciter sur leur passage des remous dans les milieux de l'art. Cette première me fit découvrir le rythme passionnant et l'esprit *cante jondo* de Falla, mais aussi toute la grâce et l'impétuosité créatrice de Picasso. Ah ! Ce merveilleux rideau de fond indigo sur ce petit pont à peine suggéré aux arches noires, cette chaux brûlante des murs et du puits, cette simple et chaude géométrie si bien accordée aux évolutions colorées des danseurs ! Aucun des ballets de la même troupe auxquels j'assistai ne me surprit à ce point et ne me fit pareille impression. Et pourtant, *La boutique fantasque* de Rossini-Respighi, dans un décor de Derain, la *Schéhérazade*

---

<sup>916</sup> « La opinión más favorable de todos estos criterios tan avanzados se resume en el encargo por parte de la compañía de Bailes Rusos, dirigida por Sergio de Diaghilew (sic), de una obra a base de asunto español que pudiera ser representada por su compañía. El conjunto de autores que figuran en el repertorio de esa célebre compañía significa la selección más estrecha y apurada entre los músicos de cada nación y, en cierto modo, el ingreso en ese conjunto es como un título superior que se concede a un compositor. », Adolfo Salazar, « Triunfo del arte español. Manuel de Falla y *El sombrero de tres picos* », *El Sol*, 25-VII-1919, p. 1.

<sup>917</sup> Pour une présentation plus détaillée voir Hélène Frison, « *Le Tricorne* : le folklore comme modernité », in Méлина Cariz, Alice Delmotte-Halter, Salomé Roth, Vinciane Trancart (dir.), *L'art du folklore. Europe – Afrique – Amériques*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, coll. EthnocritiqueS : anthropologie de la littérature et des arts, 2014, p. 39 – 59.

et la *Thamar* de Rimski-Korsakov, dans la somptueuse et fantastique scénographie de Léon Bakst, constituaient alors, avec les autres grands spectacles que présentait Diaghilev, le langage le plus neuf, la plus audacieuse expression du nouveau rythme corporel, musical et pictural qui marquaient l'aube du XX<sup>e</sup> siècle<sup>918</sup>.

Comme en témoignent ces souvenirs d'Alberti, *le Tricorne* a immédiatement constitué une exception au sein du répertoire russe dansé en Espagne. Dès sa création au Teatro Real, la presse se passionne pour ce ballet et l'analyse non pas selon des critères esthétiques mais au nom de la représentation de l'Espagne qui y est donnée. Cette assimilation entre le pays et le ballet vertèbre l'ensemble de sa réception et est à l'origine des polémiques qui apparaissent au lendemain de sa création, le 5 avril 1921, comme Julio Gómez est le seul à le souligner :

Ceux qui dans le public hier n'étaient pas entièrement favorables à l'œuvre que Martínez Sierra et Falla ont composée sur l'ancien *romance* du *Corregidor et la meunière*, ne fondaient pas leur désaccord sur un critère musical ou chorégraphique : ils se fondaient sur la dissonance entre l'ensemble de ces sensations artistiques et leur propre conception de l'Espagne réelle. Ils n'avaient pas conscience qu'ils venaient d'applaudir une représentation de l'Égypte bien plus arbitraire, dans laquelle les êtres humains adoptent des attitudes hiératiques que des peintres et des sculpteurs nous ont transmises [...] <sup>919</sup>.

Une partie des détracteurs dénoncent l'image caricaturale de l'Espagne qui y est donnée et mettent en évidence la fonction représentative de ce ballet destiné à l'étranger :

Peut-on comprendre qu'on applaudisse l'ensemble de cette chorégraphie et surtout cette conception des costumes non plus caricaturale mais dépréciative et absolument absurde ?

---

<sup>918</sup> « Desde aquel mismo palco [en el Teatro Real] asistí a la primera representación de *el Tricornio* de Manuel de Falla. Aunque ya había enloquecido Nijinski, el ballet ruso de Diaghilev continuaba asombrando al mundo y removiendo a su paso los ambientes artísticos. En este estreno, además de descubrir el apasionante ritmo y el alma *jonda*, profunda de Falla, se me reveló toda la gracia y embestida creadora de Picasso. ¡Aquel maravilloso telón añil sobre aquel sugerido puentecillo de ojos negros, aquella cal hirviente de los muros y el pozo, toda aquella simple y cálida geometría que se abrazaba fusionándose al quiebro colorido de los bailarines! Nada de lo que vi a la misma compañía me sorprendió tanto y fijó tanta huella. Y eso que *La Boutique fantasque*, de Rossini-Respighi, con decorado de Derain, la *Scheherazada* y la *Tamar* de Rimski, bajo la apoteósica fantasía escenográfica de León Bask [Bakst], significan entonces, con los otros grandes espectáculos que Diaghilev ofrecía, el más nuevo lenguaje, la más audaz expresión del nuevo ritmo corporal, musical y pictórico que inauguraban el siglo XX », Rafael Alberti, *La futaie perdue*, (trad. Robert Marrast), Paris, Pierre Belfond, 1984, p. 124 – 125.

<sup>919</sup> « La parte del público que no se hallaba anoche del todo conforme con el bailable que Martínez Sierra y Falla han compuesto sobre el Viejo romance de *El Corregidor y la Molinera*, no fundaban su disentiendo en un criterio musical ni coreográfico : lo fundaban en la disonancia de todas aquellas sensaciones de arte con lo que tienen como concepto de la España real. Y no se daban cuenta que acababan de aplaudir una representación del Egipto mucho más arbitraria, donde los seres humanos adoptan actitudes del hieratismo artístico que pintores y escultores nos han transmitido [...] », Julio Gómez, « De música. Teatro Real. *El sombrero de tres picos* para los bailarines rusos », *El Liberal*, 6-IV-1921, p. 3.

Ce ballet ira de par le monde en donnant l'image d'une Espagne que l'esprit le plus habitué à la stylisation ne pourra pas reconnaître lorsqu'il s'y rendra et la découvrira *in situ*.

Tout sentiment local a disparu. Est-ce l'Andalousie ? La Galice ? Majorque ?... C'est bonnet blanc et blanc bonnet. [...] S'il s'agit uniquement de « faire quelque chose de nouveau » et d'étonner, c'est réussi et même très bien réussi. Mais comment peut-on avoir un avis favorable sur un art qui, et cela quoi qu'on en dise, nous ridiculise sciemment<sup>920</sup> ?

Le souci d'Espinos tient à l'image, jugée grotesque et uniforme, qui est donnée de l'Espagne par cette œuvre. Plus généralement, et au-delà de l'emphase excessive de ses craintes, le critique pose le problème de la réception d'une œuvre d'inspiration nationale hors de son contexte immédiat. Ce qui, pour Espinos, devrait être l'expression authentique de l'« essence de l'Espagne » se transforme en exotisme caricatural. Pour lui, ce ballet nie la pluralité qui constitue un des fondements de l'identité espagnole. Derrière cet appel à plus de « réalisme », se dessine une vision figée et achevée de l'art national :

Picasso, artiste hyper moderne, a mis en scène *le Tricorne* de manière arbitraire et en s'occupant davantage du répertoire des danseurs russes que de l'atmosphère espagnole. Que Vélasquez, Goya et les peintres vraiment espagnols veuillent bien lui pardonner ! Respectueux et admiratifs, nous reconnaissons les talents des artistes qui représentent notre patrie à l'étranger, mais jamais nous ne serons d'accord pour qu'en peinture, Picasso ainsi que Zuloaga et Anglada, en musique Falla et en danse Faico et Pagan soient ceux qui doivent présenter une fidèle interprétation de l'art espagnol de par le monde. Respectueux et admiratifs, de leur talent certes, mais sans partager leur vision de l'Espagne<sup>921</sup>.

Pour ces critiques, tradition et modernité sont nécessairement antithétiques. Derrière ce refus de la modernité se dissimule le rejet de l'influence pernicieuse de Paris, corruptrice de l'authentique tradition espagnole. Cette conception est évidemment en tous points opposée à celle défendue par Falla et Salazar. De fait, la rupture la plus violente est celle qui se fait avec le compositeur. Picasso réside depuis une quinzaine d'années en France et est entièrement assimilé à l'avant-garde parisienne. Ce qui n'est pas le cas de Falla, rentré en Espagne en 1914, et qui se revendique de l'influence de la tradition espagnole dans ses œuvres et dans ses

---

<sup>920</sup> Víctor Espinos, « Los Bailes rusos : *El sombrero de tres picos* », *La Época*, 6-VI-1921.

<sup>921</sup> « Picasso, artista modernísimo, ha puesto en escena "El sombrero de tres picos" de un modo arbitrario y con los ojos más puestos en el repertorio de los bailarines rusos que en el ambiente español. Qué Velázquez, Goya y los pintores castizamente españoles actuales se lo perdonen ! Rendidos y admirados reconocemos los talentos de los artistas que en el extranjero representan a nuestra patria, pero nunca crearemos que con Picasso, deben de ser Zuloaga y Anglada como pintores, Falla como músico o Faico y Pagan bailarines los que deben llevar por esos mundos la fiel interpretación del arte español. Rendidos y admirados a sus talentos, sí, señor, pero sin compartir su visión de España », B., « Música », *La Acción*, 6-IV-1921.

écrits. La création du *Tricorne* à Madrid constitue à cet égard un point de non retour avec une partie de la critique musicale qui se refuse à suivre l'avancée du compositeur vers la modernité. Même ceux qui, avec Julio Gómez, l'avaient soutenu jusque-là, refusent à présent son éloignement des positions héritées du XIX<sup>e</sup> siècle et lui demande ainsi :

Un peu plus de traditionalisme, une pointe d'éloquence des finals classiques, de la clarté de la musique habituelle qui nous a vu naître et qu'il nous coûte d'abandonner ; et que sans doute nous n'abandonnerons jamais<sup>922</sup>.

Une cristallisation s'opère autour du *Tricorne* dès sa création en Espagne. Immédiatement dissocié de son cadre de composition, l'entreprise de Diaghilev, le ballet devient très rapidement LE ballet espagnol de référence. *Le Tricorne* est fréquemment dansé dans les années qui suivent. Parallèlement aux interprétations que donne la compagnie russe, des danseurs espagnols se réapproprient l'œuvre dont ils donnent une version « autochtone ». Plus généralement, cette œuvre laisse entrevoir le potentiel du ballet pour les compositeurs espagnols. *La Argentina* puis *La Argentinita* deviennent des figures inspiratrices pour ceux-ci qui voient en elles des danseuses capables de porter le projet de ballet national à l'étranger. En 1924, Falla transforme sa partition de *El Amor brujo* en ballet destiné à la scène internationale. Le mouvement sera suivi par de nombreux autres compositeurs.

---

<sup>922</sup> « Un poco más de tradicionalismo, algo de la elocuencia de los finales clásicos, de la rotundidad de la música consuetudinaria, en la que hemos nacido y que nos cuesta mucho trabajo abandonar ; que quizás no abandonemos nunca », Julio Gómez, « De música. Teatro Real. *El Sombrero de tres picos* por los bailarines rusos », *El Liberal*, 6-IV-1921.

## Conclusions

Du succès mondain à la réception musicale :

De 1916 à 1921, les Ballets russes se produisent à cinq reprises à Madrid. La majorité des saisons ont été décidées faute de mieux. Pour la compagnie de Diaghilev, il s'agit avant tout d'un repli tactique opéré face à la tourmente qui embrase l'Europe. En dépit de ces circonstances, l'accueil du public est enthousiaste. À l'heure où de nombreux artistes espagnols tentent leur chance à l'étranger – notamment *La Argentina* qui se produit aux États-Unis et en Amérique Latine de 1916 et 1919 – Madrid ne boude pas son plaisir lorsqu'une troupe de renommée mondiale prend ses quartiers au Teatro Real. Le succès dépasse largement les attentes de l'imprésario : le public est toujours plus nombreux et la presse, passionnée. En 1925, le Teatro Real ferme ses portes. Dorénavant, les Ballets ne se produiront plus qu'à Barcelone.

La première spécificité de la réception madrilène tient au soutien royal, et plus généralement des élites espagnoles, dont bénéficie la troupe. Dans les pays européens où les avant-gardes sont davantage installées, les Ballets sont parfois critiqués pour leurs mises en scène tape-à-l'œil et leur goût pour le sensationnel. En Espagne, en revanche, la compagnie tire avantage de son ambivalence. Si son audace artistique suscite l'intérêt des intellectuels, sa notoriété favorise également l'engouement des classes les plus fortunées. Sous le charme, Alphonse XIII offre un soutien inconditionnel à l'entreprise, soutien qui va porter la réception de la troupe : le ballet *les Ménines* est composé en son hommage, *Parade* est dansé à sa demande et la troupe est invitée à séjourner dans le pays pendant les mois de difficultés. Quelles que soient les motivations de ce soutien, ce dernier conditionne directement les liens qui s'établissent entre les Ballets et le pays.

Forte de l'appui dont elle bénéficie, la troupe séjourne longuement dans la Péninsule. Elle découvre son folklore et tisse des liens étroits avec ses artistes et intellectuels. Cette rencontre exceptionnelle qui a lieu entre la troupe et son hôte se matérialise notamment dans la composition de trois ballets : *les Ménines*, *le Tricorne*, *Cuadro flamenco*. En outre, la collaboration qui s'établit avec des artistes locaux permet de renouveler la pratique chorégraphique du ballet. L'élaboration du *Tricorne* est à cet égard significative et témoigne d'un phénomène d'identification (et de récupération) surprenant. Alors que le ballet est une création de la compagnie, il est rapidement considéré comme LE ballet espagnol et suscite à ce titre de nombreuses polémiques.

La venue de la compagnie en Espagne coïncide avec un moment clef de la vie artistique du pays. Gravitant autour de Manuel de Falla, de nombreux intellectuels s'emploient à élaborer un langage national propre, capable de s'insérer au sein du panorama de la modernité européenne. Les spectacles russes constituent un exemple probant de la fusion de la tradition et de la modernité, du national et du cosmopolite. D'abord circonscrit autour de la réflexion et de la théorie, leur découverte donne une impulsion nouvelle à la création musicale espagnole. Après l'échec de la constitution d'un opéra national et l'incapacité du théâtre musical à bénéficier d'une véritable reconnaissance, le ballet offre une nouvelle opportunité à la musique de scène.

Directement inspirées de l'exemple des Ballets russes, deux compagnies se forment alors en Espagne, l'une autour de la figure de *La Argentina*, l'autre autour de *La Argentinita*. Le seul nom de ces deux troupes témoigne de leur filiation : la première s'intitule « les Ballets espagnols », la seconde « *Compañía de Bailes españoles*<sup>923</sup> ». Les deux compagnies divergent dans leur forme : la première se présente uniquement à l'étranger et propose des chorégraphies stylisant différentes traditions chorégraphiques. De son côté, la seconde ne joue qu'à l'intérieur des frontières espagnoles et conserve un fort lien d'attachement avec la tradition populaire. Malgré ces divergences, un projet commun préside à leur création : celui de l'élaboration, à partir de la tradition et du folklore, d'un langage chorégraphique authentiquement espagnol. Ce projet trouve bien entendu un écho très favorable auprès des artistes et intellectuels partageant cette même préoccupation, Federico García Lorca et Manuel de Falla en tête.

La compagnie de Diaghilev en redonnant ses lettres de noblesse au ballet ouvre du même coup une nouvelle voie à la musique de scène. Contre le divorce existant entre cette dernière et la musique instrumentale, la composition de ballet constitue une voie alternative dans laquelle de nombreux compositeurs s'engagent : Gustavo Durán, Julián Bautista, Óscar Esplá, Ernesto Halffter, Gustavo Bacarissas, Gustavo Pittaluga, etc. Plusieurs facteurs concourent à cette évolution et expliquent l'ampleur du phénomène. D'une part, le regard porté sur la danse a évolué, elle est désormais considérée comme un des arts capables de porter le renouvellement de la scène. D'autre part, le principe de collégialité qui régit la composition de ballet intéresse les artistes les plus novateurs et permet de dépasser le strict cloisonnement des domaines artistiques. Enfin, la formation d'une compagnie itinérante

---

<sup>923</sup> Voir Nuria Menéndez Sánchez, « Dos conceptos de la danza española escénica antes de la guerra civil. Las compañías de Antonia Mercé y Encarnación López », *Comunicaciones : Congreso Nacional de Danza Española* [26 al 29 de abril de 1996], Córdoba, Confederación de Sindicatos Independientes y Sindical de Funcionarios, 1996, p. 59 – 67.

décuple les possibilités de diffusion à l'étranger. En quelques années seulement, la présence des Ballets a initié un mouvement en faveur de la constitution d'un répertoire espagnol de musique de ballet.



## **Quatrième partie**

### **Les saisons russes à Barcelone**

**(1917 – 1929)**

#### IV. Les saisons russes à Barcelone (1917 – 1929)

Le groupe des artistes catalans diffère complètement de celui de Madrid. Il exprime toutes les vibrations que l'art produit en Espagne. Pris dans son ensemble, il peut être plus ou moins original, plus ou moins profond, mais la vérité c'est qu'il représente à l'heure actuelle le sommet de la culture artistique nationale. [...] Dans un sens, il constitue une province de l'art français : il reçoit tous ses mouvements et enregistre ses moindres vibrations<sup>924</sup>.

Comme le souligne le critique d'art Juan de la Encina, différenciation avec Madrid et assimilation à Paris sont les deux lignes directrices sur lesquelles se construit l'identité artistique de Barcelone. L'affirmation de sa singularité s'élabore effectivement à travers un changement de perspective. En tournant le dos à Madrid, Barcelone porte du même coup ses regards vers le bassin méditerranéen et le nord, notamment Paris. Dans les années 1910 – 1920, deux tendances concomitantes animent la vie artistique de la ville : le *noucentisme*, d'une part, et les mouvements d'avant-garde, de l'autre. Alors que le premier renoue avec l'Antiquité et défend l'ordre et la ligne, le second, en prise avec la réalité, prône la radicalité et le cosmopolitisme.

La Première Guerre mondiale accentue encore ce phénomène d'assimilation. L'entrée dans le conflit des grandes puissances paralyse l'activité culturelle de leurs capitales et conduit à un déplacement temporaire des centres artistiques. La neutralité de l'Espagne, la métamorphose de Barcelone depuis sa première Exposition Universelle (1888), son ambiance festive et sa situation géographique augmentent considérablement le potentiel attractif de la ville. Sans prétendre à une place de premier plan, Barcelone a un rôle à jouer :

Barcelone pouvait fournir, comme cela s'est vérifié, un bon nombre de créateurs dans les différents arts, dont certains, ceux qui pratiquaient un langage universel comme la peinture ou la sculpture, pouvaient s'imposer à l'extérieur, mais la ville n'avait pas la capacité de devenir, sur le plan européen, un pôle d'attraction ou une plate-forme au rayonnement international. Cela est tout à fait évident. Il convient cependant de rappeler qu'elle était capable d'attirer l'attention de personnalités très diverses et de paraître comme un centre effervescent et créatif<sup>925</sup>.

---

<sup>924</sup> « El núcleo catalán es todo lo contrario del madrileño. Porque alcanza el máximo de vibraciones que en España da el arte. Tomado en su conjunto, puede ser más o menos original, más o menos profundo, pero la verdad es que representa en el momento actual el punto más intenso de la cultura artística nacional. [...] En parte, es una provincia del arte francés: por él pasan todas las ondulaciones de éste, registra sus menores vibraciones », Juan de la Encina, « Las tendencias del arte español contemporáneo », *Hermes*, n°6, Bilbao, VI-1917; cité dans *La generación del 14. Entre el novecentismo y la vanguardia (1906 – 1926)*, Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 2002, p. 274.

<sup>925</sup> « Barcelona podía aportar, como se ha demostrado, buen número de creadores de las distintas artes, de los cuales los que practicaban un lenguaje universal, como la pintura o la escultura, podían imponerse fuera, pero no

Cette conscience que l'affirmation de Barcelone est possible auprès de l'Europe bien plus que de l'État espagnol décadent se trouve illustrée par l'exemple du galeriste Josep Dalmau. Parallèlement aux différentes entreprises qu'il mène pour donner à voir l'art contemporain étranger dans la ville (organisation d'expositions, collaboration avec des revues, soutien aux artistes étrangers ayant trouvé refuge à Barcelone pendant la durée du conflit), Dalmau participe également activement à la promotion d'artistes catalans hors d'Espagne : ouverture de la ville sur l'art international d'une part et rayonnement des Catalans à l'extérieur de l'autre caractérisent son activité.

Pourtant, si ce cosmopolitisme barcelonais, fréquemment revendiqué, est indubitable, notamment en comparaison avec le reste du panorama espagnol, sa pénétration au sein de la société catalane mérite d'être interrogée. À la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, la bourgeoisie catalane était sans doute prête à afficher sa puissance économique en construisant des édifices conçus par des architectes modernistes. Au début du XX<sup>e</sup> siècle, son soutien à des mouvements revendiquant la provocation et défendant le principe de la *tabula rasa* semble nettement moins évident :

Il convient également de souligner que Dalmau apparaît comme une voie d'expression pour les secteurs artistiques marginaux. Les galeries Dalmau permettaient de canaliser les énergies de certains groupes naissants et d'un secteur social et artistique qui, autrement, n'auraient pu arriver à exposer dans des galeries. Ce secteur s'identifiait avec les tendances les plus novatrices et était la raison d'être des galeries Dalmau<sup>926</sup>.

La réception des Ballets à Barcelone est éclairante en ce sens : à mi-chemin entre le spectacle bourgeois et l'avant-garde, elle permet d'étudier une diffusion oblique de la modernité. Moins frontale que celle de la peinture ou de la littérature, la modernité des spectacles de Diaghilev est également moins confidentielle. Alors que l'exposition cubiste de

---

tenía capacidad para convertirse, en el plano europeo, en centro de atracción y plataforma de proyección internacional. Esto resulta demasiado obvio. Pero conviene recordar que, en cambio, era capaz de atraer la atención de gente muy diversa y de aparecer como núcleo inquieto y creativo », *Las vanguardias en Cataluña. 1906 – 1939*, Fundació Caixa de Catalunya, Exposición del 16 de julio hasta el 30 de septiembre de 1992, p. 23.

<sup>926</sup> « Un altre aspecte a considerar és que Dalmau actua com una via d'expressió dels sectors artístics marginals. Les galeries Dalmau permetien de canalitzar les energies d'unes fornades incipients i d'un sector social i artístic que, altrament, no haurien pogut accedir al món de les galeries. Aquest sector s'identificava amb l'art innovador i era la raó de ser de les Galeries Dalmau », *Miró, Dalmau, Gasch, l'aventura per l'art modern, 1918 – 1937*, *Miró, Dalmau, Gasch, l'aventura per l'art modern, 1918 – 1937*, [Exposición del 8 de junio hasta el 18 de julio de 1993], Catalunya, Generalitat de Catalunya/Departament de cultura, 1993, p. 61.

1912<sup>927</sup> ne suscite pas un grand intérêt dans la ville<sup>928</sup>, les soirées russes sont commentées dans la presse quotidienne, *La Vanguardia* et *La Publicidad* notamment, ainsi que dans les revues illustrées, comme *D'Ací i d'Allà*. En outre, les Ballets se produisent à six reprises sur une période de dix ans. Cette récurrence joue également un rôle décisif dans le phénomène de réception. Plus encore qu'à Madrid, la présence des Ballets russes à Barcelone s'inscrit dans la durée, ce qui décuple son influence.

Deux périodes distinctes caractérisent les représentations russes à Barcelone. La première comprend les années 1917<sup>929</sup> et 1918<sup>930</sup> et inclut les trois premières saisons données au Liceo. Faisant suite aux saisons madrilènes, la programmation offerte au public catalan s'aligne presque entièrement sur celle proposée dans la capitale<sup>931</sup>. Pourtant la réception de la troupe s'avère différente dans chacune de ces deux villes : à l'engouement général qui entoure la venue des Ballets à Madrid répond un accueil nettement plus circonspect de la part du public catalan. Ces deux années correspondent également au temps fort de la première avant-garde catalane et à la venue d'artistes étrangers ayant trouvé refuge dans la ville pendant le conflit. Avec la fin de la Première Guerre et le départ de ces artistes, l'effervescence avant-gardiste commence à s'atténuer : Barradas s'installe à Madrid en 1918, Miró quitte Barcelone pour Paris en 1920. La même année, Torres-García embarque pour New York.

Le deuxième épisode barcelonais s'étend de 1924 à 1927. Au cours de ces trois années, la compagnie se produit de nouveau à trois reprises à Barcelone<sup>932</sup>. Cette fois, le temps des grandes tournées espagnoles est définitivement révolu et Barcelone est l'unique ville de la Péninsule dans laquelle la troupe se produit encore. L'Espagne intéresse alors nettement moins Diaghilev : le Teatro Real a fermé ses portes en 1925 et la période folkloriste de la troupe est derrière elle. Place est faite aux avant-gardes. Deux changements majeurs différencient le nouveau répertoire du précédent. D'une part, la collaboration avec des

---

<sup>927</sup> C'est au cours de cette exposition, intitulée « Cubistas (Exposició d'Art Cubista) », et qui eut lieu entre le 20 avril et le 10 mai 1912, que l'on exposa pour la première fois en Espagne des toiles de Gris, Gleizes, Metzinger, Léger, Laurencin et Duchamp.

<sup>928</sup> « La exposición que los cubistas celebraron en Barcelona pasó de largo, como suele decirse : ninguno de los cuadros que hoy enriquecen algunos de los mejores museos y colecciones del mundo consiguió tentar al coleccionismo local. Otro tanto podríamos decir sobre la indiferencia con que fueron recibidas, en Barcelona, las primeras exposiciones de Miró y Dalí, debidas a Dalmau », *Las vanguardias en Cataluña. 1906 – 1939*, Barcelona, Fundació Caixa de Catalunya, catalogue de l'exposition du 6 juillet au 30 septembre 1992, p. 27.

<sup>929</sup> La première saison barcelonaise a lieu du 23 au 30 juin 1917 ; la deuxième, du 5 au 14 novembre 1917.

<sup>930</sup> La troisième saison se déroule du 6 au 16 juin et constitue la dernière étape de la tournée espagnole de 1918.

<sup>931</sup> La proximité entre les deux théâtres, en ce qui concerne les saisons russes, est également visible dans la conception des programmes distribués au public : ceux du Liceo comme ceux du Teatro Real sont remarquables par la quantité et la qualité des illustrations présentées. Reproductions des dessins des illustrateurs en couleur et photographies des personnages abondent tout au long de leurs pages et viennent enrichir les textes de présentation des ballets ; voir annexes iconographiques, p. 441 – 460.

<sup>932</sup> La quatrième saison a lieu du 19 avril au 1<sup>er</sup> mai 1924 ; la cinquième, du 24 avril au 14 mai 1925 ; la sixième et dernière saison du 7 au 22 mai 1927.

peintres de l'avant-garde s'est systématisée : Braque, Ernst, Miró, Gris sont autant d'artistes qui produisent des décors pour Diaghilev. Les peintres espagnols qui participent dorénavant à l'aventure russe sont sollicités en tant qu'artistes de l'avant-garde et non en tant que peintres espagnols. D'autre part, comme cela avait déjà été le cas lors de la réception de Wagner, Barcelone rattrape progressivement son retard par rapport aux autres grandes capitales européennes. Les Ballets proposés au Liceo coïncident désormais quasiment avec leur création mondiale<sup>933</sup>.

## A. Les saisons russes de 1917 à 1918

### 1. La programmation des trois premières saisons russes

#### a. Les programmes

Saison 1 : juin 1917<sup>934</sup>

	23 juin	24 juin	26 juin	28 juin	29 juin	30 juin	Total
<i>Les Sylphides</i>	X	X		X			3
<i>Shéhérazade</i>	X	X			X		3
<i>Le Prince Igor</i>	X		X	X			3
<i>Carnaval</i>	X		X				2
<i>Soleil de nuit</i>		X			X		2
<i>Papillons</i>		X				X	2
<i>Sadko</i>			X	X			2
<i>Les femmes</i>			X		X		2
<i>Cléopâtre</i>				X		X	2
<i>Le Spectre</i>					X	X	2
<i>Les Ménéines</i>						X	1

Au mois de juin 1917, c'est une troupe composée de 90 danseurs et de 150 figurants qui vient se produire au Liceo<sup>935</sup>. Au cours des six soirées qui sont données, la compagnie

<sup>933</sup> Roger Alier i Aixalà, Francesc X. Mata, *El Gran Teatro del Liceo. (Historia artística)*, Barcelona, Edicions Francesc X. Mata, 1991, p. 119 – 120.

<sup>934</sup> Les tableaux que nous présentons ici ont été établis à partir des archives conservées par le Liceo ; Archivo del Gran Teatro del Liceo, Libro del Conserje, n°20007, vol. 7, 1913 – 1926.

<sup>935</sup> Fausto, « Música y Teatros. Liceo. Los Bailes rusos », *La Vanguardia*, 19-VI-1917, p. 5.

présente onze ballets distincts à son nouveau public. Le choix de la programmation témoigne de la prudence des organisateurs : aucun des ballets de Stravinsky n'est à l'affiche. *L'Après-midi d'un faune* et *Parade* qui viennent d'être donnés à Madrid sont également absents. Les seules créations récentes sont *Les Ménines*, ballet-hommage à l'Espagne, et *les Femmes de bonne humeur*, élaboré à Rome la même année. Pour cette première saison russe, le Liceo semble proposer un programme bien timoré en comparaison avec celui qui vient d'être offert par son concurrent madrilène. En revanche, comme cela a été le cas à Madrid, les Barcelonais ont le privilège de découvrir Nijinski interprétant ses plus célèbres rôles, notamment l'Esclave favori dans *Shéhérazade* et le Spectre de la rose dans le ballet éponyme.

#### Saison 2 : novembre 1917

	5 nov.	7 nov.	8 nov.	10 nov.	11 nov.	12 nov.	14 nov.	Total
<i>Carnaval</i>		X			X	X		3
<i>L'Oiseau de feu</i>	X	X		X				3
<i>Le Prince Igor</i>	X				X		X	3
<i>Les Sylphides</i>		X			X	X		3
<i>Petrouchka</i>						X	X	2
<i>Narcisse</i>			X			X		2
<i>Shéhérazade</i>			X		X			2
<i>Le Spectre</i>					X		X	2
<i>Cléopâtre</i>				X			X	2
<i>Parade</i>				X				1
<i>Thamar</i>		X						1

Pour sa deuxième saison russe, le Liceo aligne sa programmation sur celle de Madrid. Bien que *Soleil de nuit*, *les Femmes de bonne humeur* et *Papillons* aient été retirés de l'affiche, le reste du programme est sensiblement le même. *Parade* est donné pour la première et unique fois à Barcelone.

#### Saison 3 : juin 1918

	6 juin	8 j.	9 j.	11 j.	12 j.	14 j.	15 j.	16 j.	Total
<i>Le Prince Igor</i>	X	X				X		X	4
<i>Petrouchka</i>				X		X	X	X	4

<i>L'Oiseau de feu</i>						X	X	X	3
<i>Soleil de nuit</i>				X	X		X		3
<i>Festin</i>		X	X	X					3
<i>Carnaval</i>	X		X						2
<i>Shéhérazade</i>		X		X					2
<i>Le Spectre</i>					X	X			2
<i>Thamar</i>							X	X	2
<i>Cléopâtre</i>	X		X						2
<i>Les femmes</i>					X				1
<i>Papillons</i>	X								1

Après avoir réalisé sa tournée de 1918, la troupe conclut son tour d'Espagne par des représentations à Madrid et à Barcelone. À cette occasion, les programmes proposés par les deux théâtres sont identiques, à l'exception du ballet de Massine, *les Femmes de bonne humeur*, qui n'est donné qu'à Madrid.

Une lecture comparée des programmes proposés par le Liceo et le Teatro Real suffit à nuancer la vision traditionnellement associée à chacune des deux capitales culturelles espagnoles. Comme le rappelle Pascale Casanova, Madrid est fréquemment érigée en « gardienne des traditions intellectuelles les plus conservatrices et académiques », quand Barcelone apparaît davantage comme une métropole de la culture moderne, notamment au cours de ces années pendant lesquelles des artistes de l'avant-garde parisienne se trouvent dans la ville<sup>936</sup>. Pourtant, en ce qui concerne la scène de l'opéra, cette approche schématique mérite d'être nuancée.

Ainsi, dès sa première saison russe (1916), le Teatro Real propose les deux premiers ballets de Stravinsky (*l'Oiseau de feu* et *Petrouchka*)<sup>937</sup>. De son côté, le Liceo, en dépit des demandes répétées publiées par *La Publicidad*, campe sur ses positions plus traditionnelles. Il faut, en effet, attendre la deuxième saison pour que le théâtre mette ces deux œuvres à l'affiche. Certes, la présence de Stravinsky à Madrid lors de la première saison russe a sans

<sup>936</sup> Pascale Casanova, « Paris, méridien de Greenwich de la littérature », in Christophe Charle, Daniel Roche (dir.), *Capitales culturelles, capitales symboliques, Paris et les expériences européennes, XVIII<sup>e</sup> – XX<sup>e</sup>*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2002, p. 290 ; cité par Jeanne Moisand, *Scènes capitales. Madrid et Barcelone et le monde théâtral fin de siècle*, Madrid, Casa de Velázquez, 2013, p. 14.

<sup>937</sup> Après le scandale qui a suivi la création du *Sacre du printemps* à Paris, Diaghilev retire le ballet de l'affiche. Il faut attendre 1920 et la nouvelle chorégraphie composée par Massine pour voir l'œuvre dans sa version de ballet. Entre ces deux dates (1913 – 1920), la partition connaît un grand succès dans sa version de concert.

doute joué en faveur de l'audacieuse programmation du Real. Pourtant l'ouverture de la scène madrilène ne s'est pas limitée à la seule création des ballets de Stravinsky. La deuxième saison (1917), par exemple, s'était caractérisée par l'amplification et la diversification du répertoire : au cours des onze soirées organisées, le théâtre avait proposé un total de seize ballets, dont huit nouveautés. Rien de semblable au Liceo où la mesure reste de mise : à chaque saison, la troupe propose une dizaine de chorégraphie. L'immense majorité d'entre elles est signée par Fokine, premier chorégraphe de la compagnie, dont le répertoire est nettement moins controversé que celui de ses successeurs. En novembre 1917, dix des onze ballets montés à Barcelone sont de Fokine, cette proportion reste sensiblement la même lors de la saison suivante (onze sur treize).

Le théâtre joue bien la carte de la prudence et rechigne au moment de mettre des nouveautés à l'affiche : *Parade* n'est monté qu'une seule fois, le 10 novembre 1910. À cette occasion, la presse conservatrice a le souci de spécifier que cette création est donnée à titre exceptionnel et expérimental<sup>938</sup>. Quant à *l'Après-midi d'un faune*, il faut attendre 1924, soit douze ans après sa création parisienne, pour que le public barcelonais découvre ce ballet de Nijinski. Ce conservatisme est d'autant plus évident que dès la première saison (1917), *La Publicidad* réclame que l'œuvre soit montée, invoquant l'opportunité exceptionnelle que représente la présence de Nijinski à Barcelone<sup>939</sup>. Mais rien n'y fait. À contre-courant de son image avant-gardiste, Barcelone reste bien plus timorée que sa rivale madrilène.

#### b. La réception dans la presse

À la fin de la Première Guerre mondiale, Barcelone occupe logiquement la deuxième place dans le domaine de la presse nationale, derrière Madrid. À titre de comparaison, la capitale dispose de 32 journaux et imprime 656 000 exemplaires par jour alors que Barcelone en compte 18 et en distribue 311 000<sup>940</sup>. Depuis le début du siècle, la presse catalane s'affirme face à celle de Madrid et gagne en autonomie. Contrairement à la presse madrilène qui est diffusée sur l'ensemble du territoire, cette dernière est produite et diffusée majoritairement

---

<sup>938</sup> Fausto, « Música y Teatros. Liceo. Bailes rusos », *La Vanguardia*, 11-XI-1917, p. 19.

<sup>939</sup> « Hoja musical de *La Publicidad*. Los Bailes rusos », *La Publicidad*, 28-VI-1917, p. 3 – 4 ; « Hojas musicales de *La Publicidad*. Los Bailes rusos », *La Publicidad*, 5-VII-1917, p. 3 – 4.

<sup>940</sup> María Cruz Seoane, María Dolores Sáiz, *Historia del periodismo en España. El siglo XX : 1898 – 1936*, Madrid, Alianza Editorial, 1996, p. 35.



dans la région. Son étude est donc révélatrice d'une spécificité régionale lorsque celle de Madrid illustre davantage un phénomène d'uniformisation de l'information<sup>941</sup>.

Le nombre d'articles publiés par la presse catalane à propos des Ballets russes se révèle sans commune mesure avec celui proposé par son homologue madrilène. Leur nombre, nettement moins élevé, va de pair avec la tonalité mesurée qui entoure l'accueil de la troupe. Même si le succès de salle est souligné, la tonalité reste celle de la prudence et de l'éloge modéré. Autre signe de la circonspection qui domine, aucune campagne n'a précédé l'arrivée de la troupe à Barcelone<sup>942</sup>. Pas la moindre trace d'un article présentant une généalogie de la compagnie. Aucun écho sur les succès remportés à l'étranger et encore moins de correspondants locaux dépêchés à Paris ou à Londres pour rendre compte des créations espagnoles. En un mot, l'accueil est pour le moins frileux et contraste avec le battage médiatique qui avait entouré l'arrivée des Ballets sur la scène madrilène.

En dépit de cette réserve générale, la réception varie selon l'orientation des périodiques. Bien que plutôt favorable aux spectacles proposés, la presse de droite met en garde contre les créations trop innovantes et marque sa préférence pour les œuvres de la première période. À l'opposé, la presse de gauche applaudit les créations les plus originales et invite le Liceo à faire preuve de davantage d'audace dans sa programmation.

Réserve et lecture politique caractérisent la réception catalane. Pour rendre compte de cette spécificité, nous avons choisi de resserrer notre étude de la presse à quelques organes significatifs. En ce qui concerne la presse quotidienne, nous nous sommes intéressés à deux journaux emblématiques : d'une part, *La Vanguardia*, quotidien conservateur indépendant le plus diffusé de Barcelone ; d'autre part, *La Publicidad*, quotidien représentatif, selon Santiago Albertí, « des milieux républicains barcelonais de la période »<sup>943</sup>. Le premier est fréquemment comparé à l'*ABC*<sup>944</sup> en ce qui concerne l'importance du tirage. Son étude permet d'envisager la ligne qui domine alors au sein des milieux conservateurs. *La Publicidad* apparaît comme le

---

<sup>941</sup> María Cruz Seoane, María Dolores Sáiz, *Id.*, p. 34.

<sup>942</sup> En juin 1912, *La Escena Catalana* consacre deux articles aux saisons russes parisiennes. Cependant, il ne s'agit pas de pages destinées à susciter la curiosité des Catalans avant l'arrivée de la troupe mais de simples notes renseignant les lecteurs sur l'actualité artistique parisienne ; n°295, 1-VI-1912, p. 4 – 5 et n°298, 22-VI-1917, p. 5 – 6.

<sup>943</sup> Santiago Albertí, *El republicanisme català i la restauració monàrquica (1887 – 1923)*, Barcelone, Albertí ed., 1972, p. 192.

<sup>944</sup> María Cruz Seoane, María Dolores Sáiz avancent le chiffre de 100 000 exemplaires en 1918 pour l'*ABC* et *La Vanguardia*, alors que Jean-Michel Desvois propose 150 000 pour le premier et 100 000 pour le second en 1920 ; María Cruz Seoane, María Dolores Sáiz, *Historia del periodismo en España, op. cit.*, p. 269 ; Jean-Michel Desvois, *La prensa en España (1900 – 1931)*, Madrid, Siglo XXI de España Editores, 1977, p. 144 – 145.

contrepoint de *La Vanguardia* : deuxième quotidien catalan en termes de diffusion<sup>945</sup>, il reflète de 1915 à 1920, un positionnement catalaniste républicain modéré<sup>946</sup>.

Lors de la première saison (juin 1917), *La Vanguardia* et *La Publicidad* consacrent un nombre quasi similaire d'articles à la compagnie : le premier en publie six, le second cinq. Ce chiffre se maintient lors de la deuxième saison (novembre 1917) avant de chuter brutalement lors de la troisième saison (juin 1918) : *La Vanguardia* ne publie que deux articles sur les Ballets tandis que *La Publicidad* reste muette sur le sujet.

En ce qui concerne les deux premières saisons – les plus relayées dans la presse – les deux quotidiens suivent le même schéma de présentation : après un propos liminaire annonçant le programme prévisionnel du Liceo, quelques articles commentent la saison en cours. Enfin, un article conclusif vient proposer une vue d'ensemble sur la saison qui vient de s'achever. Nous sommes loin ici des polémiques enflammées qui agitaient la presse madrilène. À Barcelone, cette économie de publication va de pair avec le resserrement de l'approche. Dans *La Vanguardia*, par exemple, un seul journaliste, Fausto, est l'auteur de l'ensemble des articles publiés lors des trois saisons russes. À Madrid, les prises de parole discordantes de différents intellectuels au sein des mêmes journaux conduisaient à brouiller les lignes éditoriales. L'*ABC*, par exemple, publiait des articles enthousiastes de Rafael Doménech parallèlement à ceux de José María Salaverría dénonçant l'immoralité et le snobisme des Ballets. Rien de tel à Barcelone où l'univocité domine. La presse de droite défend les spectacles les plus traditionnels, celle de gauche milite pour des choix plus innovants.

Sans surprise, *La Vanguardia* publie des articles majoritairement favorables à la compagnie. Comme à Madrid, les arguments en faveur des Ballets reprennent les termes de rénovation scénique, de visualité et d'harmonie. *Shéhérazade*, ballet de 1910 qui s'inspire le plus manifestement des topiques de l'orientalisme de la fin du XIX<sup>e</sup>, remporte ainsi tous les suffrages et semble incarner l'exemple même de modernité la plus réussie :

---

<sup>945</sup> Jean-Michel Desvois propose le chiffre de 85 000 exemplaires en 1920 ; Jean-Michel Desvois, *Id.*, p. 144 – 145 ; María Cruz Seoane, María Dolores Sáiz, avancent le chiffre, nettement moins élevé de 25 000 exemplaires en 1913 ; María Cruz Seoane, María Dolores Sáiz, *Id.*, p. 108.

<sup>946</sup> Le journal est racheté en 1915 par Antonio Tayà. Jusqu'à sa vente, en 1920, à la Fédération Patronale, il assume un positionnement catalaniste modéré. Il est de nouveau vendu en 1922. À cette date, *La Publicidad* devient le porte-parole du parti *Acció Catalana*. Comme le manifeste la traduction de son nom (il devient *La Publicitat* en 1922), le journal radicalise sa défense du catalanisme face à l'État espagnol, tout en maintenant un positionnement républicain démocratique.

*Shéhérazade* reste le seul exemple de la nouvelle modalité artistique que la compagnie de Diaghilev est venue nous montrer. Hier, comme lors de la première soirée, cette œuvre s'est fait remarquer avec une pertinence extraordinaire. Il s'agit d'un ballet à part car sa conception originale témoigne d'une tendance capable de rénover, de révolutionner, le théâtre<sup>947</sup>.

L'originalité des décors conçus par Larionov pour *Soleil de nuit*, en revanche, constitue le versant excessif et contestable de la modernité, uniquement motivé par la volonté « d'épater »<sup>948</sup> les spectateurs. De même, les costumes que Gontcharova a élaborés pour *Sadko* soulèvent quelques critiques. Mais les commentaires les plus acerbes visent clairement le ballet-hommage, *Les Ménines*, dont la musique de Fauré est jugée inadéquate et les décors de José María Sert inutilement extravagants :

Et si la musique n'a pas grand intérêt, les costumes de José María Sert, à trop vouloir épater, finissent par être de mauvais goût. Les robes que Velázquez a peintes pour *les Ménines* sont volumineuses, mais le volume des esquisses de Sert est tellement exagéré, que parmi cet amas de robes, il est difficile de savoir si ce sont des femmes qui les portent ou bien des dirigeables. Encore que, étant donné la forme et le volume, elles ressemblent plutôt à deux *zeppelins*. Les perruques et les coiffures sont tellement exagérées qu'elles en deviennent grotesques, le décor de Socrate est ridicule, et la chorégraphie de Massine, insignifiante<sup>949</sup>.

Plus généralement, Fausto affiche ses penchants pour les ballets issus de la première période de la compagnie. Les chorégraphies de Fokine, les décors orientalisants de Bakst ainsi que les musiques de la fin du XIX<sup>e</sup> bénéficient de toute sa bienveillance. En revanche, le critique est nettement moins convaincu par les tentatives plus novatrices, incarnées par Gontcharova, Larionov, Massine. Mais quelles que soient les préférences de son auteur, la modération reste de mise tout au long des trois saisons. Seul le manque de renouvellement du répertoire est déploré en 1918<sup>950</sup>.

Les deux séries d'articles publiés par *La Publicidad* sont d'une toute autre teneur. L'espace qui est affecté à ces séries témoigne déjà de l'intérêt porté aux Ballets. L'intégralité

---

<sup>947</sup> « Sigue siendo *Scheherazade* el tipo único de la nueva modalidad artística que ha venido a mostrarnos la compañía Diaghilew (sic). Ayer, como en la primera noche, destacó esta obra con un acierto extraordinario. Es algo aparte de los demás bailes porque realiza una concepción original con tendencia a renovar, a revolucionar el teatro », Fausto, « Música y Teatros. Liceo. Los bailes rusos », *La Vanguardia*, 25-VI-1917, p. 4.

<sup>948</sup> Fausto, « Música y Teatros. Liceo. Los bailes rusos », *La Vanguardia*, 25-VI-1917, p. 4.

<sup>949</sup> « Y si la música tiene escaso interés, el vestuario de José María Sert, queriendo ser *epatant*, resulta de mal gusto. Ampulosas son las faldas de las *Meninas* que pintó Velázquez, pero la ampulosidad de los figurines de Sert está exagerada tan sin tino, que en medio de aquella balumba de vestidos es difícil comprobar si son mujeres las que los llevan o se trata de globos cautivos. Aunque no, por la forma y por el tamaño, más bien parecen dos *zeppelines*. Igual exageración grotesca en las pelucas y tocados, y ridículo el decorado de Socrate, e insignificante la coreografía de Massine », Fausto, « Música y Teatros. Liceo. Los bailes rusos », *La Vanguardia*, 1-VII-1917, p. 5.

<sup>950</sup> Fausto, « Música y Teatros. Liceo. Bailes rusos », *La Vanguardia*, 7-VII-1918, p. 13.

de la page musicale du quotidien est réservée à la compagnie. L'actualité des Ballets déborde même parfois dans d'autres rubriques du journal. Une iconographie fournie accompagne les articles : reproductions d'esquisses, de portraits, et autres photographies des personnages illustrent les papiers et renseignent les lecteurs. Lors du premier article consacré à la présentation de la compagnie, dix photographies sont ainsi jointes aux propos du journaliste. Contrairement aux portraits des danseurs en civil qui étaient diffusés en 1916 à Madrid, ces images ont systématiquement un lien avec les articles qu'elles accompagnent. La présentation des différents ballets est ainsi agrémentée des photographies de personnages et la page consacrée à Stravinsky apparaît ornée d'un portrait de celui-ci réalisé par Picasso. Enfin, ces pages, rédigées par le critique musical du journal, témoignent d'une grande connaissance de la vie musicale et artistique madrilène. Les comparaisons entre les saisons russes qui se succèdent dans les deux villes espagnoles confèrent un intérêt tout particulier à l'éclairage apporté par *La Publicidad*.

Trois caractéristiques se détachent de ces deux séries publiées par le journal : d'une part, l'influence de Wagner, d'autre part, la place réservée à Nijinski, et enfin, le positionnement critique que le quotidien adopte en ce qui concerne la programmation du Liceo.

L'influence de Wagner est particulièrement prégnante en Catalogne. À Barcelone, sa réception a donné lieu à une large diffusion de ses écrits théoriques, traduits en catalans<sup>951</sup>. Les articles consacrés aux Ballets russes témoignent de cette imprégnation de l'esthétique wagnérienne. Tant dans le domaine musical que dans celui de la pensée, Wagner reste la référence en ce qui concerne la réception des Ballets.

Le 21 juin 1917, *La Publicidad* consacre un premier article au ballet<sup>952</sup>. Pour retracer l'évolution du genre, le critique reprend le schéma développé par Wagner dans ses écrits théoriques. À l'Âge d'Or est associée l'union des arts qui préside au genre de la tragédie grecque. Dès lors que les arts cessent de collaborer ensemble et commencent à évoluer indépendamment les uns des autres, s'initie une période de décadence. Ce n'est que par le drame, genre qui rend de nouveau possible leur union, que les arts pourront alors s'épanouir et se développer. Dans son article, Ramón Escarrá reprend cette progression en trois temps et l'applique à la danse. La période de décadence correspond alors à celle pendant laquelle des numéros indépendants étaient intercalés entre les différents actes des opéras. Celle de la

---

<sup>951</sup> Cf. *infra*, Partie I, chapitre 1, « La réception de Wagner à Barcelone », p. 42 – 46.

<sup>952</sup> « Hojas musicales de *La Publicidad*. Los Bailes rusos », *La Publicidad*, 21-VI-1917, p. 3 – 4.

renaissance est associée à l'histoire de la compagnie car le nouveau ballet conçu par la troupe forme le pendant "physique" du drame lyrique :

Le "Ballet russe", en revanche, constitue la perfection esthétique formelle issue de l'union du geste avec la musique, et sa force pleine d'émotions repose sur le fait de ne pas être née d'un capricieux mariage entre eux deux mais d'une simplification du drame musical moderne. De même que dans le drame lyrique l'action devait être de nature essentiellement musicale et surgissait de la musique même, ainsi l'action de ce nouveau genre dansé prend vie et se développe mystérieusement exhortée par les sons de l'orchestre ; et c'est en cela précisément qu'il se différencie radicalement de l'ancien "ballet" : avant la musique accompagnait plus ou moins fidèlement une succession de scènes liées entre elles selon les lois logiques de la raison alors qu'à présent la musique ordonne tout, justifie la plus insignifiante inflexion du corps et impose sa domination onirique, arbitraire et délicieusement poétique...<sup>953</sup>

Le 5 juillet 1917, *La Publicidad* publie des extraits en castillan de *L'Œuvre d'Art de l'Avenir* encadrés de photographies de danseurs de la compagnie (Lopokova, Tchernicheva et Nijinski)<sup>954</sup>. Ces extraits sont suivis de la présentation de *Petrouchka* et de *l'Après-midi d'un faune*. Les passages proposés constituent en réalité l'intégralité du chapitre de *L'Œuvre d'Art de l'Avenir* consacré à la danse. La danse y est présentée comme un art à part en raison de sa nature exclusivement corporelle. Grâce au rythme, elle est cependant intimement liée à la musique. Le chapitre se conclut sur le genre du drame et sur sa capacité à réaliser, par leur réunion, l'épanouissement des différents arts. La présentation à la suite de ce chapitre de *Petrouchka* et de *l'Après-midi d'un faune*, alors même que ces deux ballets ne sont pas donnés au Liceo, établit un lien de filiation entre ces ballets et les propos de Wagner, et confère ainsi à ces nouveautés la légitimité du maître de Bayreuth.

La troisième référence à Wagner est plus inattendue car elle établit des liens entre le projet du compositeur allemand et la musique de Stravinsky. Lorsque ses ballets sont donnés au Liceo (en novembre 1917, lors de la 2<sup>e</sup> saison russe), les partitions ont déjà été interprétées dans leur version de concert au Palau de la Música Catalana. Le compositeur russe incarne déjà la modernité musicale européenne aux yeux des Catalans. Aucune polémique n'a lieu

---

<sup>953</sup> « Es, por el contrario, el "baile ruso" [...] el ideal de forma estética nacida de la unión del gesto con la música, y estriba su robustez fecunda en emociones en no haber nacido de una aleación caprichosa de ambas partes sino de una depuración del drama musical moderno. Tal como en el drama lírico la acción debía ser de naturaleza esencialmente musical y como brotaba de la propia música, así también la acción de este nuevo género bailable toma vida y se expansiona al misterioso conjuro de los sonidos orquestales ; y es esto lo que le diferencia capitalmente del antiguo « ballet » : allí la música acompañaba, más o menos fielmente, una sucesión de escenas hilvanadas según las reglas lógicas de la razón, mientras que ahora la música lo informa todo, motiva las más insignificantes inflexiones del gesto, impone su reinado de ensueño, arbitrario, deliciosamente poético... », Ramón Escarrá, « Hojas musicales de *La Publicidad* », *La Publicidad*, 21-VI-1917, p. 3 – 4.

<sup>954</sup> « Hojas musicales de *La Publicidad*. Los grandes artistas del Baile ruso », *La Publicidad*, 5-VII-1917, p. 3 – 4.

lors des créations des deux ballets puisque les partitions ne sont plus des nouveautés. Ce qui intéresse *La Publicidad* concerne principalement l'adéquation de la musique à la chorégraphie :

Selon nous, ce qui est le plus admirable dans l'art de Stravinsky, c'est l'application intégrale de la théorie esthétique wagnérienne à ce genre inférieur, moitié pantomime et moitié chorégraphie, improprement qualifié de "ballet" [...]. Et celle-ci [la supériorité de ses œuvres sur celles des autres compositeurs] repose sur l'indissoluble fusion qui existe entre l'action scénique et la trame musicale [...]. Sa musique se trouve complètement subordonnée au rythme, au geste et à l'action ; de sorte qu'il n'y a pas une mesure de l'orchestre qui n'ait sa correspondance scénique, et tout ce qui dans ces œuvres séduit nos yeux, existe également sous la forme auditive, ce qui renforce incroyablement sa force expressive<sup>955</sup>.

Le paradoxe de cette filiation vient du fait que Stravinsky se pose alors en anti-wagnérien convaincu et défend l'émancipation totale de la musique de tout référent extra-musical. De manière schématique, le compositeur associe la musique à programme au romantisme et la musique pure à la modernité. Et cela, malgré le fait de s'être fait connaître en Europe par la composition de musique de ballets avec argument.

Bien plus qu'à Madrid où elle reste une allusion à la collaboration entre les arts, à Barcelone, la référence à Wagner vertèbre l'ensemble de la réception des Ballets au sein des milieux intellectuels. L'évolution de la danse autant que le genre du ballet sont étudiés à l'aune des écrits de Wagner. Dépassant les déclarations, parfois provocantes et quelque peu contradictoires de Stravinsky<sup>956</sup>, la presse barcelonaise établit des liens étroits entre Wagner et le compositeur emblématique de la modernité. Au-delà de l'antagonisme entre l'héritage de la musique romantique allemande et le concept de musique pure défendu par Stravinsky, la presse catalane voit dans la compagnie le dépositaire de l'héritage wagnérien.

La deuxième particularité de la critique proposée par *La Publicidad* concerne l'intérêt exclusivement porté à Nijinski. À Madrid, la presse avait mis l'accent sur plusieurs danseurs,

---

<sup>955</sup> « Y a nuestro modo de ver, lo más admirable del arte de Strawinsky (sic) es la aplicación completa de la teoría estética wagneriana a ese género inferior, mezcla de pantomima y de coreografía, calificado harto impropiamente con el nombre de « baile » [...]. Y ello [la superioridad de sus obras sobre las de los demás compositores] estriba en la fusión insoluble que existe entre la acción escénica y la trama musical [...]. La música de éste se halla por completo supeditada al ritmo, al gesto, a la acción ; de manera que no hay un compás en la orquesta que no tenga su correspondiente escénica, y todo cuanto apreciamos en estas obras por los ojos, recibe asimismo su complemento por el oído, con lo que aumenta extraordinariamente su fuerza expresiva. », « Hojas musicales de *La Publicidad*. El músico del día : el arte de Strawinsky », *La Publicidad*, 15-XI-1917, p. 3.

<sup>956</sup> « Wagner ! Il a amplifié le rôle de l'orchestre ; mais avec lui, la musique n'a pas avancé d'un pouce », Igor Stravinsky, propos recueillis par P. Victory, « Los grandes compositores. Una conversación con Strawinsky (sic) », *La Voz*, 21-III-1921, p. 1 ; Cf. *infra*, Partie III, chapitre 3, « Évolution de la critique : les cas de *El Sol* et *La Voz* », p. 257 – 254.

notamment Adolph Bolm, dont *l'Atenea* avait publié des extraits de ses mémoires<sup>957</sup>. À Barcelone, rien de tel. Pas un mot sur le chef d'orchestre, pas une ligne sur l'imprésario, aucun commentaire individualisant les solistes. Seule la figure de Nijinski retient l'attention de la presse. Mais si l'ensemble des articles publiés concorde au moment de faire l'éloge du danseur, seule *La Publicidad* lui consacre un article complet<sup>958</sup>. Autre différence notable avec une presse madrilène friande des divers scandales liés au danseur, *La Publicidad* ne s'intéresse qu'à son art. Fait rarissime, le journal publie notamment un entretien – paru préalablement dans un journal madrilène – de Margarita Nelken, avec le danseur<sup>959</sup>. Nijinski revient alors sur les liens intrinsèques unissant la danse au théâtre, et plus généralement aux arts. À cet égard, il cite le cas de l'élaboration du *Sacre du printemps* comme exemple de la collégialité créatrice de la compagnie. Enfin, après avoir rappelé sa préférence pour la musique qui lui est contemporaine, le danseur annonce l'écriture d'un ouvrage critique consacré à la danse :

Mon livre est une synthèse de ces travaux [ceux qui existent depuis des siècles], dans lequel j'établis, selon ce qui convient à notre époque, la théorie de la danse. Lorsqu'il sera publié, il produira dans l'art une révolution aussi grande que celle qu'a produite la première apparition des "Ballets" russes, ensuite n'importe qui pourra ouvrir une école et diriger des spectacles du même type que les "Ballets"<sup>960</sup>.

Outre cet article entièrement consacré au danseur, le journal revient à différentes reprises sur la chorégraphie de *l'Après-midi d'un faune* pour en souligner la modernité. Enfin, *La Publicidad* est également le seul quotidien à déplorer l'absence de Nijinski lors de la représentation du 28 juin 1917. Effectivement, à la suite de dissensions concernant son contrat, Nijinski et Diaghilev s'affrontent une nouvelle fois. Après quelques mésaventures, le danseur doit accepter de terminer la saison barcelonaise. Mais la rupture avec l'imprésario est consommée : Nijinski ne dansera plus pour Diaghilev et ce sera sur la scène du Liceo, qu'il se produira pour la dernière fois en Europe.

---

<sup>957</sup> Adolph Bolm, « Memorias de Adolfo Bolm », *Atenea*, Madrid, 1916, p. 161 – 167.

<sup>958</sup> « Hojas musicales de *La Publicidad*. Los Bailes rusos. Una conversación con Nijinsky », *La Publicidad*, 26-VI-1917, p. 3 – 4.

<sup>959</sup> Selon l'article publié dans *La Publicidad*, il s'agirait de l'article de Margarita Nelken, « Conversación con Nijinsky », publié dans *El Día*. Nous n'avons pas retrouvé cet article ; « Hojas musicales de *La Publicidad*. Los Bailes rusos. Una conversación con Nijinsky », *La Publicidad*, 26-VI-1917, p. 3 – 4.

<sup>960</sup> « Mi obra es un resumen de estos trabajos [los que existen desde hace siglos], y en ella establezco, según corresponde a nuestro tiempo, la teoría de la danza. Cuando se publique, hará en el arte una revolución tan grande como la primera aparición de los "ballets" rusos, pues luego cualquiera podrá abrir una Academia y dirigir espectáculos como los "ballets" », Propos de Vaslav Nijinski recueillis par Margarita Nelken, « Hojas musicales de *La Publicidad*. Los Bailes rusos. Una conversación con Nijinsky », *La Publicidad*, 26-VI-1917, p. 4.

Troisième et dernière singularité des articles de *La Publicidad*, l'approche critique qu'adopte le journal face à la programmation du Liceo. Dès la première saison russe, le quotidien fait plus que de proposer de simples comptes rendus des ballets à l'affiche et écrit, par exemple, au théâtre pour réclamer la programmation de *l'Oiseau de feu*<sup>961</sup>. Dans le même article, il présente également une demande anonyme concernant la programmation de *Parade*<sup>962</sup>. Enfin, alors que cette première saison arrive à son terme et que la programmation définitive a déjà été arrêtée, le journal publie une présentation détaillée de *l'Après-midi d'un faune*<sup>963</sup> et de *Petrouchka*<sup>964</sup>, sachant pertinemment que ces deux ballets ne seront pas donnés. Tout au long de cette première saison, le quotidien a effectivement à cœur de présenter à ses lecteurs ce qui lui semble le plus emblématique de la modernité de la compagnie.

Nous l'avons dit, la présence des Ballets russes dans la presse quotidienne barcelonaise n'a que peu à voir avec l'exaltation qui paraît dans les journaux madrilènes. À Barcelone, la tonalité générale reste celle de la mesure et reflète sans doute l'accueil en demi-teintes que reçoit la troupe auprès de son public. En novembre 1917, une note publiée dans *La Vanguardia* illustre les dissensions que suscite la programmation des Ballets au Liceo<sup>965</sup>. Pour inaugurer sa saison d'automne, le théâtre a choisi de rompre avec la tradition et de proposer un ballet russe à la place de l'opéra attendu. À l'issue des sept soirées initialement prévues, les avis sont partagés : les inconditionnels du ballet réclament une prolongation pour deux spectacles supplémentaires, les plus traditionnels rechignent et réclament le retour de leur cher opéra. Au-delà de l'anecdote, cette note permet de nuancer la réception du public. Si le succès de guichet est au rendez-vous, il n'inclut pas *ipso facto* une adhésion unanime :

Bien que cela paraisse impensable, étant donné l'incroyable succès obtenu par la compagnie des Ballets russes ainsi que la nouveauté et la qualité artistique de leurs dernières créations, il existe une partie du public [...] qui se trouve gênée ou, pour le moins, qui s'ennuie lors de ces spectacles dont ils n'arrivent pas à comprendre l'importance artistique car ils les considèrent inférieurs à leur opéra italien bien-aimé<sup>966</sup>.

<sup>961</sup> « Hojas musicales de *La Publicidad*. Los Bailes rusos », *La Publicidad*, 26-VI-1917, p. 3.

<sup>962</sup> « Hojas musicales de *La Publicidad*. Los Bailes rusos. Noticias », *La Publicidad*, 26-VI-1917, p. 4.

<sup>963</sup> Deux articles s'attardent sur la présentation de la première chorégraphie de Nijinski, *l'Après-midi d'un faune* : « Hojas musicales de *La Publicidad*. Los Bailes rusos », *La Publicidad*, 28-VI-1917, p. 3 – 4 ; « Hojas musicales de *La Publicidad*. Los grandes artistas del Baile ruso », 5-VII-1917, p. 3 – 4.

<sup>964</sup> Évoquant l'inoubliable interprétation de Nijinski, l'article du 5 juillet présente *Petrouchka* : « Hojas musicales de *La Publicidad*. Los grandes artistas del Baile ruso », 5-VII-1917, p. 3 – 4.

<sup>965</sup> « Contra los Bailes rusos », *La Publicidad*, 15-XI-1917, p. 4.

<sup>966</sup> « Aunque parezca mentira, a pesar del grandioso éxito obtenido por la compañía de los Bailes rusos, y de la novedad y valor artístico de los últimos estrenos, existe una parte del público [...] a quienes molesta o por lo menos aburre este espectáculo, cuya importancia artística no atinan a comprender, considerándolo como inferior al de su adorada ópera italiana. », « Contra los Bailes rusos », *La Publicidad*, 15-XI-1917, p. 4.



Quatorze ans après l'arrivée des Ballets à Barcelone, le témoignage de Rafael Tasis, confirme de nouveau la présence d'un public rétif à la nouveauté au sein du Liceo :

Je me souviens encore [...] du scandale retentissant que *Parade*, de Satie et de Picasso, produisit à Barcelone, quand il fut créé lors d'une des premières saisons de la compagnie [...]. Nous étions alors encore trop conditionnés par les "Spectacles Graner", par la "Sala Mercé" et le *noucentisme* pour que notre sensibilité ne soit pas fortement blessée par l'humour cérébral de ce nouveau spectacle. C'était déjà beaucoup, pour les bons bourgeois barcelonaise, que de tolérer les folles sonorités de *Petrouchka*, l'imprécision debussyste de *l'Après-midi d'un faune* ou la brutalité des couleurs des décors de Gontcharova<sup>967</sup>.

La tiédeur qui apparaît au sein des quotidiens répond au mutisme de la presse spécialisée. La compagnie y brille davantage par son absence que par les polémiques qu'elle soulève. Ce silence est d'autant plus évident qu'une multitude de revues en tous genres paraît alors dans la ville. Les revues d'art qui jusqu'alors étaient dominées par le mouvement *noucentiste* se montrent peu à peu plus attentives aux nouvelles mouvances, laissant ainsi supposer un intérêt potentiel pour les spectacles novateurs proposés par Diaghilev. Dans les faits, il n'en est rien. Les Ballets russes intéressent peu ou pas.

Cette indifférence s'explique par plusieurs raisons. La première tient sans doute à la nature même des spectacles proposés par Diaghilev : leur hybridité dépasse souvent les cadres précis des revues très spécialisées. Le plus souvent tournées vers la littérature ou la peinture, celles-ci n'ont pas systématiquement de pages consacrées aux spectacles de ballets. La présence de Picasso à Barcelone en 1917 est directement liée à la venue de la compagnie dans la ville ; au mois de novembre, le peintre assiste à la création de *Parade*. Pourtant, si la presse célèbre le retour de Picasso, elle est loin de relier systématiquement sa présence à celle de la troupe. *Vell i Nou*, par exemple, réussit le tour de force de consacrer cinq articles au peintre sans jamais citer le nom de la compagnie. Autre exemple de leur désintérêt : sur les trois articles qui paraissent à l'occasion de *Parade*, un seul est publié dans une revue spécialisée<sup>968</sup>.

---

<sup>967</sup> « Recuerdo todavía [...] el eco del escándalo que *Parade*, de Satie y Picasso, causó en Barcelona, cuando en una de las primeras de las sesiones de la compañía fue dada a conocer. Todavía estábamos demasiado empalagados de los "Espectáculos Graner", de "Sala Mercé" y de novecentismo como para que el humorismo cerebral de aquel nuevo espectáculo no hiriese vivamente nuestra sensibilidad. Bastante hacían los buenos burgueses barcelonés al tolerar la sonoridad alocada de *Petrouchka*, la vaguedad debussyana de *l'après-midi d'un faune* o la brutalidad de colores de los decorados de Goncharova (sic) », Rafael Tasis, « Un art efímer. Els ballets russos », *Mirador*, 116, 23-IV-1931, p. 5 ; cité et traduit en castillan par Francesc Cortés, « Reflejo, imágenes y distorciones en la recepción de las vanguardias musicales en Barcelona (1914 – 1936) », in María Nagore, Leticia Sánchez de Andrés, Elena Torres, *Música y cultura en la Edad de Plata (1915 – 1939)*, Madrid, ICCMU, 2009, p. 497 – 498.

<sup>968</sup> Joaquín Torres-García, « Un Ballet rus de Picasso : *Parade* », *La revista : quaderns de publicació quinzenal*, 1-XII-1917, n°53, p. 428.

Et encore, ces exceptions semblent relever davantage de l'initiative personnelle des collaborateurs que d'une quelconque ligne éditoriale ouverte à toutes les formes de modernité.

La durée de vie souvent très courte de ces revues permet également d'expliquer le peu d'écho qu'elles donnent à la présence des Ballets en terres catalanes. Le plus souvent éphémères, les revues qui fleurissent alors pâtiennent certainement d'un manque de temps pour élargir leurs domaines de prédilection. La *Revista Nova*, par exemple, est fondée en 1914. Elle se consacre à l'art contemporain international dans son ensemble : peinture, sculpture, musique, littérature, arts appliqués apparaissent au fil de ses pages. Mais sa parution s'interrompt brutalement en 1917, année de la première saison russe. Le cas de *Revista Nova* n'est qu'un exemple révélateur d'un phénomène fréquent de l'époque, notamment en ce qui concerne les revues qui s'intéressent spécifiquement aux avant-gardes. Ainsi, *Un enemic del Poble* est publié de 1917 à 1919 ; de même, *Trossos*, paraît durant une seule année (1917). Le cas d'*Arc Voltaic* est encore plus évident puisqu'un seul numéro paraît en 1918. Ces revues menées par des personnalités engagées dans l'avant-garde consacrent leurs pages à la littérature catalane et européenne, à la peinture et aux phénomènes les plus emblématiques de la modernité. Les Ballets russes produits au Liceo apparaissent davantage destinés à la bourgeoisie catalane qu'aux intellectuels curieux de ce qui se fait ailleurs en Europe<sup>969</sup>. En ces temps de fulgurance, les articles consacrés à une compagnie qui jouit déjà d'une renommée internationale et s'adresse à la classe fortunée ne sont manifestement pas une priorité.

Enfin, la troisième raison concerne plus spécifiquement les revues illustrées. Nous l'avons vu, le phénomène de vedettariat qui apparaît à Madrid est à l'origine d'un grand nombre d'articles et d'illustrations qui paraissent au sein de revues comme *Mundo Gráfico*, *La Esfera*, etc. Ce phénomène n'existe pas à Barcelone en ce qui concerne les Ballets et le champ de parutions concernant la troupe s'en trouve réduit d'autant.

À l'instar des revues spécialisées dans l'art, la presse musicale locale ne s'intéresse pas non plus à la venue des Ballets. À Madrid, la découverte de Stravinsky est intrinsèquement liée aux saisons russes. Pour Salazar et le groupe d'intellectuels qui gravite autour de lui la présence de la compagnie est perçue comme un vecteur majeur de la pénétration de l'avant-garde musicale dans la capitale. En revanche, lorsque la troupe donne sa première saison à Barcelone, le public connaît déjà certaines œuvres du compositeur dans leur version de concert. Aucun critique ne s'en empare pour en faire un emblème de la modernité. *La Revista*

---

<sup>969</sup> Cette proximité des Ballets russes avec les milieux bourgeois est également à l'origine du scandale qui éclate à Paris lors de la création de *Roméo et Juliette* au printemps 1926. Dénonçant la compromission de Miró et Ernst, Breton et Aragon avaient distribué des tracts lors de la première.

*musical catalana* ne consacre que deux articles à la troupe<sup>970</sup> et le second s'intéresse uniquement à la dimension chorégraphique de ses prestations. Dans la capitale catalane, il semble que la modernité se diffuse principalement à travers la pratique de certaines formations musicales comme *La Orquesta Simfónica de Barcelona* ou *La Banda Municipal* et se réalise donc à travers l'écoute. À Madrid, la démarche est davantage intellectuelle et théorique puisque l'ouverture à la modernité se fait par la critique, notamment en raison du rayonnement de la figure de Salazar :

L'attitude d'écoute alerte d'Adolfo Salazar a été une grande leçon pour la musique espagnole et péninsulaire, leçon qui n'a pas été suivie en Catalogne, du moins en ce qui concerne les domaines bien spécifiques de la critique et de l'essai<sup>971</sup>.

Deux événements se détachent de ce panorama particulièrement atone : d'une part, l'article que Joan Llongueres publie dans *La Revista musical catalana*<sup>972</sup> lors de la deuxième saison russe et, d'autre part, l'hommage qui est rendu à Picasso, présent dans la ville lors des deux premières saisons russes.

## 2. Réflexions de Llongueres sur la compagnie

Le seul article rédigé par un spécialiste de la danse apparaît à Barcelone dans *La Revista Musical Catalana*<sup>973</sup>. À l'issue des deux premières saisons russes, Joan Llongueres publie un papier principalement centré sur la dimension plastique des ballets. Dans l'analyse qu'il propose, l'auteur attribue à la compagnie le mérite de la nouveauté mais réfute la proposition de rénovation que celle-ci élabore. En dépit de son désaccord, Llongueres présente une critique argumentée et originale, marquée par une double influence dalcrozienne et noucentiste.

Au moment où il fait paraître son article, Llongueres est déjà une figure de la musique à Barcelone. Après avoir reçu une formation de musicien à Barcelone auprès de Domènec Mas i Serracant, Lluís Millet et Enric Granados, Llongueres a suivi l'enseignement de Jaques-

---

<sup>970</sup> Frederic Lliurat, « Els Ballets Russos », *La Revista musical catalana*, n°164 – 165, VIII/IX-1917, p. 202 – 203 ; Joan Llongueres, « A propòsit dels balls russos », *La Revista Musical Catalana*, XI-1917, n°167, p. 267 – 271.

<sup>971</sup> « La gran lliçó que per a la música espanyola i peninsular ha significat la permanent actitud d'alerta d'Adolf Salazar no ha arrelat a Catalunya, almenys en el sector pròpiament qualificat de la crítica i de l'assaig », Manuel Valls, *La música catalana contemporànea : visió de conjunt*, Barcelona, Editorial Selecta, 1960, p. 216.

<sup>972</sup> Joan Llongueres, « A propòsit dels balls russos », *La Revista Musical Catalana*, XI-1917, n°167, p. 267 – 271.

<sup>973</sup> *Ibid.*

Dalcroze à Hellerau, en Allemagne. L'année suivante, en 1912, il obtient le diplôme du célèbre institut et rentre à Barcelone. Il entreprend alors une carrière de pédagogue et fonde notamment l'Institut Català de Rítmica i Plàstica<sup>974</sup> en 1913, institut dans lequel il enseigne la méthode rythmique apprise en Allemagne et qu'il est le premier à diffuser en Espagne.

La méthode dalcrozienne, ou rythmique, repose sur la conception de l'indivisibilité de l'être humain, de la complémentarité et de l'indissociabilité du corps et de la psyché. Jaques-Dalcroze considère que l'approche essentiellement intellectuelle de la musique savante contribue à nier la perception physique du rythme. Il convient de redonner à celle-ci sa place pour renouer avec la nature même du rythme. Selon lui, la « musique n'est pas entendue par l'oreille seule, mais par le corps »<sup>975</sup> et l'action corporelle est à la fois « la source, l'instrument et la condition première de toute connaissance ultérieure »<sup>976</sup>. Initialement élaborée à l'attention des musiciens, la méthode rythmique déborde rapidement ce cadre pour s'étendre à l'ensemble des arts de la scène. Les critiques qui sont adressées à la danse sont semblables à celles qui sont adressées à l'encontre des autres arts vivants : « ils ont perdu leur ancrage physiologique dans "les rythmes naturels du corps" »<sup>977</sup>. Outre la recherche de purs effets techniques, les mouvements des danseurs sont plaqués sur un fond sonore et s'harmonisent peu avec la musique.

Les critiques formulées par Llongueres à l'encontre des Ballets s'appuient sur les fondements de la pensée dalcrozienne. Bien qu'il reconnaisse un véritable travail sur l'adéquation des mouvements à la musique, le critique condamne avant tout le manque de naturel des spectacles, manque qui les transforme en une « chose artificielle et capricieuse, tantôt frivole, tantôt extravagante et confuse »<sup>978</sup>. Cette première objection vise tout à la fois la chorégraphie, la mise en scène et les arguments sur lesquels se fondent des ballets.

Pour Llongueres, malgré une réelle volonté de renouvellement, les chorégraphies élaborées restent encore trop attachées à la tradition du ballet classique italien et de la pantomime. Or ces genres, entièrement construits, interdisent l'extériorisation des sentiments et des sensations profondes. Les ballets ainsi créés pâtissent d'un intérêt excessif porté à la technique ainsi que de leur assimilation aux arts plastiques. Au lieu de privilégier le

---

<sup>974</sup> Il s'agit aujourd'hui de l'Institut Joan Llongueres de Barcelone.

<sup>975</sup> A. Mothersole, « La rythmique est-elle une lubie ? », *Le Rythme*, 1920, n°5, p. 23.

<sup>976</sup> Marie-Laure Bachmann, *La Rythmique de Jaques-Dalcroze. Une éducation par la musique et pour la musique*, Neuchâtel, Éditions de la Baconnière, 1984, p. 25.

<sup>977</sup> Annie Suquet, *L'Éveil des modernités. Une histoire culturelle de la danse (1870 – 1945)*, Pantin, Centre national de la Danse, 2012, p. 172.

<sup>978</sup> « [...] cosa artificial, capritxosa, frívola en molts moments, extravagant i rebuscada en altres », Joan Llongueres, « A propòsit dels balls russos », *La Revista Musical Catalana*, XI-1917, n°167, p. 269.

mouvement et donc les trois dimensions, ces ballets sont pensés comme des images scéniques et donnent la priorité à la pose.

De fait, l'esthétique de vue d'ensemble décrite par Llongueres est caractéristique de la démarche suivie par Massine, notamment dans la composition des *Femmes de bonne humeur*. Pour réaliser cette chorégraphie, Massine avait effectivement cherché à reproduire une suite de tableaux évoquant le Carnaval de Venise<sup>979</sup>. De plus, tous les danseurs de la troupe sont formés à la technique classique. Le choix même du nom de la compagnie reflète la volonté d'afficher l'excellence de la formation prodiguée par l'École des Théâtres impériaux. La conséquence directe de ces deux caractéristiques est perceptible dans la réception du public. Pour Llongueres, la vue de ces spectacles ne suscite aucune émotion chez les spectateurs car ils souffrent d'un excès d'esthétisme et sont donc entièrement détachés des sentiments authentiques.

Cette préférence donnée à « la pose plutôt qu'au mouvement en soi »<sup>980</sup> a pour corollaire une occupation traditionnelle de l'espace scénique. Bien que Llongueres ne l'évoque pas explicitement ici, cette critique dénonce en creux une conception conventionnelle de la scène : les chorégraphies conçues comme une succession de tableaux conduisent à la présence de danseurs devant une toile peinte alors qu'au même moment, Jaques-Dalcroze et Appia ont déjà conçu leur scène modulable à Hellerau<sup>981</sup>. Or pour Llongueres, rénovation de la danse et de la scène vont nécessairement de pair :

En créant la synthèse et l'atmosphère correspondant exactement à l'émotion spirituelle contenue dans l'œuvre d'art de l'artiste créateur ainsi que dans celle de ses collaborateurs capables de l'interpréter, la *mise en scène* et la lumière nous ouvriraient assurément des horizons inconnus, imprimeraient en nous des sensations inoubliables de beauté, de poésie et de vérité<sup>982</sup>.

---

<sup>979</sup> Cf. *infra*, Partie III, chapitre 1, « Saison 2 : mai – juin 1917 : "De la rétrospection et de la révolution" », p. 224 – 250.

<sup>980</sup> « [...] l'actitud i no el moviment en sí », Joan Llongueres, « A propòsit dels balls russos », *La Revista Musical Catalana*, XI-1917, n°167, p. 270.

<sup>981</sup> La salle de spectacle conçue par Émile Jaques-Dalcroze, Alexandre von Salzmann et Adolphe Appia ouvre ses portes en 1911. Face à des gradins destinés au public, se dresse une scène modulable permettant de créer des « espaces rythmiques » grâce à la présence d'un escalier démontable et à la très grande maîtrise de l'éclairage électrique. Diaghilev et Nijinski ont assisté aux conférences-démonstrations sur la rythmique de fin d'année de l'Institut Dalcroze. On sait également que Nijinski a élaboré la chorégraphie du *Sacre* avec l'aide de Marie Rambert, élève rythmicienne de la première heure.

<sup>982</sup> « La *mise en scène* i la llum en relació amb el moviment corporal i amb el sentiment expressiu de la música, donant la síntesi i l'ambient just de l'emoció espiritual continguda en l'obra d'art de l'artista creador i en la dels seus col·laboradores aptes per interpretar-la, a ben segur obririen en nosaltres horitzons inrevelats i ens deixarien l'empremta forta d'inoblidables sensacions de bellesa, de poesia i de veritat », Joan Llongueres, « A propòsit dels balls russos », *La Revista Musical Catalana*, XI-1917, n°167, p. 268.

Obéissant exclusivement aux impératifs fixés par un public snob et avide de sensations nouvelles, la compagnie souffre d'un certain conformisme et se limite à jouer sur « la magie des couleurs et l'aspect décoratif et pittoresque des costumes »<sup>983</sup>. Pour Llongueres, et l'on retrouve ici l'influence *noucentiste*, la troupe aurait dû restreindre ses ambitions et explorer davantage la veine folklorique, seule garante de l'authenticité de leur art :

Si les danseurs russes avaient eu la vertu et la conscience artistique de se cantonner, et même de renforcer, leur dimension essentiellement ethnique ainsi que ce qui caractérise fortement leur pays et leurs traditions – c'est-à-dire ce qui leur a donné leur nom et apporté leur notoriété – [...] ils nous auraient sans aucun doute émus, intéressés et davantage convaincus<sup>984</sup>.

### 3. 1917 : Hommage à Picasso

Bien que Barcelone ne soit ni son lieu de naissance, ni son unique lieu de formation, Picasso est fréquemment associé à la ville catalane. Déjà en 1917, cette identification paradoxale est ainsi soulignée par la presse :

- Comment ? Vous ne savez pas que l'auteur du ballet qui va être présenté est un catalan célèbre ? – disait un jeune Espagnol à une demoiselle catalane.

- Ah bon ? Non, je ne le savais pas.

Picasso, un Catalan célèbre. À Londres, à Paris et il semblerait qu'à Madrid également, on est convaincu que Picasso est catalan. À Barcelone, où nous sommes mieux renseignés, nous savons que Picasso est andalou. Mais personne aujourd'hui, et cela quel que soit l'endroit, ne conteste le fait qu'il soit célèbre<sup>985</sup>.

Picasso arrive en 1895 à Barcelone avec sa famille. Bien qu'il ait reçu une partie de sa formation académique à l'École de la Llotja, l'artiste ne s'associe pleinement à la ville et à son ambiance moderniste que lorsqu'il y retourne quatre ans après. Entre 1899 et 1904, date

---

<sup>983</sup> « la màgia dels colors i les decoratives pintoresques vestidures », Joan Llongueres, « A propòsit dels balls russos », *La Revista Musical Catalana*, XI-1917, n°167, p. 270.

<sup>984</sup> « A ben segur, que si els dansarins russos [...] haguessin tingut la virtut i la consciència artística de mantenir-se i àdhuc intensificar-se en lo essencialment ètnic i en lo fortament característic de llur país i de llurs costums, que és ço que els donà el nom i la fama, [...] ens haurien emocionat i ens haurien interessat i ens haurien convençut molt més », Joan Llongueres, *Id.*, p. 269.

<sup>985</sup> « - ¿ Pero usted no sabe que el creador de ese baile que van a representar es un catalán ilustre ? - decía un joven castellano a una señorita catalana.

- ¿ Ah, sí ? Pues no lo sabía.

Picasso, catalán ilustre. En Londres, en París y, por lo visto, en Madrid, existe el convencimiento de que Picasso es catalán. En Barcelona, mejor enterados, sabemos que Picasso es andaluz. Pero nadie le niega ya, en ninguna parte, la cualidad de ilustre. », D. F., « El cubismo en escena. El estreno de *Parade*, baile « realista » de Picasso », *La Publicidad*, 11-XI-1917, p. 3.

de son départ pour Paris, il alterne les séjours dans la capitale française et à Barcelone. Ces quelques années correspondent à ce que Philippe Dagen désigne comme la « deuxième éducation »<sup>986</sup> de l'artiste, celle de l'exploration des voies parallèles à celles de l'académisme.

À Barcelone, Picasso se forme « au sein du creuset artistique catalan du "modernisme" »<sup>987</sup>, il y tient sa première exposition individuelle et reçoit ses premières critiques. C'est également au contact des milieux fréquentés aux Quatre Gats, qu'il envisage ses premiers séjours à Paris :

Les trois premiers mois dans la capitale française donnent à Picasso la possibilité d'entrer en contact direct avec l'art qui envahit Paris. En réalité, on peut constater dans la correspondance qui a été conservée [...] que le milieu dans lequel évolue l'artiste espagnol pendant cette période n'est que le prolongement de l'atmosphère et de l'idéologie qui régnaient aux Quatre Gats<sup>988</sup>.

Comme le rappelle Jaime Sabartés, « le fait d'aller à Paris, était comme une maladie qui causait des ravages parmi nous »<sup>989</sup>. Picasso n'y échappe pas. Entre 1900 et 1904, il se rend à trois reprises dans la capitale française et s'engage alors dans l'« exploration systématique des différentes solutions picturales modernes, telles qu'il les connaît enfin *de visu* »<sup>990</sup>.

Déplorant l'absence de stimulation et souffrant d'un manque de soutien à Barcelone, le peintre repart à Paris en 1904 et prend ses quartiers au Bateau-Lavoir. Dans les années qui suivent, la Catalogne reste pourtant le lieu d'incubation de ses recherches. À Gósol (été 1906), plus encore à Horta de Ebro (1909) et à Cadaquès (1910), Picasso élabore ses œuvres et intensifie les liens qui unissent sa peinture à sa terre d'élection.

En 1917, l'artiste revient de nouveau à Barcelone. Il y reste plusieurs mois avec Olga Khokhlova qu'il vient alors de rencontrer. Au cours de ce séjour, il réalise une série de peintures<sup>991</sup> au « caractère unique [et] exceptionnel »<sup>992</sup> par le foisonnement de tendances qui

---

<sup>986</sup> Philippe Dagen, *Picasso*, Paris, Éditions Hazan, 2011 [2008], p. 17.

<sup>987</sup> Eliseo Trenc, « La peinture catalane entre Barcelone et Paris. 1888 – 1906 », *Paris, Barcelone : de Gaudí à Miró*, catalogue de l'exposition donnée aux Galeries nationales du Grand Palais à Paris du 9 octobre 2001 au 14 janvier 2002 ainsi qu'au Musée Picasso de Barcelone du 28 février au 26 mai 2002, Paris, Réunion des musées nationaux, 2001, p. 173.

<sup>988</sup> María Teresa Ocaña, « Picasso, le peintre de la vie moderne. 1900 - 1904 », *Paris, Barcelone, op. cit.*, p. 223.

<sup>989</sup> Jaime Sabartés, *Retratos y recuerdos*, Madrid, Afrodísio Aguado, 1953, p. 67 ; cité par María Teresa Ocaña, « Picasso, le peintre de la vie moderne. 1900 – 1904 », *Paris, Barcelone, op. cit.*, p. 223.

<sup>990</sup> Philippe Dagen, *Picasso, op. cit.*, p. 25.

<sup>991</sup> On compte parmi cette série des portraits d'Olga Khokhlova et les œuvres suivantes : *Mujer sentada, Hombre sentado, Personaje con frutero, Mujer en una butaca, Caballo corneado, Blanquita Suárez, El paseo de Colón, Frutero, Cabeza de Arlequín, Retrato de Massine como Arlequín*. Il tire en outre vingt croquis des courses de taureaux auxquelles il assiste pendant son séjour. Selon Bagunyà, cette série est la dernière à présenter des références explicites à la ville de Barcelone ; Luís Bagunyà, « Picasso y la Barcelona de 1917 », in María Teresa

y apparaissent comme le cubisme géométrique, le pointillisme ou encore le « curvisme ». Picasso renoue également avec les milieux artistiques de la ville :

Durant ce long séjour de cinq mois, Picasso se plonge pleinement dans la vie sociale et artistique de Barcelone, il renoue avec bon nombre de ses amis et des habitués de Els Quatre Gats, comme Miquel Utrillo, Ramón Casas, Ricard Canals, Ángel Fernández de Soto, les frères Reventós, etc. etc.<sup>993</sup>

Après avoir participé à la deuxième saison russe du Teatro Real de Madrid, Picasso assiste à la première saison barcelonaise. À quelques semaines d'intervalle seulement, l'artiste y reçoit pourtant un accueil fort différent. À Madrid, la presse souligne simplement sa présence dans les quelques articles publiés lors de la création de *Parade*, et seul Gómez de la Serna organise un banquet en son honneur. À Barcelone, en revanche, sa venue est l'occasion de célébrer le retour d'un artiste autochtone auréolé de son fulgurant succès international.

#### a. Hommages et expositions

Lorsque Picasso décide de séjourner de manière prolongée à Barcelone, la ville est alors en pleine effervescence. Outre la crise sociale et politique, la capitale catalane entend bien tirer partie de la neutralité de l'Espagne pour consolider sa place de métropole culturelle sur la scène européenne. Majoritairement *aliadophile*, Barcelone réunit de nombreux avantages. Outre son emplacement géographique intéressant, pendant la durée du conflit la ville offre également des lieux d'exposition aux peintres qui résidaient précédemment en France. En plus des Delaunay, Francis Picabia, Albert Gleizes, Jean Metzinger, Marie Laurencin, Olga Sacharoff coïncident à Barcelone en 1917. Ce cercle d'avant-garde, composé d'artistes aux préoccupations très éloignées, se trouve réuni par le hasard des circonstances historiques. Si leur présence n'éveille pas un élan d'adhésion unanime, certaines personnalités locales tentent néanmoins de faire bénéficier la ville de leur présence exceptionnelle. C'est notamment le cas du galeriste Josep Dalmau qui offre à ces artistes un des rares lieux d'exposition consacrés à

---

Ocaña (dir.), *Picasso y el teatro. Parade, Pulcinella, Cuadro Flamenco, Mercure*, Barcelona, Àmbits Servicos Editoriales, 1996, p. 44 – 46.

<sup>992</sup> Josep Palau i Fabre, *Picasso en Catalunya*, Barcelona, Ediciones Poligrafa, 1966, p. 185.

<sup>993</sup> « Durante estos cinco largos meses de estancia, Picasso se integra absolutamente en el mundo social y artístico barcelonés, y reencuentra a muchos de sus amigos y contertulios de Els Quatre Gats, como Miquel Utrillo, Ramón Casas, Ricard Canals, Ángel Fernández de Soto, los hermanos Reventós y un largo etcétera », Luís Bagunyà, « Picasso y la Barcelona de 1917 », in María Teresa Ocaña (dir.), *Picasso y el teatro, op. cit.*, p. 43.



l'avant-garde à Barcelone<sup>994</sup>. Le nombre d'articles qui paraît fréquemment dans la presse témoigne également du soutien et de l'intérêt que leur portent certains milieux.

Parallèlement à ce cénacle avant-gardiste, d'autres manifestations de peinture voient le jour en 1917. Le 23 avril est inaugurée l'*Exposición de Arte Francés* qui réunit le *Salon des Artistes Français*, le *Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts* et le *Salon d'Automne*. Cette exposition extraordinaire – traditionnellement donnée à Paris – réunit quelque 1458 œuvres allant de l'impressionnisme à Matisse, et proposant des toiles de Degas, Bonnard, Gauguin, Manet, etc. Certaines, comme *Bal du moulin de la Galette* (1876), de Renoir, *La gare Saint Lazare* (1877), de Monet ou *Le pauvre pêcheur* (1881), de Puvis de Chavannes, n'ont encore jamais été exposées en Espagne et ne sont connues des Barcelonais les plus avertis que par leurs reproductions circulant dans des revues d'art<sup>995</sup>.

Cet événement, organisé par la municipalité de Barcelone, donne lieu à une série de manifestations périphériques, conférences, expositions, articles, qui viennent amplifier cette ouverture à la modernité picturale. À cette occasion, Ambroise Vollard, instigateur de la première exposition Picasso à Paris en 1901, donne en juillet 1917 deux conférences à l'Ateneo de Barcelone. La première est consacrée à Renoir, la seconde à Cézanne. Dalmau, pour sa part, organise au même moment une exposition collective réunissant des œuvres d'artistes catalans ou résidant en Catalogne dont Rafael Barradas, Domènec Carle, Feliu Elias, Pere Ysern, Sebastià Junyer, Isidre Nonell, etc<sup>996</sup>. Quant à Joaquín Torres-García, il « réussit l'exploit de présenter trois expositions simultanées en décembre 1917 : une dans les locaux du journal *La Publicidad*, une aux Galeries Laietanes et une autre avec Barradas, aux Galeries Dalmau »<sup>997</sup> et publie « Art-Evolució », article dans lequel il ouvre la voie au futurisme et au constructivisme<sup>998</sup>. La presse joue pleinement son rôle de relais et participe amplement à la diffusion de ces événements. *La Revista*, par exemple, présente fréquemment

---

<sup>994</sup> Pendant la Première Guerre mondiale, Dalmau organise les expositions individuelles des artistes suivants : Kees van Dongen (décembre 1915 – janvier 1916), Serge Charchoune et Hélène Grunhoff (avril 1916 – mai 1916), Albert Gleizes (novembre – décembre 1916), Hélène Grunhoff (mars 1917), Serge Charchoune (avril 1917), Frank Burty (novembre 1917), etc. La particularité de cette galerie tient à son refus d'exclusivité. Outre ces artistes d'avant-garde, de nombreuses expositions d'artistes plus traditionnels sont également organisées. Cette ouverture aux différentes tendances coexistant dans la ville est unique à Barcelone ; *Miró, Dalmau, Gasch*, *op. cit.*, p. 66.

<sup>995</sup> Luíís Bagunyà, « Picasso y la Barcelona de 1917 », in María Teresa Ocaña (dir.), *Picasso y el teatro*, *op. cit.*, p. 43.

<sup>996</sup> Jaume Vidal i Oliveras, *Josep Dalmau. L'aventura per l'art modern*, Manresa, Angle, Fundació Caixa de Manresan 1993, p. 223.

<sup>997</sup> Enric Jardí, *Torres-García*, (trad. Joëlle Guyot et Robert Marrast), Paris, Éditions Cercle d'Art, 1979, p. 91.

<sup>998</sup> Joaquín Torres-García, « Art-Evolució. A manera de manifest », *Un Enemic del Poble*, n°8, XI-1917.

les opinions de ces mêmes artistes – notamment Torres-García, Feliu Elias, Joaquín Sunyer, etc. – sur les événements qui ont lieu dans la ville<sup>999</sup>.

Au milieu de cette intense activité artistique, la présence de Picasso constitue une



Figure 15 : Photographie prise lors de la soirée organisée par les Galeries Laietanes. Picasso est assis au milieu. Il tient une canne et un chapeau dans sa main. *Vel i Nou*, n°47, 15-VII-1917, p. 474.

occasion supplémentaire de célébrer les liens qui se sont tissés entre l'avant-garde parisienne et Barcelone. Les Galeries Laietanes sont les premières à ouvrir le bal des festivités en organisant, en juin 1917, un hommage conjoint à Gustavo Maeztu, Francisco Iturrino et Picasso, présents

au même moment à Barcelone<sup>1000</sup>. Un second hommage est organisé au Lion d'Or le 12 juillet 1917. Cette fois-ci, l'événement est entièrement consacré à Picasso<sup>1001</sup>.

On se souvient qu'en 1916 à Madrid – notamment grâce à l'entremise de Falla et de Turina – Diaghilev, Stravinsky, Ansermet et Massine avaient été accueillis au sein des cercles artistiques et avaient participé à la vie culturelle de la capitale. À Barcelone, seul Picasso est à l'honneur sans que jamais ses liens avec les Ballets ne soient soulignés<sup>1002</sup>. À ce titre la

<sup>999</sup> Luís Bagunyà, « Picasso y la Barcelona de 1917 », in María Teresa Ocaña (dir.), *Picasso y el teatro, op. cit.*, p. 47, note 18.

<sup>1000</sup> *Vell i Nou* publie une photographie des participants à cet hommage le 15 juillet de la même année ; *Vell i Nou*, n°47, 15-VII-1917, p. 474.

<sup>1001</sup> Luís Bagunyà, « Picasso y la Barcelona de 1917 », in María Teresa Ocaña (dir.), *Picasso y el teatro, op. cit.*, p. 43.

<sup>1002</sup> La comparaison des photographies prises à Madrid et à Barcelone suffit à illustrer cet écart. Alors qu'à Madrid (1916), l'ensemble de l'équipe créatrice des Ballets est entourée des personnalités madrilènes et figure au premier rang, à Barcelone, seul Picasso est présent. Photographie publiée dans l'article que Salazar consacre à Diaghilev en 1920 : Adolfo Salazar, « Notas. Diaghileff (sic) », *La Revista de Occidente*, n°LXXVI, 1929, p. 128.

photographie prise aux Galeries Laietanes et publiée dans *Vell i Nou*<sup>1003</sup>, se passe de commentaire : Picasso y figure seul, assis au centre parmi d'autres peintres. Aucune trace d'un quelconque membre de la compagnie.



Figure 16 : *Arlequin* peint en 1917 par Picasso d'après un portrait de Massine. *Vell i Nou*, 1-VIII-1918, n°72.

Outre les soirées qui lui sont consacrées, Picasso fait également l'objet de plusieurs articles dans *Vell i Nou*. Durant l'été 1917, ce ne sont pas moins de trois numéros consécutifs de la revue qui consacrent plusieurs de leurs pages au peintre. En réalité, ces papiers, après une présentation générale commune, se révèlent être des reprises d'extraits d'articles de 1912. Dans le premier d'entre eux<sup>1004</sup>, sont publiés des extraits en castillan de « *Arte y artistas* » de José Junoy ainsi que de *Cubistes, Futuristes, Passéistes*, en français, de Gustave Coquiot. Dans le deuxième<sup>1005</sup> et troisième<sup>1006</sup>, apparaissent des extraits français de *La jeune peinture française* d'André Salmon. Ces articles, qui datent déjà de cinq ans, sont uniquement centrés sur la peinture de Picasso, l'évolution de son œuvre et les débuts du cubisme. Parce qu'ils lui sont antérieurs, il n'apparaît évidemment aucune référence au travail de Picasso sur les décors de *Parade*.

En 1918, Joan Sacs consacre également deux articles à Picasso. Le premier<sup>1007</sup> s'intéresse à la cohabitation de deux tendances au sein de l'œuvre du peintre : parallèlement, à ses œuvres cubistes les plus connues, coexiste également une tendance néoclassique, comme en témoigne *l'Arlequin*<sup>1008</sup> reproduit en couverture du numéro de *Vell i Nou* ou le ballet *Parade*, bien que celui ne soit jamais cité par le critique. Le second s'intéresse plus précisément au cubisme et aux différentes tendances existant au sein de ce mouvement<sup>1009</sup>.

<sup>1003</sup> *Vell i Nou*, n°47, 15-VII-1917, p. 474.

<sup>1004</sup> « L'art d'en Picasso », *Vell i Nou*, 1-VII-1917, n°46, p. 451 – 457.

<sup>1005</sup> « L'obra d'en Pau Picasso », *Vell i Nou*, 15-VII-1917, n°47, p. 478 – 489.

<sup>1006</sup> « L'obra d'en Pau Picasso », *Vell i Nou*, 1-VIII-1917, n°48, p. 499 – 505.

<sup>1007</sup> Joan Sacs, « La pintura d'en Picasso », *Vell i Nou*, 1-VIII-1918, n°72, p. 287 – 293.

<sup>1008</sup> Cette toile, peinte entre le mois de juin et de novembre 1917, a été réalisée par l'artiste à l'occasion de la création de *Parade* au Liceo. Massine en a été le modèle. Ce tableau a été présenté en 1919 lors de l'exposition donnée au Palau de Belles Arts, avant d'être offert par l'artiste aux musées d'art de Barcelone.

<sup>1009</sup> Joan Sacs, « La pintura d'en Picasso. II », *Vell i Nou*, 15-VIII-1918, n°73, p. 307 – 310.

On le voit, si en termes de célébrations et de retombées médiatiques, la présence de Picasso à Barcelone est perçue comme un événement majeur, l'attention se concentre uniquement sur l'œuvre du peintre et ses évolutions. Étrangement, aucune référence à *Parade* ou à la compagnie n'apparaît dans ces articles. La seule diversité qui soit abordée dans la presse est celle qui existe au sein de sa peinture et non de ses pratiques artistiques. Quant aux hommages qui lui sont rendus, ils le célèbrent lui et lui seul, aucune figure des Ballets n'étant associée aux festivités. Cette réception est sans aucun doute révélatrice de l'admiration dont bénéficie Picasso dans « sa » ville, mais elle témoigne également d'une approche très cloisonnée entre les différents arts. Ce cloisonnement explique peut-être la réserve qui caractérise l'accueil fait à la compagnie de Diaghilev.

#### b. La réception de *Parade*

Ô vie réelle,  
sans art et sans métaphore, sois à moi<sup>1010</sup>

Le 10 novembre 1917, une représentation unique de *Parade* est donnée à Barcelone. Curieux de découvrir ce ballet qu'on dit inédit, les Barcelonais se pressent au Liceo. Ce soir-là, le théâtre fait salle comble : « Pas un siège de libre, pas une loge inoccupée. Des spectateurs dans les couloirs et les étages supérieurs bondés. Salle comble – c'est le plus grand succès de la saison »<sup>1011</sup>. Les travées sont surchargées et au balcon, on peut apercevoir Picasso. Miró et nombre d'autres personnalités de la ville sont également dans la salle. Sur scène, Massine interprète le rôle du Prestidigitateur chinois.

Trois articles rendent compte de ce que la presse présente comme le ballet de Picasso. *La Vanguardia*<sup>1012</sup>, *La Publicidad*<sup>1013</sup> et *La Revista*<sup>1014</sup> consacrent chacun un papier à ce ballet original. Si le positionnement de ces différentes parutions varie en ce qui concerne l'avant-garde, toutes trois concordent au moment de caractériser la réaction du public. Les spectateurs du Liceo sont restés stupéfaits ; ce terme revient d'ailleurs sous la plume des trois journalistes

<sup>1010</sup> Valéry Larbaud, « Musique après une lecture », *Les poésies de A. O. Barnabooth*, Paris, Éditions Gallimard, coll. Poésie, 1966, p. 50.

<sup>1011</sup> « Ni una butaca libre, ni un palco vacío. Gente en los pasillos y los pisos altos repletos. Un lleno – el más completo de la temporada – », D. F., « El cubismo en escena. El estreno de *Parade*, baile "realista" de Picasso », *La Publicidad*, 11-XI-1917, p. 3.

<sup>1012</sup> Fausto, « Música y Teatros. Liceo. Bailes rusos », *La Vanguardia*, 11-XI-1917, p. 19.

<sup>1013</sup> « El cubismo en escena. El estreno de *Parade*, baile "realista" de Picasso », *La Publicidad*, 11-XI-1917, p. 3.

<sup>1014</sup> Joaquín Torres-García, « Un Ballet rus de Picasso : *Parade* », *La Revista : quaderns de publicació quinzenal*, 1-XII-1917, n°53, p. 428.

pour qualifier le choc du public face à l'irrévérence de *Parade*. À peine le spectacle terminé, celui-ci se scinde en deux camps aux réactions diamétralement opposées : « Lorsque le rideau est tombé [...], le public était partagé en deux. Des applaudissements et des sifflements. Des cris dans les étages supérieurs et de l'animation dans l'orchestre »<sup>1015</sup>. Le témoignage que Delaunay adresse à Gleizes dans une lettre est encore plus virulent : « Je vous ai dit pour *Parade*. C'est tout à fait une histoire de fous – aucun succès ici, même de curiosité devant cette chose hystérique, c'est le mot adéquat [...] hystérie – peinture d'esprits malades – torturés »<sup>1016</sup>. Mais derrière cette critique virulente contre le ballet, se lisent également l'anticubisme de Delaunay ainsi qu'une charge violente contre Picasso<sup>1017</sup>.

Le lendemain de cette soirée mouvementée, *La Vanguardia* apporte quelques précisions quant à la nature des enthousiastes les plus zélés : « [...] certains jeunes échevelés, fumant la pipe et portant de larges chapeaux, qui s'étaient installés stratégiquement au cinquième étage, applaudirent furieusement et poussèrent des cris étranges – futuristes sans doute – mais le public, après avoir protesté en sifflant, les laissèrent crier jusqu'à ce qu'ils n'en puissent plus »<sup>1018</sup>. Plus que de simples jeunes débordant de ferveur, ces « futuristes » réunissent sans aucun doute les groupes gravitant autour de Dalmau et défendant l'avant-garde. Plus précisément, on sait que Miró et Torres-García ont assisté à la représentation<sup>1019</sup>. Dans le parterre, se trouvent les familiers et abonnés du théâtre qui goûtent moins les innovations : « La première réaction du public des habitués du Liceo – celui du parterre et des loges – a été la stupéfaction. S'ils avaient su ce qui allait être dansé ici, ils ne seraient jamais venus »<sup>1020</sup>.

<sup>1015</sup> « Al caer el telón [...] hubo división de opiniones. Palmas y pitos. Gritos en las alturas y agitación en la platea », D. F., « El cubismo en escena. El estreno de *Parade*, baile "realista" de Picasso », *La Publicidad*, 11-XI-1917, p. 3.

<sup>1016</sup> Lettre de Robert Delaunay à Albert Gleizes datant de novembre 1917 ; cité par Kenneth E. Silver, *Vers le retour à l'ordre : l'avant-garde parisienne et la Première Guerre mondiale. 1914 – 1925*, (trad. Dennis Collins), Paris, Flammarion, 1991, p. 131.

<sup>1017</sup> Robert Delaunay signe une lettre au mois de décembre 1917, soit quelques jours après la création barcelonaise de *Parade*, publiée dans *Vell i Nou* dans laquelle il dénonce l'avant-garde parisienne d'avant-guerre comme une « époque de la peinture pauvre, hystérique, convulsive, destructrice. [...] Toutes ces fumisteries futuristes, cubistes, tous ces soi-disant états d'âme, ces quatrièmes dimensions n'étaient ni de la peinture, ni de la littérature, ni de l'art. », Robert Delaunay, « *El simultanisme del senyor i la senyora Delaunay* », *Vell i Nou*, n°57, 15-XII-1917, p. 676 ; cité dans par Kenneth E. Silver, *Vers le retour à l'ordre*, op. cit., p. 130.

<sup>1018</sup> « [...] algunos jóvenes de melenas, pipas y sombrero ancho, que habían tomado en el quinto piso posiciones estratégicas, aplaudieron furiosamente, dando gritos extraños – acaso futuristas – pero el público, después de protestar con algunos siseos, dejó que gritaran hasta cansarse », Fausto, « Música y Teatros. Liceo. Bailes rusos », *La Vanguardia*, 11-XI-1917, p. 19.

<sup>1019</sup> María Dolores Jiménez-Blanco, « Desde París. Picasso, Gris, Miró. 1906 – 1926 », *La generación del 14*, op. cit., p. 82.

<sup>1020</sup> « El primer moviment del públic habitual del Liceu – públic de palco i platea – fou de veritable estupor. Si haguessin sabut el que s'anava a jugar allí, no hi haurien anat. », Joaquín Torres-García, « Un Ballet rus de Picasso : *Parade* », *La Revista : quaderns de publicació quinzenal*, 1-XII-1917, n°53, p. 428.

Ces trois articles donnent la même image de la composition du public du Liceo : conjointement à un public de fidèles, parmi lesquels on compte la haute bourgeoisie catalane, se trouve au poulailler un ensemble de personnalités venues découvrir une compagnie qui collabore avec des artistes qu'ils soutiennent.

Excepté ce consensus sur la composition du public, les trois articles reviennent ensuite à leurs clivages éditoriaux traditionnels lorsqu'il s'agit de qualifier le ballet. Pour *La Vanguardia*, *Parade* n'est ni plus ni moins qu'une « plaisanterie » parisienne, une provocation représentative de la course au scandale et à l'ostentation que prise tant cette nouvelle génération « avide de tout ce qui est nouveau et sensationnel »<sup>1021</sup>. Si le quotidien concède que la création de *Parade* a eu le mérite d'éclairer le public catalan sur les dernières créations parisiennes, il est catégorique sur le fond : ce type d'événement doit rester exceptionnel.

À l'opposé de cette critique, somme toute assez commune aux secteurs les plus traditionnels, les articles de *La Publicidad* et de *La Revista* saluent la nouveauté de l'entreprise : « Un spectacle magnifique ! Picasso nous a fait ressentir quelque chose de nouveau – du moins pour la majorité d'entre nous. Et ce "quelque chose de nouveau" fait partie de ce qu'il y a de meilleur »<sup>1022</sup>.

La pleine page que *La publicidad* consacre au ballet réunit trois analyses d'auteurs différents ainsi que cinq photographies de personnages de *Parade*. La première se distingue nettement des autres par son approche très documentée. Parmi l'ensemble des articles consacrés au ballet, il est le seul à faire référence au texte, « *Parade* et l'Esprit nouveau », qu'Apollinaire avait rédigé à l'occasion de la création parisienne. Ce texte, traduit pour l'occasion, a probablement accompagné les programmes distribués au Liceo<sup>1023</sup>. Outre les références explicites à ce texte, les grandes lignes de son analyse sont reprises par le journaliste, notamment en ce qui concerne l'humour, la modernité des créateurs ainsi que l'apparition du (sur)réalisme<sup>1024</sup>.

---

<sup>1021</sup> « Ávido de todo lo nuevo y sensacional », Fausto, « Música y Teatros. Liceo. Bailes rusos », *La Vanguardia*, 11-XI-1917, p. 19.

<sup>1022</sup> « ¡Espectacle magnífic ! En Picasso ha fet sentir quelcom de nou – al menys per a molts. I quelcom de nou entre les coses millors », Joaquín Torres-García, « Un Ballet rus de Picasso : *Parade* », *La Revista : quaderns de publicació quinzenal*, 1-XII-1917, n°53, p. 428.

<sup>1023</sup> Malheureusement, nous n'avons pas retrouvé le programme de cette unique création de *Parade*. Une reproduction apparaît cependant dans l'article de Roger Aliet, « Los "Ballets Russes" en Barcelona », in María Teresa Ocaña (dir.), *Picasso y el teatro*, op. cit., p. 50, article qui est repris du chapitre extrait de Roger Aliet i Aixalà, Francesc X. Mata, *El Gran Teatro del Liceo*, op. cit., p. 107 – 108.

<sup>1024</sup> Voir le texte complet d'Apollinaire, annexes textes, p. 434 – 435.

La deuxième analyse s'intéresse uniquement à l'accueil réservé au ballet. Quant à la dernière, signée par Joan Sacs, elle se consacre plus spécifiquement à la mise en scène, notamment aux jeux de contrastes entre les teintes sombres du décor de fond et les formes et couleurs des costumes des personnages. S'il est loin de remporter son adhésion, J. Sacs reconnaît néanmoins à ce ballet le mérite de renouveler le répertoire de la compagnie : « Il nous semble cependant le moins maniéré des "ballets" russes auxquels nous avons assisté »<sup>1025</sup>.

Le troisième article consacré à la création de *Parade* est le seul à paraître au sein d'une revue spécialisée, *La Revista*, et à être signé par l'un des principaux acteurs de l'avant-garde catalane : Joaquín Torres-García. L'écriture de ce bref article témoigne de la radicalité du positionnement de son auteur. Depuis le début du siècle, Torres-García est un des représentants les plus en vue du *noucentisme*. Pourtant, en 1917, l'artiste lui tourne le dos de manière brusque et définitive et rompt avec les milieux où il est l'esthétique officielle. Alors que le président de la Mancomunitat, Prat de la Riba, lui avait confié la décoration du *Salò de Sant Jordi* du Palais de la *Generalitat*, Torres-García doit interrompre ses travaux officiellement par manque de moyens. Officieusement, Josep Puig i Cadafalch a remplacé Prat de la Riba, à la mort de celui-ci, et le nouveau président n'entend pas poursuivre la collaboration avec un artiste dont il ne partage pas les considérations esthétiques<sup>1026</sup>. En outre, les désaccords croissants que Torres-García rencontre avec Eugenio d'Ors l'incitent également à s'éloigner définitivement de ces milieux. Au cours de la même période, l'artiste se rallie à la cause des avant-gardes qu'il découvre peu à peu depuis Barcelone : « il découvre les nouveaux courants avant-gardistes grâce aux publications et, plus encore, grâce à la présence du groupe d'étrangers installés à Barcelone et soutenus par Dalmau, notamment de Barradas en ce qui concerne le Futurisme »<sup>1027</sup>. Son engagement en faveur des avant-gardes est total : parallèlement aux trois expositions qu'il donne au cours de la même année, Torres-García s'applique à divulguer cette modernité à travers de multiples articles et autres conférences. En novembre 1917, alors que *Parade* vient d'être donné au Liceo, Torres-García

---

<sup>1025</sup> « Sin embargo, nos parece el menos cursi de los "ballets" rusos que hemos presenciado », J. Sacs, « El cubismo en escena. El estreno de *Parade*, baile "realista" de Picasso », *La Publicidad*, 11-XI-1917, p. 3.

<sup>1026</sup> Eliseo Trenc, « L'avant-garde plastique à Barcelone, le "vibracionisme", Barradas et Torres-García (1916 – 1920) », in Serge Salaün, Eliseo Trenc (dir.), *Les avant-gardes en Catalogne*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1995, p. 92 – 93.

<sup>1027</sup> « Recibió la información sobre las nuevas corrientes vanguardistas a través de las publicaciones y, sobre todo, de la presencia del grupo de extranjeros instalados en Barcelona y patrocinados por Dalmau, especialmente de Barradas por lo que al Futurismo se refiere », Daniel Giralt-Miracle, « Caminos de las Vanguardias. Recorrido de una exposición », *Las Vanguardias en Cataluña, op. cit.*, p. 71.

publie son manifeste « anti-noucentiste »<sup>1028</sup>, dans lequel il défend les valeurs « d'individualisme, d'internationalisme et de *présentisme* (art du présent) »<sup>1029</sup> :

Nous ne pouvons rien admettre qui ne soit évolution. Dans chacune de nos œuvres, ce processus évolutif doit se réaliser. Il nous sera impossible de maintenir une manière invariable. [...] Dans tous les cas, notre critère doit constamment évoluer. Selon cette voie naturelle évolutive, notre rôle doit uniquement consister à montrer, à la manière d'un appareil récepteur extrêmement sensible, ce que nous pourrions nommer la plasticité de notre temps. [...] Nous voulons être internationaux<sup>1030</sup>.

L'article que Torres-García consacre à *Parade* illustre cette volonté d'embrasser l'ensemble des possibilités de modernité qui voient le jour. Le peintre salue les innovations en matière de décoration et loue le renouvellement de la conception du « réalisme » qui apparaît dans cette œuvre « dépourvue d'action, sans péripétie ridicule, presque sérieuse. Mais la manière avec laquelle Picasso nous montre tout cela est vraiment originale. C'est en jouant sur quelque chose d'essentiel qu'il nous emmène vers le grotesque »<sup>1031</sup>. Mais plus encore que la nouveauté de la scène, Torres-García est enthousiasmé par la spontanéité de l'émotion qui traverse le public. Ce que souligne le peintre, plus encore que la nouveauté de la scène, c'est la fraîcheur du rire qu'éprouve le spectateur, passé le premier choc, un rire « franc, spontané, et bien humain [...] »<sup>1032</sup>.

Malgré la réputation qui entoure la ville, la réception des trois premières saisons russes s'avère décevante. « Barcelone la culturelle », « Barcelone la cosmopolite », autant d'appellations qui laissent supposer une disponibilité à l'égard de la compagnie de Diaghilev. Pourtant à première vue, le bilan semble dérisoire. Certes le Liceo affiche un succès de vente et a même, à ce titre, modifié sa programmation pour inaugurer la saison 1917 – 1918 par des ballets. Mais la presse catalane ne s'intéresse pas à la compagnie et les artistes locaux

---

<sup>1028</sup> Eliseo Trenc, « L'avant-garde plastique à Barcelone, le "vibracionisme", Barradas et Torres-García (1916 – 1920) », in Serge Salaün, Eliseo Trenc (dir.), *Les avant-gardes en Catalogne, op. cit.*, p. 100.

<sup>1029</sup> *Ibid.*

<sup>1030</sup> « No podem admetre res que en sí no sigui evolució. En cada una de les nostres obres deu realitzar-se aquest procés evolutiu [...]. No ens serà possible tenir una manera invariable. [...] En tot cas, nostre criteri, ha d'evolucionar constantment. Situats en aqueixa via natural evolutiva, nostre paper ha de consistir únicament en senyalar, a la manera d'un sensibilíssim aparell receptor, el que podríem anomenar la plasticitat del temps. [...] Volem ser internacionals », Joaquín Torres-García, « Art-Evolució. A manera de manifest », *Un Enemic del Poble*, n°8, XI-1917.

<sup>1031</sup> « [...] desproveïda d'acció, sense incidents ridículs, quasi sèria. Més la manera com En Picasso ens fa veure tot això, ja és altra cosa. És jugant amb quelcom d'essencial, que ens duu al grotesc », Joaquín Torres-García, « Un Ballet rus de Picasso : *Parade* », *La Revista : quaderns de publicació quinzenal*, 1-XII-1917, n°53, p. 428.

<sup>1032</sup> « [...] franca, espontània, ben humana riella [...] », Joaquín Torres-García, « Un Ballet rus de Picasso : *Parade* », *La Revista : quaderns de publicació quinzenal*, 1-XII-1917, n°53, p. 428.



n'envisagent aucune collaboration avec les Ballets<sup>1033</sup>. Les événements qui auraient pu participer à la promotion de la troupe, comme la venue de Picasso, sont même détachés des Ballets. À l'image de ce qui a pu se produire avec l'avant-garde catalane de ces mêmes années, les propositions de la compagnie restent apparemment lettres mortes :

Cette folle ardeur, cette dévorante passion, cette délirante impulsion qui vers 1918 aiguillonnaient la peinture catalane et permettaient de nourrir les plus solides espoirs en ce qui concerne le devenir de notre art – souvenez-vous du Groupe Courbet, des Évolutionnistes, de tous ces talents individuels disséminés qui trouvaient ici une atmosphère propice à n'importe quelle audace : Picabia, les cubistes, Albert Gleizes et tant d'autres – cette aride peinture catalane qui a immédiatement suivi la Première Guerre a été définitivement écartée. Cette peinture révoltée, audacieuse et agressive, qui débordait de vie et de sauvagerie, a cédé la place à une peinture d'une normalité sans vitalité, d'un embourgeoisement extrême, une peinture irrémédiablement grise<sup>1034</sup>.

Peu à peu, comme malgré elle, la ville reçoit pourtant l'influence des Ballets russes. Trois ans après le dernier passage de la compagnie, en 1921, Barcelone accueille simultanément les Ballets viennois au Liceo et les Ballets suédois au Teatro de Novedades. Parallèlement à cette ouverture à un nouveau genre de spectacle, le Liceo intègre également le répertoire russe à sa programmation.

En 1915, deux ans avant que la troupe de Diaghilev ne vienne se produire à Barcelone, le public du Liceo a découvert *Boris Godounov* de Moussorgski<sup>1035</sup>. La venue des Ballets sert de catalyseur à cette initiation, à tel point que Roger Alier parle même d'« invasion russe » pour qualifier la scène du Liceo des années 1920.

Et c'est effectivement une véritable fièvre russophile qui s'empare du théâtre. Lors de la saison de 1921 – 1922, la salle propose une nouvelle version de *Boris Godounov* et crée *Snegourotchka (la Demoiselle des neiges)* de Rimski-Korsakov. L'année suivante, outre *Boris*

---

<sup>1033</sup> Selon Josep Palau i Fabre, un projet réunissant Eugenio d'Ors, Pahissa et Picasso pour un ballet sur des thèmes catalans aurait été suggéré à Diaghilev à l'issue de la deuxième saison russe ; Josep Palau i Fabre, *Picasso en Catalunya, op. cit.*, p. 193.

<sup>1034</sup> « Aquel loco ardor, aquella fogosa pasión, aquel impulso delirante que hacia 1918 vivificaban la pintura catalana y permitían albergar las más firmes esperanzas respecto al devenir de nuestro arte – recuerden la Agrupación Courbet; recuerden a los Evolucionistas; recuerden tantos valores individuales diseminados que hallaban aquí un ambiente propicio a cualquier audacia: Picabia, los cubistas, Albert Gleizes y tantos otros –, aquella árida pintura catalana de la inmediatamente posguerra fue arrinconada definitivamente. Aquella pintura insurgente, audaz y agresiva, que estallaba de vida salvaje, dio paso a una pintura de una normalidad sin savia, de un definitivo aburguesamiento, una pintura lamentablemente gris », Sebastià Gasch, « Via lliure » (¡Paso !), *Gaseta de les Arts*, 15-VII-1926 ; cité par Joan Minguet Batllori, *El Manifiesto amarillo. Dalí, Gasch, Montanyà y el antiarte*, (trad. Joan Riambau), Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2004, p. 123.

<sup>1035</sup> Le *Boris Godounov* créé au Liceo en novembre 1915 n'est pas une production russe et n'a aucun lien avec les représentations données à Paris en 1908 et organisées par Diaghilev à l'Opéra de Paris. Comme le rappelle Roger Alier, le rôle de Boris était interprété par Hendrik Albers, basse hollandais, et celui de Marina, par Elsa Raccanelli. Le reste de la distribution était tenue par des chanteurs espagnols et italiens ; Roger Alier i Aixalà, Francesc X. Mata, *El Gran Teatro del Liceo, op. cit.*, p. 104.

*Godounov*, sont également donnés *la Dame de Pique* de Tchaïkovski et *le Prince Igor* de Borodine dans sa version d'opéra. En 1923, *le Prince Igor* et *Boris Godounov* sont montés de nouveau, accompagnés de *La Khovanchtchina* de Moussorgski. En 1924, parallèlement à la quatrième saison russe donnée par Diaghilev, Stravinsky dirige l'orchestre de Pau Casals qui interprète notamment *l'Oiseau de feu* et *le Chant du Rossignol*. En 1925, le compositeur réitère l'expérience et propose cette fois *Ragtime*, *l'Histoire du soldat*, *l'Octuor pour instruments à vent* et *le Concerto pour piano et instruments à vent, contrebasse et timbales* créé l'année précédente à l'Opéra de Paris. Lors de cette même saison, le Liceo programme également *le Conte du tsar Saltan*, *Kachteï l'immortel* de Rimski-Korsakov et *la Foire de Sorotchintsy*, *Boris Godounov* et *la Khovanchtchina* de Moussorgski. Enfin, deux événements mémorables viennent clore la décennie. En décembre 1927, Fédor Chaliapine interprète sur la scène du Liceo deux de ses plus célèbres rôles : *Boris Godounov* et *Ivan le Terrible*. Quelques mois plus tard, Stravinsky vient diriger la création barcelonaise et espagnole du *Sacre du printemps*.

Au fil des années, le public du Liceo s'entiche d'opéra russe à tel point que celui-ci fait désormais partie de ses habitudes de consommation musicale. On touche ici au paradoxe barcelonais qui caractérise la première réception des Ballets : malgré un accueil réservé, l'empreinte culturelle est suffisamment importante pour convaincre Diaghilev de revenir à Barcelone.

## B. Les saisons russes de 1924 à 1927

La réception initiale des Ballets russes (1917 – 1918) s'est caractérisée par son ambivalence : le succès de salle a été indéniable et de nombreux artistes avant-gardistes de la ville ont assisté aux représentations. Mais ce premier séjour a également présenté une forme de stérilité : la presse s'est peu intéressée à la compagnie et les catalans n'ont pas eu à cœur d'établir de liens plus étroits avec les membres de la troupe. Les spectacles offerts par Diaghilev sont apparus comme une forme de produit de consommation que Barcelone a goûté avec plaisir.

Pourtant, en une année, le public du Liceo, féru d'opéra wagnérien, a eu l'occasion d'assister à trois saisons de ballets russes. Cette découverte bouleverse en quelques mois ses habitudes d'écoute et participe au renouvellement de la programmation proposée par le théâtre. Parallèlement à l'intégration de l'opéra russe et sous l'impulsion du Festival de Salzbourg créé en 1918, Joan Mestres, alors impresario du théâtre, entame la réhabilitation des opéras de Mozart. De 1916 à 1930, quatre des cinq plus célèbres opéras du compositeur sont ainsi donnés pour la première fois au Liceo et *Don Giovanni*, monté en 1885, à Barcelone, pour la dernière fois, est de nouveau à l'affiche<sup>1036</sup>. Afin de reléguer définitivement dans le passé l'alternance entre Wagner et l'opéra italien, des compositeurs français et catalans viennent compléter les nouvelles programmations de Mestres. En outre, grâce au soutien de son nouveau directeur, le Liceo intègre désormais des ballets à chacune de ses saisons.

Six ans après son dernier passage, la compagnie de Diaghilev est de nouveau invitée à Barcelone. De 1924 à 1927, les Ballets russes se produisent à trois reprises au Liceo. Cette fois-ci, le répertoire de la troupe a considérablement évolué et, si les œuvres de la première période constituent encore la moitié des ballets présentés, de nombreuses nouveautés sont dorénavant à l'affiche.

### 1. Les programmes des trois dernières saisons russes

---

<sup>1036</sup> *Le Nozze di Figaro* (*Les Noces de Figaro*) est créé en 1916 au Liceo. L'opéra est de nouveau à l'affiche en 1923 puis en 1927. En 1925, *Die Zauberflöte* (*la Flûte enchantée*) est pour la première fois à l'affiche du théâtre. Trois ans après, *Die Entführung aus dem Serail* (*l'Enlèvement au sérail*) est créé. Enfin en 1930, c'est au tour de *Così fan tutte* d'intégrer le répertoire du Liceo ; Jaume Radigales, *Mozart a Barcelona : recepció operística. 1798 – 2006*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2006, p. 59 – 103.

Cette dernière série de saisons catalanes et espagnoles coïncide avec la nouvelle et dernière période créatrice de la compagnie. Depuis 1921, Diaghilev a signé avec la Société des Bains de Mer de Monaco un contrat qui lui assure une plus grande indépendance financière tout en lui offrant un lieu de résidence pour les mois d'hiver. Cette sédentarisation saisonnière à « proximité » de Barcelone participe à la multiplication des saisons russes au Liceo sans pourtant suffire à expliquer cette présence récurrente. À titre de comparaison, pendant ces trois mêmes années (1924 – 1927), les Ballets ne se produisent qu'à deux reprises et au cours de la même saison en Italie : la troupe donne quatorze représentations à Turin<sup>1037</sup> et quatre à Milan<sup>1038</sup> en 1927. Les saisons à Barcelone relèvent du choix de la troupe qui trouve manifestement en Catalogne un public fidèle.

À ce changement de résidence, s'ajoute un changement au sein de la direction artistique. À la suite du départ précipité de Massine, Diaghilev fait appel à Nijinska. Après la rupture de Nijinski avec l'imprésario, Nijinska a soutenu son frère et a quitté la compagnie en 1915. En 1919, elle a ouvert une école de danse à Kiev avec le dessein de renouveler l'enseignement de la danse classique en se fondant notamment sur les théories de Laban et de Jaques-Dalcroze. Deux ans après, elle réintègre la troupe. Comme Nijinski et Massine avant elle, Nijinska devient alors danseuse et chorégraphe des Ballets.

Le troisième changement concerne la dimension plastique des ballets. Initiée avec Picasso, la collaboration avec des peintres de l'avant-garde se systématisait au fil des années 1920. André Derain, Marie Laurencin, Georges Braque, Max Ernst, Juan Gris, Giorgio di Chirico, etc. réalisent des décors et des costumes pour la compagnie. Résolument dans l'air du temps, Diaghilev passe même commande à Gabrielle Chanel pour réaliser les costumes du *Train bleu*.

La compagnie offre à Barcelone une sélection qui met en valeur ces dernières nouveautés. Alors que les premières saisons madrilènes et barcelonaises mettaient à l'affiche des œuvres représentatives de la première période – celles qui avaient contribué à la renommée de la troupe – la dernière série donne à voir un nombre important de créations très récentes. En outre, cette programmation fait la part belle aux artistes espagnols : Picasso, Sert, Gris et Pruna sont désormais fréquemment à l'affiche. Mais contrairement à ce qui s'était passé en 1916 lorsque Diaghilev envisageait de créer *le Tricorne*, l'imprésario fait alors appel à ces artistes en tant que peintres engagés dans l'avant-garde parisienne et non en tant

---

<sup>1037</sup> Les Ballets russes se produisent du 24 décembre 1926 au 6 janvier 1927, à Turin, au Teatro di Torino.

<sup>1038</sup> La compagnie se produit ensuite du 10 au 20 janvier 1927, à Milan, au Teatro alla Scala.

qu'artistes espagnols. La page du répertoire folklorique est définitivement tournée. Place à l'avant-garde ?

#### a. La programmation

Saison 4 : Avril-mai 1924<sup>1039</sup>

	19 avril	20 av.	21 av.	22 av.	23 av.	24 av.	26 av.	27 av.	29 av.	30 av.	1 <sup>er</sup> mai	Total
<i>Carnaval</i>	X	X			X				X	X		5
<i>Prince Igor</i>			X		X		X			X	X	5
<i>Cléopâtre</i>		X		X					X		X	4
<i>Le Tricorne</i>	X		X	X							X	4
<i>Les Sylphides</i>	X		X			X					X	4
<i>Pulcinella</i>							X	X		X		3
<i>Thamar</i>					X	X		X				3
<i>Petrouchka</i>		X		X			X					3
<i>Le faune</i>	X		X				X					3
<i>Contes russes</i>					X	X		X				3
<i>Cimariosiana</i>						X		X	X			3
<i>Daphnis et Chloé</i>									X	X		2

Six ans après leur dernière tournée, les Ballets russes reviennent à Barcelone pour donner onze représentations. Douze ballets sont présentés, la moitié pour la première fois. Parmi ces six créations, on peut noter deux groupes : d'une part, ceux qui appartiennent aux grands ballets de la compagnie, comme *le Tricorne* ou *l'Après-midi d'un faune*, et qui n'ont encore jamais été présentés à Barcelone. D'autre part, ceux qui ont été créés dans les années 1920 et qui relève principalement de l'orientation néo-classique comme *Pulcinella* ou *Cimariosiana*<sup>1040</sup>.

Outre *le Tricorne* qui constitue le ballet espagnol du répertoire, la programmation de cette quatrième saison russe met à l'honneur les artistes espagnols : quatre (cinq si l'on inclut

<sup>1039</sup> Comme pour le chapitre précédent, nous avons établi ces tableaux à partir des archives conservées par le Liceo ; Archivo del Gran Teatro del Liceo, Libro del Conserje, n°20007, vol. 7, 1913 – 1926 et n°20008, vol. 8, III-1926 – XI-1931.

<sup>1040</sup> Le ballet *Cimariosiana* (1924) est en réalité le troisième acte du ballet *les Astuces féminines* créé en 1920 par José María Sert et Massine sur une musique de Cimarosa.

la reprise du *Faune*) des six créations sont liées à un peintre espagnol : Picasso pour *le Tricorne*, *Pulcinella* et *le Faune*<sup>1041</sup> ; José María Sert pour son troisième et dernier ballet avec la compagnie *Cimariosiana* ; Juan Gris pour *Daphnis et Chloé*.

Saison 5 : Mai 1925

	2 mai	3	5	6	7	9	10	11	12	13	14	Total
<i>Shéhérazade</i>	X	X		X				X	X		X	5
<i>Prince Igor</i>		X		X		X					X	4
<i>Carnaval</i>			X	X			X	X				4
<i>Le Train bleu</i>		X	X		X					X		4
<i>Petrouchka</i>							X		X		X	3
<i>Cimariosiana</i>	X	X			X							3
<i>Contes russes</i>				X		X					X	3
<i>Les Sylphides</i>	X						X		X			3
<i>Le Mariage</i>					X	X			X			3
<i>Les Tentations</i>	X		X									2
<i>Cléopâtre</i>			X		X							2
<i>Lac des cygnes</i>								X		X		2
<i>La Boutique</i>						X	X					2

Pour la cinquième saison russe, la compagnie propose de nouveau onze soirées à Barcelone au cours desquelles treize ballets sont donnés. Six d'entre eux constituent déjà des « classiques » pour le public du Liceo. Cinq sont des créations. Outre *la Boutique fantasque*, ballet emblématique de la nouvelle veine « néoclassique » et qui date de 1919, les autres créations sont particulièrement récentes : *le Train bleu*, *les Tentations de la Bergère ou l'Amour Vainqueur*, *le Mariage d'Aurore*, *le Lac des cygnes* sont présentés à Barcelone moins d'un an après leur élaboration. Les trois derniers ballets témoignent également du retour au ballet romantique effectué par la troupe.

Saison 6 : Mai 1927

	7 mai	8	10	11	12	14	15	17	18	19	20	21	22	Total

<sup>1041</sup> En 1922, Picasso réalise de nouveaux décors pour le ballet de Nijinski.

<i>Petrouchka</i>						X		X			X		X	4
<i>la Boutique</i>	X		X				X					X		4
<i>Cimariosiana</i>									X	X	X		X	4
<i>le Tricorne</i>								X	X		X		X	4
<i>le Mariage</i>			X		X		X					X		4
<i>le Prince Igor</i>							X	X		X				3
<i>les Matelots</i>	X	X		X										3
<i>les Sylphides</i>	X	X		X										3
<i>Carnaval</i>		X				X				X				3
<i>Roméo</i>					X	X								2
<i>Thamar</i>										X		X		2
<i>les Biches</i>			X	X										2
<i>les Femmes</i>									X					1
<i>Zéphyr</i>					X									1

Pour la dernière saison russe, la compagnie choisit de surprendre par la diversité des chorégraphies présentées. Pas moins de quatorze ballets sont montés à Barcelone et quatre d'entre eux sont des nouveautés. Parallèlement aux ballets au succès assuré comme *les Sylphides*, *Petrouchka* et *Carnaval*, la programmation met les peintres de l'avant-garde à l'honneur : Marie Laurencin, Pedro Pruna, Joan Miró et Max Ernst, ainsi que Braque, ajoutent leur nom à la longue liste de collaborateurs.

#### b. Le renouvellement du répertoire

Une tendance nouvelle se dessine au tournant des années 1920, celle du retour à l'ancien, parfois qualifié de « retour à l'ordre ». Les arrangements des sonates de Scarlatti réalisés par Tommasini pour *les Femmes de bonne humeur*, la fusion des langages chorégraphiques de Massine ainsi que le retour au classicisme de Picasso annoncent, dès 1917, un regain d'intérêt pour l'inspiration passéiste. Les années 1920 voient se multiplier ces « retour à... » : dans le domaine musical cette tendance est particulièrement marquée. De nombreux « arrangeurs » revisitent des partitions anciennes pour la compagnie. Ottorino Respighi adapte l'opéra-ballet *Melodramma giocoso : Les Astuzie femminili* de Cimarosa. Stravinsky est sollicité lors de la reprise de *la Belle au bois dormant* de Tchaïkovski. D'autres

réalisent des « collages et des transpositions »<sup>1042</sup> de fragments épars. Le même Respighi, par exemple, réunit dans *la Boutique fantasque* des extraits de différentes œuvres de Rossini. De même, Henri Casadesus se sert des différents manuscrits de Montéclair, conservés à Versailles et à la Bibliothèque de l'Opéra de Paris, pour élaborer la partition des *Tentations de la Bergère ou l'Amour Vainqueur*. Le cas le plus célèbre reste cependant la « relecture » que Stravinsky réalise pour *Pulcinella* à partir de fragments attribués à Pergolèse<sup>1043</sup>. Mais comme en témoignent les réticences de Diaghilev, la patte stravinskienne se manifeste tout au long de la partition dans l'emploi de l'effectif, des dissonances et des changements d'accentuation bien que les mélodies et la forme du *concerto grosso* aient été conservées :

C'est ma découverte du passé qui allait rendre possible ma dernière période. Il était probablement inévitable qu'il en résulte une sorte de satire [...], mais [...], je n'avais nullement l'intention de composer une satire [...]. Diaghilev [...] personnifia un certain temps l'image du Dix-Huitième Siècle Offensé. Des gens qui n'avaient jamais entendu parler de l'original, ou qui ne s'en étaient en tout cas guère souciés criaient au sacrilège... À eux tous ma réponse était : "Vous respectez, moi, j'aime."<sup>1044</sup>

Parallèlement à cette inspiration musicale auprès des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles italiens et français, Diaghilev fait appel à deux chorégraphes formés à la technique du ballet classique. Massine<sup>1045</sup> et Nijinska composent l'essentiel des chorégraphies de ces ballets<sup>1046</sup>. Tous deux modernisent le vocabulaire de la danse classique sans jamais rompre définitivement avec elle, contrairement à ce qui se pratique alors en Allemagne. Stylisation et angulosité chez Massine, influence des nouveaux courants d'art moderne et du sport chez Nijinska se marient à la technique classique.

En ce qui concerne la dimension plastique, Diaghilev systématise l'appel aux peintres dont les noms sont irrémédiablement liés à la modernité. Pourtant les années des scandales cubistes sont révolues. Chacun de ces peintres revisite, selon sa sensibilité et les ambiances évoquées, les périodes du passé : influence de la *commedia dell'arte* chez Picasso, Grand Siècle de Versailles chez Gris, etc. Mais comme le note Daniel-Henry Kahnweiler, cette

---

<sup>1042</sup> Manfred Kelkel, *La musique de ballet en France*, Paris, Librairie J. Vrin, Paris, 1992, p. 105 – 115.

<sup>1043</sup> Selon les affirmations de H. Huckle, dix des vingt et un fragments retenus seraient en réalité de Pergolèse. Les onze autres seraient de Gallo, Chelleri, Parisotti, etc. ; André Boucourechliev, *Igor Stravinsky*, Paris, Fayard, coll. Les Indispensables de la Musique, 1989 [1<sup>ère</sup> éd. 1982], p. 178.

<sup>1044</sup> Igor Stravinsky, Robert Craft, *Expositions and developments. Igor Stravinsky and Robert Craft*, London, Faber and Faber, 1962, p. 111 – 114 ; cité par Richard Buckle, *Diaghilev, op. cit.*, p. 467.

<sup>1045</sup> Assurant « l'intérim », selon l'expression de Buckle, entre la période Nijinska et celle de Balanchine, Massine réintègre la compagnie des Ballets russes en 1925 pour réaliser deux nouvelles chorégraphies : celle de *Zéphyr et Flore* ainsi que celle des *Matelots* ; Richard Buckle, *Id.*, p. 527.

<sup>1046</sup> Dernier chorégraphe des Ballets russes, George Balanchine intègre la compagnie en 1924 et est promu maître de ballet l'année suivante. Il composera une dizaine de chorégraphies pour la compagnie.



systématisation du recours au peintre ne renouvelle pas l'esthétique de la scène. Ces peintres transposent leurs propres recherches de la toile à la scène sans engager de véritable réflexion sur l'occupation de l'espace scénique :

Les peintres cubistes avaient abordé le théâtre en novices. Grands lecteurs, amis des poètes, ils n'aimaient guère le théâtre et ne le fréquentaient point. Ils ignoraient, à plus forte raison, les écrits théoriques, concernant le théâtre, tels ceux de Gordon Craig, d'Appia, etc. Leur spectacle était le cirque. L'on me dira qu'un renouveau du théâtre aurait été possible par le cirque, renouveau conforme précisément à l'esprit du cubisme. Le spectacle de cirque est un spectacle en ronde-bosse. Les acrobates, vus de tous les côtés, sont des sculptures vivantes dans l'espace. Voici qui s'apparentait à l'idée de figuration totale du volume chez les cubistes. L'idée d'un spectacle au milieu des spectateurs semblait donc s'imposer à première vue. Les cubistes eurent-ils cette idée ? Aucun d'eux ne m'en a jamais parlé<sup>1047</sup>.

Parallèlement à cette relecture des siècles anciens passée au filtre de la modernité picturale, apparaît une autre tendance au sein du répertoire des Ballets : celle de l'esthétique de foire initiée avec *Petrouchka* et *Parade*. Diaghilev se tourne alors vers la nouvelle génération française et opère un tournant vers la simplicité et la démystification. Le Groupe des Six est alors la coqueluche du tout Paris et incarne à la fois la « musique française de France »<sup>1048</sup>, héritière de la clarté et de la légèreté d'un Couperin et d'un Rameau ainsi que la modernité dans sa dimension populaire et enjouée.

*Le Train bleu*, « monument de la Frivolité »<sup>1049</sup> composé par Darius Milhaud<sup>1050</sup>, met en scène des « élégants oisifs »<sup>1051</sup> accomplissant des actes de la vie quotidienne. Ils jouent au tennis, allument une cigarette et flirtent en costume de bain. Pour le rideau de scène, Picasso choisit de reproduire une gouache qu'il a peinte en 1922. Quant aux costumes, ils sont signés par Gabrielle Chanel. Dans *les Biches*<sup>1052</sup>, la simplification tend vers l'extrême : « *Les Biches* n'avaient pas d'argument. C'eût été bien trop banal pour quelque chose d'aussi chic »<sup>1053</sup>. Diaghilev souhaite alors « monter une sorte de *Sylphides* moderne, c'est-à-dire un ballet

---

<sup>1047</sup> Daniel-Henry Kahnweiler, *Juan Gris. Sa vie, son œuvre, ses écrits*, Paris, Gallimard, 1946, p. 223.

<sup>1048</sup> Jean Cocteau, *le Coq et l'arlequin*, Paris, Éditions Stock, 2009 [1918], p. 60.

<sup>1049</sup> Expression de Jean Cocteau citée par Éveline Hurard-Viltard, *Le Groupe des Six ou Le matin d'un jour de fête*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1987, p. 201.

<sup>1050</sup> *Le Train bleu* est créé en 1924. Le scénario est de Jean Cocteau, les décors d'Henri Laurens, les costumes de Gabrielle Chanel. Le rideau de scène est une reproduction de la gouache *Deux femmes courant sur une plage (La course)* que Picasso a peinte en 1922.

<sup>1051</sup> Éveline Hurard-Viltard, *Le Groupe des Six, op. cit.*, p. 201.

<sup>1052</sup> *Les Biches* est un ballet de 1924 conçu par Francis Poulenc, Marie Laurencin et Bronislava Nijinska.

<sup>1053</sup> Lydia Sokolova, *Dancing for Diaghilev*, p. 120 ; cité dans *Les Ballets russes à l'opéra*, Paris, Éditions Hazan / Bibliothèque nationale, 1992, p. 145

d'atmosphère »<sup>1054</sup>. Sur scène, des femmes coquettes folâtraient avec trois galants : « Ballet heureux d'une époque heureuse, *les Biches* n'ont pas d'autre histoire »<sup>1055</sup>. Quant au ballet *les Matelots*, pour lequel Pere Pruna réalise des décors de « Picasso en dragée » selon André Levinson<sup>1056</sup>, il est placé, par Georges Auric, sous le signe conjoint de Satie et de Chabrier, des plaisanteries et des pétarades des trombones, au grand dam des critiques français :

*Les Matelots*, après *les Biches*, après même *le Train bleu*, c'est toujours revenir à cette idée qu'il n'y a point de pires bas-fonds mélodiques où le musicien d'aujourd'hui ne puisse trouver sa substance. Pour un Poulenc comme pour un Auric, le folklore plonge directement dans le ruisseau. N'est-il pas normal que l'un d'eux s'éprit d'un sujet où dans une rue mal famée d'un port des matelots dansent avec des filles ?<sup>1057</sup>

« L'autre passion du moment [de Diaghilev] était Tchaïkovski »<sup>1058</sup> rappelle Richard Buckle. Désireux de faire connaître le grand ballet classique, la compagnie remonte *la Belle au Bois Dormant* (1921), puis *le Lac des cygnes* (1927), dont les chorégraphies de Petipa sont revues. Après un accueil réservé à Londres pour la reconstruction grandiose de *la Belle au Bois Dormant*<sup>1059</sup>, Diaghilev se résout à réduire ce long ballet à un seul tableau. Sous le nom du *Mariage d'Aurore*, le ballet est alors présenté à Barcelone.

La luxuriance orientale et le folklore sont désormais cantonnés aux œuvres « classiques » du répertoire. Au cours des années 1920, les créations s'inspirent de la majesté du passé ou de la légèreté contemporaine. Barcelone découvre ces dernières tendances du répertoire bien que certains ballets, sans doute plus novateurs, n'aient pas été donnés. Aucune chorégraphie de Balanchine n'est présentée. Aucune partition de Prokofiev n'est interprétée. Quant aux derniers ballets majeurs, comme *Pas d'Acier* ou *La Chatte*, il faut attendre quelques jours pour les voir créés à Paris au Théâtre Sarah-Bernhardt.

---

<sup>1054</sup> Jean Roy, *Le Groupe des Six*, Paris, Seuil, coll. Solfèges, 1994, p. 146.

<sup>1055</sup> Jean Roy, *Francis Poulenc*, Paris, Seghers, 1964, p. 33.

<sup>1056</sup> Cité par Jean Roy, *Le Groupe des Six*, *op. cit.*, p. 54.

<sup>1057</sup> André Schæffner, « Les Ballets russes de Serge de Diaghilev à la Gaîté », *Le Ménestrel*, 26-VI-1925, p. 281.

<sup>1058</sup> Richard Buckle, *Diaghilev*, *op. cit.*, p. 447.

<sup>1059</sup> « *La Belle au Bois Dormant* de Tchaïkovski fut montée pour la première fois à Saint-Pétersbourg, le 10 novembre 1889. C'est sur la réduction pour piano que Stravinsky travailla et opéra différentes modifications de ce ballet, lorsque je le mis en scène en 1922 au Théâtre de l'Alhambra de Londres [...]. Il fit spécialement pour moi l'orchestration de certains numéros qui ne se trouvaient pas dans la partition (d'orchestre) [...]. J'ai donné *la Belle au Bois Dormant* à Londres cent quinze fois de suite, d'abord sept, puis huit fois par semaine. Cependant, ce ballet n'a pas obtenu de véritable succès, malgré les éléments les plus prestigieux que j'avais engagés pour ces représentations », Serge Diaghilev, *Mémoires : suivis de Apologie de l'avant-garde*, (trad. Mireille Tansman-Zanutti & Guillaume de Sardes), Paris, Hermann, 2008, p. 53 – 54.

## 2. La réception dans la presse

### a. Le désintérêt de la presse quotidienne

*La Vanguardia* reste un des rares quotidiens à publier régulièrement des articles consacrés aux soirées russes du Liceo. Pour les trois dernières saisons, le journal continue de proposer des comptes rendus de la majorité des soirées données. Aucune analyse approfondie n'apparaît. Le journaliste, après une brève description de la trame du ballet, propose une présentation générale et personnelle de la musique et des décors. La réception du public dans la salle est également brièvement évoquée.

La tonalité générale reste celle de l'enthousiasme : comme lors des saisons précédentes, la compagnie séduit par l'excellence de la technique de ses danseurs et la somptuosité des mises en scène. Et si l'on compare au nombre d'articles publiés lors des saisons données par les Ballets suédois et viennois, la troupe russe semble intéresser davantage *La Vanguardia*.

Le désintérêt de *La Publicitat* pour les Ballets est encore plus marqué : le nombre d'articles qui leur est consacré est infime. Au même titre que les autres spectacles, le programme des saisons est publié, mais les analyses détaillées ont disparu.

Aucun changement particulier n'apparaît donc dans la presse quotidienne, si ce n'est la diminution du nombre d'articles qui semble traduire une forme d'habitude. Pourtant, à partir de 1925, un élément fait évoluer la réception des Ballets : pour la première fois, les soirées données au Liceo sont retransmises à la radio. Malgré le paradoxe que cela constitue pour des ballets, ces retransmissions participent à la diffusion des musiques proposées par la troupe. Autre paradoxe, cette amplification à un public « aveugle » se fait à un moment où le théâtre, en augmentant ses tarifs, restreint son accès à un public toujours plus aisé<sup>1060</sup>.

### b. L'influence des revues européennes : le cas de *D'Ací i d'Allà*

Les pages consacrées à la compagnie se font de plus en plus rares lors de cette seconde vague de saisons russes. La plupart du temps, les Ballets sont évoqués au cours d'articles consacrés à l'un des collaborateurs de la troupe : ce qui est notamment le cas lors du festival Manuel de Falla de Barcelone ou des venues de Stravinsky et de Picasso dans la ville<sup>1061</sup>.

---

<sup>1060</sup> Roger Alier i Aixalà, Francesc X. Mata, *El Gran Teatro del Liceo*, op. cit., p. 119 – 120.

<sup>1061</sup> Joan Salvat, « Els festivals M. de Falla a l'Associació de Música "da Camara" », *Revista musical catalana*, n°254, II-1925, p. 29 – 34 ; « La música russa. Igor Strawinsky amb motiu de la seva visita a Barcelona », *D'Ací i d'Allà*, n°76, IV-1924, p. 245 – 250.

D'autres fois encore, les Ballets apparaissent comme un élément de comparaison<sup>1062</sup>. Mais les articles intégralement consacrés à la troupe restent une exception.

Le cas de la revue *D'Ací i d'Allà* constitue un contre-exemple intéressant. Ce mensuel, fondé en 1918, présente à la bourgeoisie catalane des articles sur des sujets très éclectiques. Au mois de mai 1924, lors de la quatrième saison russe, *D'Ací i d'Allà* propose un article qui suit l'approche communément employée par la presse lors des saisons précédentes<sup>1063</sup>. Quelques ballets sont passés en revue puis sont commentés selon des critères maintes fois utilisés : coïncidence de la musique avec la danse, excellence technique, etc. Les propos du journaliste sont accompagnés de quatre photographies de danseurs interprétant des rôles qui

ne sont pas systématiquement ceux présentés dans l'article.

Deux mois après, au cours de l'été 1924<sup>1064</sup>, Carles Soldevila prend la tête de *D'Ací i d'Allà* et insuffle à cette revue très conservatrice un élan de modernité. Les articles consacrés aux Ballets illustrent ce changement.

Lors de la dernière saison russe, un deuxième article se penche sur la compagnie. Cette fois, l'approche est radicalement différente : uniquement centré autour de la dimension plastique, ce papier s'intéresse aux quatre ballets nouvellement créés au Liceo : *Roméo et Juliette*, *les Matelots*, *les Biches* et *Zéphyr et Flore*<sup>1065</sup>. À la différence des articles précédemment publiés, les propos de C. W. Henley ne

s'appuient pas sur les critères du Beau absolu, de l'harmonie ou de la morale pour présenter l'ensemble visuel de ces ballets. Seule compte ici l'atmosphère qui se dégage des décors présentés sur la scène :



Figure 17: Dessin de Pruna pour *les Matelots* publié dans *D'Ací i d'Allà*, n°116.

<sup>1062</sup> « Els ballets a Barcelona », *D'Ací i d'Allà*, n°3, III-1921, p. 195.

<sup>1063</sup> « Els Balls russos », *D'Ací i d'Allà*, n°77, V-1924, p. 355 – 357.

<sup>1064</sup> Francesc Espinet, Joan Manuel Tresserras, « Els símptomes de modernització i massificació a Catalunya durant la Segona República : el magazine d'Ací i d'Allà a través d'ell mateix i de les memòries », in Manuel Tuñón de Lara (dir.), *Comunicación, cultura y política durante la II República y la Guerra civil: II encuentro de historia de la prensa*, t. II, Bilbao, Departamento de cultura, Diputación de Bizcaia, 1990, p. 178 – 196.

<sup>1065</sup> C. W. Henley, « Els Ballets russos », *D'Ací i d'Allà*, n°116, VIII-1927, p. 236.

Nous ne savons pas exactement quelles sont les lignes directrices de l'esthétique de l'avant-garde. Cependant, nous supposons qu'elle prétend établir des rythmes formels et chromatiques, et négliger la vraisemblance lorsque celle-ci est un obstacle à l'objectif fixé<sup>1066</sup>.

Les décors de Joan Miró sont loués pour l'intensité des couleurs employées :

La couleur de ce décor est, effectivement, quelque chose de surprenant, sa force d'expression est indescriptible et indéfinissable, elle n'est pas seulement décorative mais profonde et intense, et capte violemment l'attention par sa magnifique brutalité<sup>1067</sup>.

Ceux de Pere Pruna, pour leur fort pouvoir de suggestion :

Le décor de Pruna a le parfum de la ruelle d'un port et arrive à évoquer merveilleusement l'aigre arôme des dédales des quartiers, qui sont l'antichambre de tous les ports du monde : le *bouge* sinistre ou la *trattoria* sordide, [...] le gin ou le *Scotch whisky*<sup>1068</sup>.

Dans *les Biches* l'influence du music-hall, loin d'être décriée comme à Paris, est perçue comme l'exacte évocation de l'époque contemporaine :

Nombreux sont ceux qui ont reproché à la chorégraphie de ce ballet [*les Biches*] sa proximité avec le music-hall, proximité malvenue disaient certains, pour un spectacle sérieux qui se targue de stylisation. Il s'agit là, pensons-nous, d'une opinion totalement erronée. Les musiciens modernes, en se passant des simagrées et des sensibleries, ne cachent pas leur sympathie pour la musique des jazz-bands et leur magistrale leçon de rythme. [...]

Pourtant ces artistes ne prétendent pas former un jazz-band ni construire des machines, ils voient ces éléments comme un coup de fouet, comme un stimulant, comme le clairon que l'on sonne pour appeler à plus de simplicité<sup>1069</sup>.

---

<sup>1066</sup> « No sabem ben bé quines són les directives de l'estètica d'avantguarda. Creiem endevinar, però, que ella pretén d'establir ritmes de formes i colors, prescindint de la versemblança, quan aquesta es un destorb per aconseguir l'objecte proposat », C. W. Henley, « Els Ballets russos », *D'Ací i d'Allà*, n° 116, VIII-1927, p. 236.

<sup>1067</sup> « El color d'aquest decorat, en efecte, és quelcom de sorprenent, color de força inenarrable, indescriptible, d'expressió, no superficialment decorativa, sinó profunda, intensa, que atrau violentament l'atenció per la seva magnífica cruïda », C. W. Henley, « Els Ballets russos », *D'Ací i d'Allà*, n° 116, VIII-1927, p. 237.

<sup>1068</sup> « El decorat de Pruna té tot el parfum del carreró de port i sap evocar meravellosament tota l'agra aroma dels barris laberíntics, que són l'antesala dels ports de tot el món : el *bouge* sinistre o la *trattoria* sòrdida, [...] de *gin* o de *Scotch whisky* », *Ibid.*

<sup>1069</sup> « Molts han retret a la coreografia d'aquest ballet [*les Biches*] la seva estreta relació amb el music-hall, coincidència impròpia, deien, d'un espectacle seriós que presum de depurat. Es tracta, creiem, d'una opinió perfectament equivocada. Els músics moderns, prescindint dels escarafalls escandalitzats, dels criteris senilitzats, no amaguen llur simpatia per la música del jazz-band amb la seva lliçó de ritme.

Les décors de Braque pour *Zéphyr et Flore*, en revanche, intéressent peu et sont simplement mentionnés. L'article de C. W. Henley est accompagné de huit photographies présentant les esquisses des peintres pour les ballets cités ou les interprètes dans leurs rôles. Enfin, l'article se conclut sur un éloge particulièrement enthousiaste à l'égard de Schervachidze, réalisateur des décors<sup>1070</sup>.

La teneur de cet article se distingue de ce qui a été publié précédemment tant sur le fond que par la forme. Resserrés autour d'une même problématique, les propos du journaliste, les exemples cités ainsi que les illustrations ne s'intéressent qu'à la modernité plastique. De même, les deux articles qui paraissent en hommage à Bakst et à Diaghilev illustrent également cette modernisation. Alors que *La Revista musical catalana* publie une simple note informative sur la mort de Bakst<sup>1071</sup> et celle de Diaghilev<sup>1072</sup>, *D'Ací i d'Allà* saisit l'occasion pour présenter une synthèse de l'œuvre du peintre et des fragments des mémoires de l'impresario.

En février 1925, *D'Ací i d'Allà* consacre ainsi un article entier à Bakst, collaborateur de la première heure des Ballets. Avec une acuité particulière, le journaliste évoque l'originalité du travail du décorateur au regard de ce qui était alors monnaie courante soulignant

le rôle fondamental et prépondérant que Léon Bakst a joué dans le renouvellement des décors, par l'irruption de couleurs vives et contrastées (auxquelles nous sommes tellement habitués aujourd'hui) qui ont remplacé les tons éteints et les gris opalins. Bakst plaçait audacieusement des tons purs les uns à côté des autres, mais toujours avec habileté. [...] C'était un art brillant, exubérant, d'une sensualité enflammée et d'une lumineuse volupté : un art entièrement tourné vers le plaisir et le charme de l'œil<sup>1073</sup>.

L'article se conclut sur l'influence du style de Bakst dans les arts appliqués en citant notamment le cas de la décoration d'intérieurs et de la mode « orientale ». Quatre ans après,

---

[...] Aquests artistes, però, no pretenen de fer jazz-band ni de construir màquines, sinó que accepten aquests fets com un excitant, com un estimulants, com el toc de clarí que crida vers una major depuració », *Ibid.*

<sup>1070</sup> Picasso fut tellement enthousiasmé par l'agrandissement que Schervachidze réalisa de son tableau *Deux femmes courant sur un plage (La course)* pour le rideau de scène du *Train bleu* qu'il « traça en bas dans le coin gauche du rideau les mots : "Dédié à Diaghilev, Picasso". Le faux de Schervachidze était authentifié. » ; Richard Buckle, *Diaghilev, op. cit.*, p. 507.

<sup>1071</sup> « Obituari », *La Revista musical catalana*, n°309, IX-1929, p. 396 – 397.

<sup>1072</sup> « Revista de revistes », *La Revista musical catalana*, n°313, I-1930, p. 21.

<sup>1073</sup> « [...] el paper inicial i preponderant que Lleó Bakst representa en la transformació del decorat, la irrupció dels colors vives i contrastables (a les quals avui som ja tan acostumats) substituïnt els tons esllanguits i els grisos opalins. Bakst posava els uns al costat dels altres els tons purs, audaciosament, però, amb encert. [...] Era un art brillant, exuberant, d'un sensualisme exaltat i d'una voluptuositat lluminosa: un art adreçat enterament al plaer i a l'encís de la mirada », « Lleó Bakst », *D'Ací i d'Allà*, n°86, II-1925, p. 43.

en 1929, en hommage à Diaghilev mort à Venise, la revue publie une traduction d'un fragment de ses mémoires<sup>1074</sup>.

Cette nouvelle approche témoigne de l'évolution de la revue qui s'initie à partir de l'été 1924<sup>1075</sup> lors du changement de direction de *D'Ací i d'Allà*. L'intérêt porté aux illustrations et aux documents authentiques, si l'on songe aux mémoires de Diaghilev, s'apparentent à ce qui se fait ailleurs en Europe, et notamment en France. Le contenu des articles consacrés à la compagnie et à ses membres ressemble également à ce qu'il s'y dit<sup>1076</sup>. Le simple fait de poursuivre les publications sur les Ballets, alors que les autres périodiques espagnols s'en désintéressent, illustre cette volonté de tisser des liens entre les productions européennes et Barcelone.

### c. Une réception « à retardement » : le cas de *Mirador*

L'année de la mort de Diaghilev et de la dissolution de la troupe, un nouvel hebdomadaire est créé à Barcelone. Dès ses débuts, *Mirador* se caractérise par sa singularité :

Il [*Mirador*] n'avait pas la rigueur de construction intellectuelle de cette revue de notre adolescence, *L'Avenç*, [...] il n'aspirait pas non plus à être aussi doctrinal ou didactique que *Juventut* d'Oriol Martí, de nos jeunes années [...], ou *Catalònia*, dirigé par Pérez Jorba et qui jouissait alors d'une autorité considérable auprès du public musical de Barcelone, ou que *la Revista de Catalunya* qui paraîtrait peu après. Il s'agissait d'un périodique plus léger, aux feuilles volantes, qui, entre des anecdotes et des railleries de bon goût sur la société catalane de son époque, effleurait tous les aspects du monde artistique et littéraire ainsi que de la vie politique et sociale<sup>1077</sup>.

---

<sup>1074</sup> « Els meus records, per Sergi Diaghileff (sic), director del ballet rus », *D'Ací i d'Allà*, n°140, VIII-1929, p. 269.

<sup>1075</sup> Francesc Espinet, Joan Manuel Tresserras, « Els símptomes de modernització i massificació a Catalunya durant la Segona República : el magazine *d'Ací i d'Allà* a través d'ell mateix i de les memòries », in Manuel Tuñón de Lara (dir.), *Comunicación, cultura y política, op. cit.*, p. 178 – 196.

<sup>1076</sup> La pratique de la traduction d'articles français devient de plus en plus fréquente. Outre la publication des mémoires de l'impresario, un article de Roland Manuel en hommage à Diaghilev paraît également dans *La Revista musical catalana*. Cette pratique conduit de fait à une uniformisation de l'information. J. G. C., « Revista de revistes », *La Revista musical catalana*, n°313, I-1930, p. 21.

<sup>1077</sup> « No tenía el valor de construcción intelectual de aquella revista del tiempo de nuestra adolescencia, *L'Avenç*, [...] ni aspiraba a ser doctrinales o didácticas como los de nuestros tiempos jóvenes, *Juventut*, de Oriol Martí, [...] y *Catalònia*, de una autoridad considerable en el público musical de Barcelona, dirigida por Pérez Jorba, o como el de *la Revista de Catalunya*, que las seguiría más tarde. Eran una hojas más ágiles, volanderas, que, en medio de anécdotas e ironías de buen gusto sobre la sociedad catalana de su tiempo, rozaba todos los aspectos del mundo artístico y literario o de la vida política y social », Amadeu Hurtado, *Quaranta anys d'Advocat. Historia del meu temps*, t. II : *Anys 1917 – 1930*, Barcelona, Edicions Ariel, 1964, p. 253 – 262 ; cité in María Cruz Seoane, María Dolores Sáiz, *Historia del periodismo español, op. cit.*, p. 374.

L'originalité de l'hebdomadaire tient également à son intérêt marqué pour la danse et notamment, pour toutes les formes de danse. Alors qu'il vient d'être fondé, *Mirador* consacre trois articles aux Ballets russes. Ces papiers sont rédigés par trois personnalités distinctes. Le premier, de Josep María de Sagarra, est un hommage à Diaghilev. Après une brève évocation des saisons russes auxquelles il a assisté au Teatro Real, l'écrivain revient sur le cosmopolitisme de la troupe pour expliquer son succès fulgurant<sup>1078</sup>. Le second est signé par Jaume Pahissa et se consacre, de fait, plus spécifiquement à la dimension musicale des Ballets<sup>1079</sup>. Le troisième, davantage centré autour des qualités artistiques de Diaghilev, pose la question de la pérennité de l'entreprise après la disparition de l'impresario<sup>1080</sup>. La publication de ces trois articles surprend en raison de la très récente création de l'hebdomadaire, fondé quelques mois auparavant. Mais en ce qui concerne leurs contenus, ces papiers ne se distinguent guère de ce qui s'écrit ailleurs. Le véritable changement s'initie en réalité lorsque le *Mirador* engage Sebastià Gasch à la fin de l'année 1929. Avec son entrée dans l'équipe de rédaction, la danse change de statut et acquiert, pour la première fois en Espagne, une véritable place au sein des pages d'un périodique.

Un an auparavant, en mars 1928, le critique d'art a cosigné un manifeste avec Salvador Dalí et Lluís Montanyà. Reprenant la tonalité provocatrice des manifestes d'avant-garde des années 1910 – 1920, le *Manifest groc* rejetait l'esthétique alors dominante à Barcelone au nom de la modernité. Cette défense, en somme, l'apparentait aux autres manifestes. Son originalité tenait à la virulente dénonciation de la société bourgeoise catalane qui y était faite. Citant précisément des institutions et des artistes, les trois auteurs rejetaient catégoriquement la vie artistique « étriquée et dégradée » de la ville :

Cette dénonciation du monde culturel catalan se concrétise dans un certain nombre d'institutions, de personnes et de tendances. Concrétisation qui prend cependant une dimension éminemment symbolique : le manifeste contient une condamnation générale de tout ce qu'on pourrait regrouper sous le terme de *post-noucentisme*<sup>1081</sup>.

---

<sup>1078</sup> Josep María de Sagarra, « Diaghilew (sic) », *Mirador*, n°31, 9-VIII-1929, p. 5.

<sup>1079</sup> Jaume Pahissa, « La música. La Música i els Balls russos », *Mirador*, n°31, 9-VIII-1929, p. 5.

<sup>1080</sup> R. R., « Sergi de Diaghilew o de la novetat dintre de l'art », *Mirador*, n°32, 5-IX-1929, p. 5.

<sup>1081</sup> « Esa denuncia del mundo cultural catalán se concreta en una serie de instituciones, personajes y tendencias. Una concreción que adopta, sin embargo, un carácter marcadamente simbólico : el manifiesto contiene una condena general de lo que cabría denominar post-novecentismo », Joan M. Minguet Batllori, *El Manifiesto amarillo*, op. cit., p. 42.



Contre la fausse modernité du *noucentisme*, Dalí, Gasch et Montanyà défendent l'anti-art de leur époque : standardisation, culture populaire, médias et machines sont les maîtres-mots du manifeste. Cette valorisation du non-conventionnel conduit à mettre à l'honneur des spectacles « inattendus » comme le cirque ou le music-hall au moment où les danses néo-antiques, d'Áurea de Sarrà notamment, sont applaudies par Barcelone<sup>1082</sup>. Lorsqu'il intègre *Mirador* à la fin de l'année 1929, Sebastià Gasch maintient ce positionnement esthétique. Son intérêt pour la danse et, en particulier, pour la danse espagnole, le flamenco et le music-hall, participe au renversement des hiérarchies traditionnellement admises.

Les Ballets russes apparaissent fréquemment sous la plume du critique qui a assisté avec Dalí aux dernières saisons. Paradoxalement, les Ballets ne sont pas reliés à la culture bourgeoise dominante, qui pourtant fournit l'essentiel des fidèles du Liceo, mais sont étroitement associés à la modernité<sup>1083</sup>. Rappelons que lors de la publication du *Manifest groc*, les trois signataires s'étaient placés sous le patronage d'une vingtaine d'artistes dont six d'entre eux étaient liés à la compagnie<sup>1084</sup>. Au-delà de cette reconnaissance nominative et ponctuelle, les Ballets russes constituent la pierre angulaire de la critique que Gasch consacre à la danse.

Outre les dernières actualités liées à la compagnie, comme la publication des mémoires de Tamara Karsavina en octobre 1931<sup>1085</sup>, la question de la pérennité de l'entreprise de Diaghilev constitue un des sujets qui intéressent le critique. En ce sens, *Mirador* ne se

---

<sup>1082</sup> Les 6 et 8 février 1928, Áurea de Sarrà se produit au Teatre Català Romea. Ses prestations sont chaleureusement applaudies par la critique barcelonaise alors que Dalí la qualifie de « bailarina putrefactísima » dans sa correspondance ; cité par Joan M. Minguet Batllori, *El Manifiesto amarillo, op. cit.*, p. 43 – 44.

<sup>1083</sup> Cette reconnaissance de la part de Gasch est d'autant plus étonnante que trois ans auparavant Aragon et Breton s'étaient indignés de la collaboration de Miró et d'Ernst avec les Ballets russes. À l'occasion de la création de *Roméo et Juliette*, au mois de mai 1926, Aragon et Breton lancent dans la salle des tracts imprimés à l'encre rouge où ils dénoncent la compromission de ces peintres et rappellent la nature essentiellement engagée du surréalisme : « PROTESTATION. Il n'est pas admissible que la pensée soit aux ordres de l'argent. Il n'est pourtant pas d'année qui n'apporte la soumission d'un homme qu'on croyait irréductible aux puissances auxquelles il s'opposait jusqu'alors. [...] C'est en ce sens que la participation des peintres Max Ernst et Joan Miró au prochain spectacle des Ballets russes ne saurait impliquer avec le leur, le déclassement de l'idée *surréaliste*. Idée essentiellement subversive qui ne peut composer avec de semblables entreprises, dont le but a toujours été de domestiquer au profit de l'aristocratie internationale les rêves et les révoltes de la famine physique et intellectuelle.

Il a pu sembler à Ernst et à Miró que leur collaboration avec M. de Diaghilew, légitimée par l'exemple de Picasso, ne tirait pas à si grave conséquence. Elle nous met pourtant dans l'obligation, nous qui avons avant tout souci de maintenir hors de portée des négriers de toutes sortes les positions avancées de l'esprit, elle nous met dans l'obligation de dénoncer, sans considération de personnes, une attitude qui donne des armes aux pires partisans de l'équivoque morale. [...] » ; cité in José Pierre, *André Breton et la peinture*, Lausanne, l'Âge d'Homme, 1987, p. 89 – 90.

<sup>1084</sup> Picasso, Stravinsky, Cocteau, Miró, Juan Gris et Chirico sont ainsi cités dans le *Manifest Antiartistic Català*.

<sup>1085</sup> Sebastià Gasch, « Mémories de la Karsavina », *Mirador*, n° 141, 15-X-1931, p. 5.

différencie pas des autres périodiques qui continuent de citer les Ballets russes<sup>1086</sup>. Si ce n'est par le nombre d'articles qu'il leur consacre.

À la mort de Diaghilev, aucune entente n'est trouvée entre Boris Kochno, secrétaire de l'impresario, et Serge Lifar, premier danseur de la troupe. De son côté, Kochno soutient l'entreprise du colonel W. de Basil qui fonde en 1932 *Les Ballets russes de Monte-Carlo*, compagnie qui, comme son nom l'indique, se revendique comme l'héritière directe de la troupe de Diaghilev<sup>1087</sup>. Une grande partie du répertoire de Diaghilev est reprise et Massine et Fokine sont engagés comme chorégraphes. Balanchine crée également trois chorégraphies pour la nouvelle troupe. Lifar, quant à lui, cumule les fonctions de Premier Danseur, Professeur et Maître de ballet et chorégraphie de l'Opéra de Paris. En 1930, il devient le « danseur le mieux payé du monde »<sup>1088</sup> et se présente également comme l'héritier de Diaghilev parmi les milieux intellectuels français.

Cet éloignement des deux proches de Diaghilev n'est qu'un exemple de la dispersion qui a lieu à la mort de l'impresario. En 1929, c'est également l'élément de cohésion de la troupe qui disparaît. Les différents membres s'éparpillent et les chorégraphes intègrent de nouvelles structures. Fokine, malgré quelques tournées en Europe, s'installe aux États-Unis en 1923 et ouvre une école de danse à New York. Balanchine, après un bref passage à Londres, puis à Copenhague, collabore de nouveau avec les Ballets russes de Monte-Carlo avant d'émigrer aux États-Unis et de fonder la *School of American Ballet*. Quant à Nijinska, elle dirige sa propre compagnie de danse de 1932 à 1937 puis crée également son école de danse à Los Angeles. Massine, pour sa part, travaille avec les Ballets russes de Monte-Carlo, puis devient le chorégraphe attitré des Ballets du colonel W. de Basil.

Malgré cette dispersion, les anciens membres des Ballets russes reviennent fréquemment se produire à Barcelone aux débuts des années 1930. Leurs représentations sont

---

<sup>1086</sup> Après la dissolution de la troupe, les Ballets russes sont encore cités dans la presse espagnole. La question de la succession de l'entreprise de Diaghilev devient le sujet principal. Voir notamment : Eduard Nicol, « El Teatre. El possible renéixer del Balls Russos », *Revista de Catalunya*, IX-1930, p. 58 – 60, Sebastià Gasch, « Resurrecció dels ballets russos », *Mirador*, n°169, 28-IV-1932, p. 2 et « Els Balls russos que s'en van i tornen », *D'Ací i d'Allà*, n°181, VI-1935, p. 30 – 39.

<sup>1087</sup> Vassili Grigorievitch Voskressenski, dit le colonel W. de Basil (1888-1951), est un ancien officier de l'armée impériale russe. En 1925, il devient l'assistant d'Alekseï Tsereteli, organisateur de saisons d'opéra russe à Paris et à Londres. En 1932, le colonel W. de Basil fonde avec René Blum les Ballets russes de Monte-Carlo, héritiers de la compagnie de Diaghilev. À la suite de désaccords entre les deux directeurs, la compagnie est dissoute cinq ans après sa création. Le colonel W. de Basil fonde alors les Ballets russes de Basil. De son côté, René Blum crée les Ballets russes de Blum.

<sup>1088</sup> Serge Lifar, *Ma vie*, Paris, Julliard, 1965, p. 124.

systématiquement présentées par Gasch dans *Mirador*<sup>1089</sup>. En avril 1932, les Ballets russes de Monte-Carlo donnent leur première saison à Barcelone, saison au cours de laquelle est présentée un programme mélangeant des anciens ballets de Diaghilev avec des créations récentes, notamment *Jeux d'enfants*, composé par Massine et Miró<sup>1090</sup>. L'année suivante, Gasch s'intéresse de nouveau à deux des compagnies ayant essaimé dans la suite des Ballets russes : les Ballets de Nijinska<sup>1091</sup> et ceux de Monte-Carlo<sup>1092</sup> sont salués pour leur style néo-classique :

Les jusqu'au-boutistes de la danse classique ont accusé à diverses reprises des chorégraphes comme Fokine, Massine et Nijinska d'avoir déformé ladite danse classique, et même de transformer sa beauté abstraite en une pantomime subordonnant la chorégraphie à l'expression psychologique. Nous ne partageons pas ce dogmatisme étroit. Les danseurs qui connaissent parfaitement leur métier, comme cela est le cas des danseurs russes, peuvent prendre des libertés qu'un ignorant dépourvu de technique ne pourrait se permettre<sup>1093</sup>.

En 1934, pour la venue de Massine à Barcelone, ce ne sont pas moins de trois articles qui sont publiés au sein du même numéro de *Mirador*. La représentation du *Tricorné* au Liceo donne alors l'occasion à Massine d'accorder une interview au journal<sup>1094</sup>. Sur cette même page, entièrement réservée aux Ballets, apparaît également une critique de Gasch consacrée à la reprise du *Tricorné*, critique dans laquelle il déplore le manque d'authenticité de la chorégraphie de Massine au regard des interprétations de *La Argentina* et de Vicente Escudero<sup>1095</sup>. Le troisième article s'intéresse de nouveau aux différents avatars de la compagnie fleurissant après 1929<sup>1096</sup>.

---

<sup>1089</sup> La dernière saison des Ballets de Monte-Carlo à Barcelone a lieu en juin 1936. Au dire de Gasch, le succès remporté augmente d'années en années ; Sebastià Gasch, « El Teatre i la Musica. Balanç de la temporada », *Mirador*, n°383, 25-VI-1936, p. 5.

<sup>1090</sup> Sebastià Gasch, « Resurrecció dels ballets russos », *Mirador*, n°169, 28-IV-1932, p. 2.

<sup>1091</sup> Un premier article consacré à Nijinska est publié le 9 février : Sebastià Gasch, « Llanterna. Els balls russos », *Mirador*, n°210, 9-II-1933, p. 5. Un second, plus étoffé, paraît la semaine suivante : Sebastià Gasch, « El ballets de Nijinska », *Mirador*, n°211, 16-II-1933, p. 5.

<sup>1092</sup> Sebastià Gasch, « Els ballets russos de Monte-Carlo al Liceu », *Mirador*, n°225, 25-V-1933, p. 2.

<sup>1093</sup> « Els fanàtics de la dansa clàssica han acusat diverses vegades coreògrafs com Fokin, Massin o la Nijinska d'haver deformat la dita dansa clàssica, tot i convertint-la, de bellesa abstracta, en una pantomima on la coreografia era subordinada a l'expressió psicològica. No compartim aquests dogmatismes irrespirables. Dansarins que coneixen a fons l'ofici, com els russos, poden usar i abusar de totes aquelles llicències que no es podrien permetre a un indocumentat sense tècnica », Sebastià Gasch, « Els ballets russos de Monte-Carlo al Liceu », *Mirador*, n°225, 25-V-1933, p. 2.

<sup>1094</sup> J. Cabre, « L'animador dels Balls russos », *Mirador*, n°277, 24-V-1934, p. 5.

<sup>1095</sup> Sebastià Gasch, « Balls russos. *El Tricorni* i *Union Pacific* », *Mirador*, n°277, 24-V-1934, p. 5.

<sup>1096</sup> Otto Mayer, « La vida musical a Barcelona. Balls Russos – Kreisler i Cortot », *Mirador*, n°277, 24-V-1934, p. 8.

En 1935, c'est au tour de Serge Lifar d'occuper les pages de *Mirador*<sup>1097</sup>. Le Maître de ballet de l'Opéra de Paris jouit alors d'une très grande renommée. Adulé par les photographes et souvent interviewé à la radio, Lifar est rapidement devenu une idole médiatique. Lorsqu'il accorde cet entretien à *Mirador*, l'ancien danseur de Diaghilev vient de publier *Le Manifeste du chorégraphe* dans lequel il défend l'indépendance de la danse face à la musique<sup>1098</sup>. Lifar reprend dans l'hebdomadaire catalan les grandes lignes de son nouveau credo après avoir préalablement rappelé sa dette envers Diaghilev. Trois semaines après, le journal publie un article d'Ida Rubinstein, ancienne danseuse de Diaghilev devenue sa concurrente<sup>1099</sup>.

On le voit, les critiques sur les ballets sont fréquentes et laissent peu à peu la place à des articles plus théoriques dans lesquels la voix des artistes se fait entendre : traductions d'articles et interviews deviennent monnaie courante dans *Mirador*. Pourtant, loin de constituer un discours polyphonique, ces articles reprennent tous le même schéma généalogique qui place la compagnie de Diaghilev aux origines du ballet moderne. On assiste alors, non pas à l'apparition de débats ou de présentation des différentes esthétiques développées mais à une forme de canonisation des Ballets russes, comme en France.

La lecture des articles de Gasch révèle sa connaissance de la critique de danse qui se pratique alors à Paris, notamment sous la plume d'André Levinson. Comme lui, le critique catalan défend une danse indépendante ainsi que l'attachement à la tradition classique. Le simple recensement des occurrences des noms liés au néo-classicisme met en lumière cette préférence de Gasch. Alors que les noms de Mary Wigman et Rudolf von Laban sont chacun cités dans trois articles distincts et qu'Isadora Duncan apparaît à six reprises, ceux de Nijinska, Lifar et Massine reviennent respectivement douze, vingt et vingt-cinq fois. Gasch s'emploie effectivement à défendre le néoclassicisme contre la danse libre et la danse expressionniste qui se développent au même moment en Allemagne. Mais ce qui distingue les critiques de Gasch de celles de ses homologues français tient aux motivations de son positionnement. Chez lui, cette défense constitue une des justifications de la danse espagnole.

Il peut sembler paradoxal qu'un critique ayant défendu l'anti-art quelques années auparavant soutienne une danse intrinsèquement liée au ballet romantique<sup>1100</sup>. Pour atténuer cette contradiction, le critique centre son intérêt sur les liens unissant la danse à la musique.

---

<sup>1097</sup> Serge Lifar, « Què és un ballarí ? La dansa està lligada a la música, però no li està sotmesa », *Mirador*, n°312, 7-II-1935, p. 5.

<sup>1098</sup> Serge Lifar, *Le manifeste du chorégraphe*, Paris, Étoile, 1935.

<sup>1099</sup> Ida Rubinstein, « De la cort de Rússia als balls russos. Alguns records sobre D'Annunzio. La meva col·laboració amb Paul Valéry i Maurice Ravel », *Mirador*, n°315, 28-II-1935, p. 5.

<sup>1100</sup> Lorsqu'en 1949, Adolfo Salazar rédigea son ouvrage *La danza y el ballet*, ouvrage dans lequel il présente une histoire de la danse, il placera la danse espagnole dans la lignée de la danse moderne initiée en Allemagne.

Plus que la libération gestuelle opérée par la danse moderne, Gasch plaide en faveur de la suprématie de la danse sur l'ensemble des éléments participant à la réalisation du ballet. Alors que les différents mouvements qui apparaissent en Allemagne, puis aux États-Unis, s'inscrivent dans la lignée de Duncan et de Jaques-Dalcroze, donc d'une expression corporelle directement liée à l'écoute<sup>1101</sup>, les Ballets russes, selon Gasch, auraient toujours défendu la primauté de la danse :

*Le Dalcrozisme [...] prétend que la structure de la danse doit être déterminée en fonction de la partition musicale. Subordination absolue de la danse à la musique. Grave erreur. Cela revient à réduire la danse à la catégorie d'un art appliqué*<sup>1102</sup>.

Cette conception de la danse en tant qu'art indépendant apparaît fréquemment chez Gasch<sup>1103</sup>. Le critique défend cette même autonomie par rapport aux autres arts de la scène, peinture et mise en scène comprises, bien que ce soit dans son rapport à la musique que son opposition soit la plus virulente<sup>1104</sup>. Curieusement, lorsque le critique dénonce l'hégémonie de la dimension plastique, il ne cite pas la compagnie des Ballets russes en exemple. Dans ses critiques manifestement partiales, la troupe est uniquement présentée sous ce double éclairage : héritage de la danse classique considérée comme « beauté abstraite idéale »<sup>1105</sup> et mise en place de l'autonomie de la danse. Et, pour Gasch, cette autonomie est ce qui préside à la danse espagnole :

Antonia Mercé, *La Argentina*, disait, il y a peu, à un journaliste madrilène : "Je sens parfois la nécessité d'exprimer les sentiments qui s'agitent en moi, et dont je perçois très clairement l'expression plastique. Ce qui signifie que la danse n'est pas la conséquence d'une musique, mais précisément le contraire". *La Argentina* a raison. Elle sait ce que signifie l'indépendance de la danse. Escudero va encore plus loin. Il nous le disait récemment : "Je ne suis pas le guitariste, mais je l'oblige à me suivre, je le force à suivre mes improvisations"<sup>1106</sup>.

---

<sup>1101</sup> Mary Wigman constitue, à cet égard, un cas à part puisque la danseuse conçoit alors des danses sans musique ou simplement accompagnées de percussions. De fait, Gasch l'associe aux danseurs qui, comme *La Argentina* ou Vicente Escudero, participent à l'émancipation de la danse.

<sup>1102</sup> « El dalcrozisme, [...] pretén que l'estructura de la dansa ha d'ésser determinada per l'estructura de la partició musical. Subordinació absoluta de la dansa a la música. Error greu. Això equival a reduir la dansa a la categoria d'art aplicat », Sebastià Gasch, « La dansa, art autònom », *Mirador*, n°179, 7-VII-1932, p. 5.

<sup>1103</sup> Notamment dans les trois articles suivants : « La dansa, art autònom », *Mirador*, n°179, 7-VII-1932, p. 5 ; « Dansa, música i pintura », *Mirador*, n°228, 15-VI-1933, p. 5 ; « Lifar, revolucionari ? », *Mirador*, n°338, 8-VIII-1935, p. 5.

<sup>1104</sup> Sebastià Gasch, « Dansa, música i pintura », *Mirador*, n°228, 15-VI-1933, p. 5.

<sup>1105</sup> « Belleza abstracta ideal », *Ibid.*

<sup>1106</sup> « Antònia Mercè, l'Argentina, deia fa poc a un periodista madrileny : "De vegades, sento la necessitat de traduir uns sentiments que bullen dintre meu, i l'expressió plàstica dels quals percebo clarament. És a dir, que el ball no és conseqüència d'una música, sinó tot el contrari." L'Argentina té raó. Ella sap el que vol dir autonomia de la dansa. I l'Escudero encara va més enllà. Ens ho deia no fa gaire : "Jo no segueixo el guitarrista, sinó que

Le critique établit donc un lien de filiation entre les Ballets de Diaghilev, l'émergence du néoclassicisme et l'école de danse espagnole. Contre l'axe de la Danse Moderne qui s'établit entre l'Allemagne et les États-Unis, Gasch inscrit l'Espagne dans la lignée de la France et de l'Italie. À titre d'exemple, lorsque le critique consacre un article à la figure émergente de Joan Magrinyà, il prend soin de revenir sur la proposition de Diaghilev l'invitant à intégrer la troupe<sup>1107</sup>. À l'inverse, lorsque Carmen Amaya interprète son *Cuadro flamenco*, Gasch souligne immédiatement l'authenticité du spectacle, authenticité qui faisait évidemment défaut à la compagnie en 1921 lors de la création de son ballet homonyme<sup>1108</sup>.

Tantôt instigateurs de la modernité, tantôt gardiens d'une tradition séculaire, parfois même cités en contre-exemple, les Ballets russes constituent pour Gasch le point de comparaison auquel est confrontée l'école nationale de danse naissante. Ce rôle de référent offre à la troupe une réception posthume. Reprenant en partie les arguments avancés par la critique française, le critique ne retient de la troupe que ce qui sert son propos. La collaboration avec les peintres est rarement évoquée, la collégialité tant célébrée n'est jamais mentionnée<sup>1109</sup>. Car ce qui intéresse le critique concerne avant tout la danse, à l'exclusion de tout autre élément du ballet. La figure du chorégraphe est donc celle qui concentre toutes les attentions.

Le cas de *Mirador* est une exception en Espagne. Il témoigne cependant d'un mouvement qui s'initie au tournant des années 1930. La danse intéresse peu à peu. Et pour apprécier ce « nouveau » spectacle, les Ballets russes constituent ailleurs aussi l'élément de comparaison.

### 3. L'après Ballets russes

Quelle ovation pour *La Argentina* ! [...] Nous avons un public de danse<sup>1110</sup> !

---

l'obliga a seguir-me a mi, li exigeixo que segueixi les meves improvisacions" », Sebastià Gasch, « La dansa, art autònom », *Mirador*, n°179, 7-VII-1932, p. 5.

<sup>1107</sup> Sebastià Gasch, « Joan Magrinyà », *Mirador*, n°172, 19-V-1932, p. 5 ; « Magrinyà a l'Urquinaona », n°175, 9-VI-1932, p. 5.

<sup>1108</sup> Sebastià Gasch, « Cuadro flamenco », *Mirador*, n°178, 30-VI-1932, p. 5.

<sup>1109</sup> Il faut attendre 1935 pour que Gasch présente une vision plus nuancée des Ballets russes et évoque l'importance accordée à la musique et à la peinture au sein des œuvres ; Sebastià Gasch, « Presentació dels Ballets russos », *Mirador*, n°325, 9-V-1935, p. 5.

<sup>1110</sup> « Quin èxit, l'Argentina ! [...] ¡Tenim un públic de dansa ! », Sebastià Gasch, « Altres danses de l'Argentina », *Mirador*, n°260, 25-I-1934, p. 5.

Lorsqu'à l'issue des trois récitals donnés par *La Argentina* en janvier 1934 au Teatro Barcelona, Gasch écrit son article, le critique illustre par la même occasion le chemin parcouru depuis les premières saisons russes :

Quelle ovation pour *La Argentina* ! Nous reconnaissons innocemment que nous ne nous y attendions pas. [...] Plusieurs précédents justifiaient notre scepticisme et nous faisaient affirmer que nous n'avions pas de public de danse. [...] Mais à présent... Quelle ovation pour *La Argentina* ! Dépêchons-nous de rectifier. Nous avons un public de danse<sup>1111</sup> !

Au cours des années 1930 et dans la suite des saisons russes, Barcelone devient peu à peu un pôle d'attraction. Alors que de nombreuses compagnies étrangères se produisent dans la capitale catalane, les solistes espagnols qui connaissent de francs succès à l'étranger viennent danser à Barcelone.

#### a. Barcelone : un public pour la danse

Comme les nombreux articles de Gasch précédemment cités ont pu le laisser entendre, les différentes compagnies qui voient le jour dans la suite des Ballets russes viennent toutes se produire à Barcelone. Le parcours des spectacles de danse se trouve ainsi peu à peu modifié : alors que les saisons espagnoles ont constitué un détour « obligé » au sein des tournées des Ballets russes, Barcelone s'établit peu à peu en étape régulière du parcours des compagnies de ballet.

Depuis la venue de Diaghilev, le Liceo a pris l'habitude de programmer des ballets. En 1928, les Ballets viennois prennent la relève de la troupe russe sur la scène du théâtre. L'année suivante, c'est au tour de Nijinska de danser dans la célèbre salle. En janvier 1930, Ana Pavlova donne jusqu'à douze représentations au Liceo et obtient un succès fulgurant.

Parallèlement à l'établissement de cette nouvelle tradition au Liceo, les autres salles s'ouvrent également aux compagnies étrangères. En 1933, le Teatro Nou accueille conjointement les Ballets russes de Monte Carlo – qui ne se produiront plus dorénavant qu'au Liceo – ainsi que la compagnie de Nijinska. En 1934, c'est au tour de Lifar de passer par Barcelone avant de se produire au Brésil. En 1936, les Ballets russes de Léon Woizikovsky

---

<sup>1111</sup> « Quin èxit, l'Argentina ! Confessem ingènuament que no l'esperàvem. [...] Més d'un precedent autoritzava el nostre escepticisme. I ens feia afirmar que no teníem un públic de dansa. [...] Però ara... Quin èxit, l'Argentina ! Apressem-nos a rectificar. Tenim un públic de dansa ! », Sebastià Gasch, « Altres danses de l'Argentina », *Mirador*, n°260, 25-I-1934, p. 5.

sont au Teatro Olimpia alors qu'au même moment les Ballets russes du colonel W. de Basil s'exhibent au Liceo.

On le voit, après 1929, des compagnies plus ou moins liées à celle de Diaghilev multiplient les saisons à Barcelone. Cette répétition ainsi que l'ouverture de différentes salles à des spectacles de ballet témoignent de l'intérêt naissant que suscite désormais la danse. Cette dernière devient un spectacle à part entière, capable à elle seule d'attirer un public averti. L'apparition du genre du récital de danse illustre ce changement. Inauguré par *La Argentina* en 1926 dans la salle Gaveau, le récital gagne peu à peu ses lettres de noblesse à Paris avant de séduire Barcelone. À la croisée du principe performatif du récital instrumental et des improvisations de Duncan dans ses « danses de concert », *La Argentina* est la première à réaliser ses danses en soliste dans des salles traditionnellement dévolues à la culture savante<sup>1112</sup>. En 1932 à Barcelone, Joan Magrinyà est le premier à inaugurer ce genre nouveau dans la ville :

Pour la première fois dans notre histoire locale de la danse, un danseur espagnol se produit seul lors d'une soirée, dans un spectacle uniquement consacré à la danse. Joan Magrinyà s'est confronté à ce défi. Le succès a été total, la curiosité indescriptible. Mais quel dommage que la scène du Théâtre Urquinaona soit si étroite et insuffisante pour un danseur de l'école classique qui la traverse en deux sauts<sup>1113</sup>.

Deux ans après, *La Argentina* vient donner à son tour trois récitals à Barcelone. Malgré les appréhensions de Gasch au vu des expériences précédentes, le succès est fulgurant :

Antonia Mercé a donné trois concerts. Et trois fois la salle a été pleine à craquer. Tous ceux qui ont vu le Barcelona se transformer en désert alors qu'une compagnie aussi talentueuse que celle de De Rosas se produisait, savent ce que signifient ces trois succès. Ils signifient qu'au Barcelona, il existe un public prêt à remplir les théâtres qui proposent des spectacles de qualité<sup>1114</sup>.

---

<sup>1112</sup> Le récital de danse est créé en 1926 dans la salle Gaveau. L'année suivante, *La Argentina* se produit de nouveau en soliste dans la même salle. En 1928, c'est au tour de la salle Pleyel d'inviter la danseuse. En 1929, *La Argentina* se produit au Théâtre des Champs-Élysées. 1933 est l'année de la consécration : l'Opéra de Paris inclut pour la première fois un récital de danse dans sa programmation.

<sup>1113</sup> « Por primera vez en nuestra historia local de danza, actúa solo en una función un bailarín español, en un programa íntegro de baile. Joan Magrinyà afronta la aventura. El lleno es absoluto, la curiosidad indescriptible. Lástima que el escenario escogido del Teatro Urquinaona sea tan pequeño, insuficiente para un bailarín de escuela clásica, que con dos saltos lo atraviesa », Alfonso Puig i Claramunt, *Guía técnica, sumario cronológico y análisis contemporáneo del ballet y baile español*, Barcelona, Muntaner y Simón, 1944, p. 109.

<sup>1114</sup> « Tres concerts ha donat Antonia Mercé. I tres plens a vessar. Tots els que hem vist el Barcelona convertit en desert desolat mentre hi actuava una companyia tan bona com la De Rosas, sabem el que signifiquen aquests plens. Signifiquen que a Barcelona hi ha un públic disposat a omplir els teatres que li ofereixen espectacles de qualitat », Sebastià Gasch, « Altres danses de l'Argentina », *Mirador*, n°260, 25-I-1934, p. 5.



Cet article de Gasch met en lumière un changement d'habitude de consommation : la danse n'est plus confinée aux salles populaires et équivaut aux autres arts vivants. Au même titre que le théâtre ou la musique, il existe dorénavant à Barcelone un public pour les spectacles de danse. Le retour de grands artistes espagnols illustre également cette évolution. Partis en quête de succès à l'étranger, *La Argentina*, Vicente Escudero et Tórtola Valencia notamment, reviennent danser à Barcelone.

#### b. Évolution de l'approche critique

Ce goût pour la danse apparaît parallèlement à la naissance d'une critique spécialisée. Les articles de diverses revues viennent peu à peu s'ajouter aux pages que Gasch consacrent à la danse et à ses interprètes. À cette timide augmentation quantitative correspond une évolution qualitative. Dorénavant les articles s'intéressent davantage à la dimension chorégraphique des ballets, et non uniquement à leur musique ou à leur mise en scène. C'est notamment le cas de la *Revista musical catalana* qui, après avoir consacré deux articles en hommage à Diaghilev<sup>1115</sup>, s'intéresse aux Ballets russes de Monte-Carlo<sup>1116</sup> puis à la compagnie d'Ida Rubinstein<sup>1117</sup>. Entre temps, Llongueres a exposé un panorama de l'évolution de la danse au XIX<sup>e</sup> siècle aboutissant à l'apparition des trois figures emblématiques de la modernité : Isadora Duncan, Joséphine Baker et Vaslav Nijinski<sup>1118</sup>.

Les articles qui paraissent dans *Art : revista de les arts* illustrent encore davantage ce changement de considération. Cette revue qui, selon l'aveu de ses rédacteurs, aurait dû s'appeler « Anti-Art », s'intéresse aux manifestations d'avant-garde sous toutes leurs formes :

On ignore le sens du mot classique. Nous comprenons le sens du mot primitif. Nous exécutons Michel-Ange et admirons la ligne saillante d'une création murale romane anonyme...

Dorénavant, nous partons de « maintenant » et atteignons le futur. Ce qui s'est déjà produit nous intéresse peu<sup>1119</sup>.

---

<sup>1115</sup> « Obituari », *Revista musical catalana*, n°309, IX-1929, p. 396 ; J. G. C., « Revista de revistes », *Revista musical catalana*, n°313, I-1930, p. 21.

<sup>1116</sup> S., « Barcelona. Gran Teatre del Liceo », *Revista musical catalana*, n°354, p. 257 ; « Temporada de primavera : Ballets russos de Monte-Carlo », *Revista musical catalana*, n°362, II-1934, p. 66.

<sup>1117</sup> « Moviment musical. Barcelona », *Revista musical catalana*, n°333, IX-1931, p. 368.

<sup>1118</sup> Joan Llongueres, « Breus comentaris sobre la Dansa durant el període romàntic del segle passat. Conferència donada a la Llotja de Mar, el dia 16 de maig de 1930 », *Revista musical catalana*, n°325 – 326, I/II-1931, p. 1 – 11.

<sup>1119</sup> « Hom ignora quin sentit té el mot clàssic. Comprenem el sentit del mot primitiu. Detestem un Miguel Angel i elogiem la línia contundent d'una creació mural romànica anònima...

Or dès le deuxième numéro, la revue consacre deux pages entières à la danse. Antoni Bonet reprend les arguments maintes fois avancés par Gasch : autonomie de la danse et présentation paradigmatique des Ballets russes. Nijinski, Nijinska, Fokine et Karsavina sont ainsi cités dès les premières lignes comme danseurs présidant à l'épanouissement de la danse. Car selon Bonet, l'époque actuelle est celle du renouvellement de la danse par le retour à ses origines. Malgré l'hétérogénéité apparente des différents spectacles contemporains, un principe commun unit les prestations de Joséphine Baker, Vicente Escudero et de Vaslav Nijinski : celui du dépassement des conventions établies et du retour à l'instinctif :

Il convient de remarquer que l'instinctif qui prédomine et qui envahit tout dans la danse sauvage, a, non seulement largement dépassé les frontières géographiques, mais a également supplanté l'ensemble du conventionnalisme rationnel de la danse qui se développe sous l'influence des intellectualisations, dans tous les peuples civilisés. Ainsi, nous pouvons voir comment une Joséphine Baker enflamme tous les publics européens civilisés [...]. Un Escudero, et nous soulignons ce nom car en Espagne comme à l'étranger, il constitue une référence, triomphe à New York, à Paris, à Berlin... en interprétant, ou plutôt en créant, des danses espagnoles, de même qu'un Nijinski ou un Fokine interprétant des danses russes à Paris et à Chicago révolutionnent par la même occasion toutes les formes de danse<sup>1120</sup>.

Dans le numéro suivant, José Viola apporte une réponse à Bonet. Prenant le contre-pied de l'article précédent, José Viola affirme le caractère nécessairement superficiel et non-transcendant du ballet. Selon lui, la pérennité de la compagnie de Diaghilev n'a aucune importance puisque les spectacles présentés sont génériquement inintéressants<sup>1121</sup>.

En 1933, la danse ne fait certes pas consensus au sein des critiques d'Art. Mais une quinzaine d'années auparavant, les revues d'avant-garde s'intéressaient principalement à la littérature et à la musique. Les pages consacrées à la danse étaient rares. Au mieux, elles se penchaient sur les décors lorsqu'ils étaient de Picasso. Dans *Art*, la danse, dans sa dimension chorégraphique, apparaît dès les premiers numéros. Ce qui constitue déjà en soi une forme de

---

En l'actualitat partim de l'"ara" i abastem el futur. Poc ens interessa el que fa s'esdevingué », « Presentació », *Art : revista de les arts*, n°1, 1933, p. 1.

<sup>1120</sup> « Cal remarcar que l'instintivisme, que predomina i ho envaeix tot en la dansa salvatge, no solament ha transcendit més enllà de les fronteres geogràfiques, sinó que ha prevalgut enfront a tot el convencionalisme racional de la dansa que es conreua la mercès de les intel·lectualitzacions en tots els pobles civilitzats. [...] Per això, veiem com una Baker (J.) entusiasme a tots els públics europeus civilitzats [...]. Un Escudero, i remarquem aquest nom perquè a Espanya i fora, representa un màxim, triomfa a New York, a París, a Berlín... interpretant o millor creant danses espanyoles, com un Nijinski, o un Fokin interpretant danses russes a París i Chicago i, a la vegada, revolucionant totes les formes de la dansa », Antoni Bonet, « Apologia i detractació de la dansa », *Art : revista de les arts*, n°3, 1933, p. 2.

<sup>1121</sup> José Viola, « Síntomas », *Art : revista de les arts*, n°4, 1933, p. 3.

reconnaissance et témoigne de sa progressive acceptation au sein de la hiérarchie des arts vivants. Dès lors, comme la musique, la danse requiert des critiques spécialisés :

Il y a trois semaines, dans un article consacré aux Ballets russes de Monte Carlo, nous avons parlé de l'absurdité de voir les journaux barcelonais confondre la critique de danse avec celle de musique.

[...] Nous n'avions l'intention d'offenser personne. Nous constatons un fait. Ailleurs, la danse est commentée par des critiques spécialisés. Ici, elle est commentée par un critique musical. Étrange<sup>1122</sup>.

Lorsqu'en 1933, Gasch souligne cette anomalie, il la limite au cas de la Catalogne. La réception des Ballets à Madrid a montré qu'elle s'étendait en réalité à l'Espagne toute entière. Étrangement lorsque deux ans plus tard, Gasch revient sur cette déficience, il cite de nouveau le cas des Ballets pour dresser son réquisitoire :

Car un critique musical, qui s'improvise critique de danse, devrait rougir de honte d'avoir écrit des choses comme celles-là : "Parmi les ballets interprétés récemment, *le Tricorne* de l'insigne Manuel de Falla, est celui qui a le plus intéressé le public du Liceo, c'est une œuvre admirable dans tous ses aspects, et tout particulièrement en ce qui concerne sa musique [...]". Voilà, c'est tout. Pas un mot de plus. Ce cher monsieur est également l'auteur d'une soi-disant critique dans laquelle il parlait "du nombre important de ballets de qualité que les plus illustres musiciens modernes ont composés". *Le Tricorne*, ballet de Manuel de Falla ; des ballets *composés* par les plus illustres musiciens modernes... [...] Voilà des choses bien étranges. Peut-être que si on n'oubliait pas si fréquemment que dans un ballet, comme son nom l'indique, l'élément principal doit être la danse, et qu'ensuite viennent les décors, les costumes et la musique, éléments secondaires qui doivent être subordonnés à la danse, si on n'oubliait pas tout cela, peut-être qu'on n'écrirait pas des choses aussi étranges<sup>1123</sup>.

La référence systématique aux Ballets russes au moment de déplorer l'absence de critiques spécialisés s'explique par deux raisons. La première tient au répertoire de la troupe.

---

<sup>1122</sup> « Fa tres setmanes, en un treball sobre els Ballets Russos de Monte-Carlo, parlàvem de l'absurditat que és el fet que tots els diaris barcelonins confonen la crítica de dansa ab crític de música. [...] No teníem la intenció d'ofendre a ningú. Constatàvem un fet. Fora d'ací, la dansa és comentada per crítics especialitzats. Ací, és comentada pel crític musical. Anomalia », Sebastià Gasch, « Dansa, música i pintura », *Mirador*, n°228, 15-VII-1933, p. 5.

<sup>1123</sup> « Perquè a un crític musical, improvisat crític de dansa, li hauria de caure la cara de vergonya per haver escrit coses com aquests : "Dels ballet interpretats darrerament, el que més ha interessat els liceistes ha estat *El Tricorni* de l'insigne Manuel de Falla, obra admirable en tots els seus aspectes, d'una manera especial en quant es relaciona amb la música. [...]" Res més. Així, només això. Això i prou. D'aquest bon senyor és també una diguem-ne crítica en la qual es parlava del "gran nombre de ballets realment notables que han escrit els més eminents músics moderns". *El Tricorni*, ballet de Manuel de Falla; ballets *escrits* pel més eminents músics moderns... [...] Molt estranyes, realment, totes aquestes coses. Potser si no s'ignorés amb tanta freqüència que en un ballet, com el seu nom indica, l'element preponderant ha d'ésser la dansa, i que després vénen decorat, vestuari i música, elements secundaris que han d'ésser subordinats a la dansa, si no s'ignorés tot això, potser no s'escriurien coses tan estranyes », Sebastià Gasch, « La dansa i els crítics musicals », *Mirador*, n°337, 1-VIII-1935, p. 5.

La qualité des partitions portées à la scène a, pendant un temps, dissimulé cette défaillance. À Madrid notamment, les premières critiques des Ballets ont effectivement participé à la diffusion des œuvres de Stravinsky et de celles de l'École française, méconnues en Espagne. La réception musicale a été d'autant plus prégnante qu'un ensemble de critiques attentifs à la modernité et soucieux d'informer le public se penchaient sur ce phénomène.

La seconde raison tient davantage au caractère cosmopolite de la compagnie qui entre en résonance avec l'identification de Barcelone à Paris. Les Ballets russes offrent un exemple propice aux comparaisons : dès lors que les mêmes spectacles sont donnés et produits dans des conditions similaires, l'écart entre les différentes pratiques critiques apparaît avec plus de limpidité. L'insuffisance de la critique chorégraphique espagnole est devenue d'autant plus manifeste que simultanément à Paris paraissaient des chroniques de spécialistes. L'évolution de la réception à Barcelone témoigne de cette réception en miroir : dans un premier temps, la dimension chorégraphique n'est jamais évoquée. À la fin des années 1920, la critique catalane s'aligne peu à peu sur celle de Paris, notamment par le biais de la publication de traductions. À l'aube des années 1930, la nécessité d'une critique autochtone est énoncée.

Les deux exemples précédemment cités illustrent cet appel à la mise en place d'une critique chorégraphique telle qu'elle se pratique alors en France. Là-bas, la professionnalisation de la critique chorégraphique est devenue officielle une dizaine d'années auparavant. Malgré la présence de journalistes consacrant plusieurs pages aux spectacles et publiant de temps à autre des articles sur la danse, il faut attendre 1923 pour que le titre de « critique chorégraphique », attribué pour la première fois à André Levinson, apparaisse. Lorsque *Comœdia* crée la rubrique « Propos sur la danse », confiée à Levinson, le quotidien exprime la nécessité de proposer une analyse suivie des spectacles de danse et réfute du même coup son statut d'art auxiliaire<sup>1124</sup>. Avec ses chroniques hebdomadaires, Levinson participe activement à l'évolution de la forme et du contenu de la critique chorégraphique. Dorénavant, la danse a également son actualité et son/ses histoire(s). Par sa nature essentiellement physique et éphémère, elle requiert une méthode et des instruments qui lui sont propres<sup>1125</sup>.

---

<sup>1124</sup> Ninon Prouteau, « André Levinson (1887 – 1933) ou l'invention d'une critique chorégraphique dans la France des années 1920 », in Isabelle Launay, Sylvianne Pagès (dir.), *Mémoires et histoire en danse. Mobiles n°2*, Paris, L'Harmattan, 2010, p. 249 – 265.

<sup>1125</sup> Ninon Prouteau, *Id.*, p. 252.

## Conclusions

Tous ceux qui ont considéré, lors de la disparition de Diaghilev, que les Ballets russes étaient morts et enterrés, se sont lamentablement trompés. Non... Les Ballets russes ne sont pas morts avec Diaghilev, non. Ils sont plus vivants que jamais<sup>1126</sup>.

La réception des Ballets russes en Catalogne suit un chemin sinueux. À leurs débuts, les spectacles de Diaghilev sont loin de susciter l'engouement passionné qu'ils ont déclenché à Madrid. Aucune polémique n'est engagée. Aucune réflexion sur l'adaptabilité du concept n'est menée. Les milieux les plus susceptibles de s'intéresser à ces spectacles, et qui assistent aux soirées, n'ont à cœur ni d'engager un processus de diffusion, ni de collaborer avec la compagnie. Cette indifférence est d'autant plus surprenante que la majorité des artistes espagnols qui ont travaillé avec la troupe sont catalans : José María Sert, Joan Miró, Pere Pruna notamment. Mais ces artistes entrent en contact avec les Ballets depuis les milieux avant-gardistes parisiens et non depuis l'Espagne, ce qui avait été le cas de Falla.

Pourtant, les Ballets russes se produisent à six reprises à Barcelone. Dans un premier temps, les saisons russes catalanes sont élaborées dans le prolongement exact de celles de Madrid. Puis, avec la fermeture du Teatro Real, le Liceo devient l'unique scène espagnole qui accueille la compagnie. La répétition de ces saisons sur une période deux fois plus longue qu'à Madrid permet de marquer la vie artistique de la ville : l'opéra russe devient à la mode et Barcelone s'érige peu à peu en passage obligé des compagnies de danse.

Un autre paradoxe caractérise la réception catalane : l'apparition du goût pour le ballet. Alors que la création de l'Institut Català de Rítmica i Plàstica par Joan Llongueres laissait supposer une influence germanique, Barcelone s'établit, dans l'ombre de Paris, en succursale de la danse néoclassique. Les Ballets viennois, suédois et de Monte-Carlo, la troupe de Nijinska et celle de l'Opéra de Paris viennent régulièrement danser à Barcelone et témoignent ainsi d'un changement d'horizon.

Parallèlement à cette pratique, se met en place une activité critique de la danse. Comme ailleurs en Europe, l'apparition de la critique chorégraphique se réalise tardivement au regard de celle des autres arts. La danse a souffert d'une double peine : en tant qu'art éphémère, elle est plus difficile à appréhender ; en tant qu'art considéré pendant longtemps comme auxiliaire, elle retient peu l'attention des critiques. Le mouvement qui s'initie à Paris dans les années 1920 et qui place la danse à égalité des autres arts vivants, est suivi par Barcelone une

---

<sup>1126</sup> « Tots aquells que, desaparegut Diaghilew, els consideraren com morts i enterrats, s'equivocaren lamentablement. No... Els Ballets Russos no han mort amb Diaghilew, no. Són més vius que mai », Sebastià Gasch, « Els ballets russos de Monte-Carlo », *Mirador*, n°225, 25-V-1933, p. 2.

dizaine d'années après. L'influence de la capitale française est manifeste. Comme à Paris, notamment sous l'action de Serge Lifar, le discours historiographique qui s'établit érige les Ballets russes en origine du ballet moderne. La reprise de ce schéma généalogique, au moment où émergent des figures de la danse espagnole, offre ainsi à la troupe de Diaghilev une réception posthume inattendue et vivace.

## CONCLUSION

Le lendemain, une longue suite de gondole quitte l'église orthodoxe *dei Grecchi*, se dirige vers *San Michele*, le cimetière dont les cyprès pointent par-dessus le mur rose ourlé de blanc.

- Que vont devenir les Ballets ?
- Qui peut donc reprendre ça ?
- Personne<sup>1127</sup>.

La citation de Paul Morand sonne comme une évidence : l'exceptionnel pouvoir fédérateur de Diaghilev a rendu possible une aventure unique. Nombreuses sont les compagnies qui ont vécu sur l'élan donné par l'imprésario, mais aucun de leurs directeurs n'a possédé ni son sens de l'innovation ni sa force d'attraction. Avec la disparition de Diaghilev, se pose la question de l'héritage laissé par la troupe. La danse produit des œuvres qui se réalisent dans le temps et l'espace. Ce qui suppose que son étude relève d'un travail sur une « présence absente » et d'autre part, que sa disparition physique n'offre que deux possibilités posthumes : l'oubli ou la mythification.

De toute évidence, les Ballets russes ont suivi la seconde voie. En témoigne la multiplication des commémorations qui animent la vie artistique, notamment parisienne, depuis 2009 : centenaire de la première saison russe, centenaire de la création du *Sacre*, expositions à répétition, etc. À l'heure où fleurissent les ouvrages consacrés à la compagnie, cette canonisation bat en brèche la nature éphémère des spectacles en les inscrivant au panthéon de l'histoire de la scène occidentale. Le travail ici présenté s'inscrit en marge de ces études car nous avons choisi de ne pas centrer notre recherche sur la présence d'éléments espagnols au sein du répertoire de la compagnie. Partant du postulat que la réception d'un phénomène ne peut être absolue, mais qu'elle révèle en creux les spécificités du récepteur,

---

<sup>1127</sup> Paul Morand, « Diaghilev », *L'allure de Chanel*, Paris, Hermann, 1970 ; cité par Serge Diaghilev, *Mémoires*, *op. cit.*, 2007, p. 88.

nous nous sommes penchée sur l'influence qu'avaient eue les Ballets sur leur pays d'accueil et sur la lecture qui en avait été faite dans la Péninsule.

La nature éphémère de notre objet d'étude a conditionné notre travail sur la réception. Les limites chronologiques (1916 – 1929) correspondent à la période pendant laquelle la compagnie séjourne en Espagne. La réception directe a ainsi été privilégiée par rapport aux relectures menées a posteriori, notamment dans les années qui précèdent 1936. Ce caractère a également déterminé le corpus des œuvres étudiées puisque nous avons privilégié les ballets qui avaient été montés en Espagne. Toutes les autres œuvres ont été exclues, indépendamment de leur importance relative – au sein du répertoire de la troupe – ou absolue – au sein de l'histoire de la scène – à l'image du célébrissime *Sacre du printemps*. Ont également été écartés les ballets créés par des artistes espagnols n'ayant jamais été donnés dans le pays, comme *les Astuces féminines* ou *Cuadro flamenco*.

Le caractère temporaire des spectacles étudiés a également déterminé le choix des sources retenues. Deux types de documents ont été étudiés ici : d'une part, ceux qui ont été rédigés simultanément aux saisons russes, c'est-à-dire les articles de presse ; d'autre part, les souvenirs des témoins livrant leur vision à posteriori. La nature de ces deux types de sources fait la part belle à la subjectivité et ce, d'autant plus que l'objet même de ces écrits – les ballets – a disparu. L'idée que nous nous faisons de ces spectacles se construit donc à partir des « traces » restantes et décontextualisées (esquisses, costumes, programmes, photographies) et à travers le filtre de la perception et de l'énonciation d'autrui.

La majorité de notre fonds est constitué de sources journalistiques contemporaines. Partant de l'idée que celles-ci constituent des miroirs sélectifs, donc déformants, et que « les faits consignés [...] relèvent de choix qui sont déjà en eux-mêmes porteurs d'un regard sur le réel »<sup>1128</sup>, ces articles ont été lus comme des fragments d'une histoire du goût des spectacles. Ainsi, les nombreux commentaires qui paraissent aux lendemains des créations des œuvres de Stravinsky nous ont semblé moins révélateurs des caractéristiques objectives des partitions que des préoccupations des musicologues espagnols débattant sur les principes constitutifs de la modernité au moment où le concept du Beau absolu vacille. Consciente du conditionnement que suppose le cadre de formulation de ces jugements (la nature du périodique, sa fréquence, le lectorat auquel il se destine ainsi que la ligne éditoriale qu'il défend), nous avons privilégié la représentativité à l'exhaustivité. En conséquence, l'étude

---

<sup>1128</sup> Emmanuel Reibel, « Étudier le jugement critique : quelques propositions méthodologiques », Anne-Marie Gouiffès, Emmanuel Reibel (coord.), *Esthétique de la réception musicale*, Actes de la Rencontre interartistique du 22 mars 2005, Paris, Observatoire Musical Français, 2007, p. 23.



contrapuntique nous a paru la plus pertinente : en travaillant sur différents journaux, en étudiant les réceptions de Madrid et de Barcelone et en observant les créations espagnoles à la lumière de celles originelles de Londres et de Paris. Cette approche explique notamment l'écart quantitatif des journaux retenus entre Madrid et Barcelone. La presse de la capitale est distribuée sur l'ensemble du territoire alors que celle de Barcelone se concentre principalement sur la Catalogne. Les faibles tirages madrilènes ont donc un impact quantitativement supérieur à ceux de Barcelone. La représentativité des articles parus dans des périodiques catalans peu diffusés nous a semblé trop anecdotique pour être retenue.

Quant aux récits rétrospectifs, nous avons essayé de n'en exclure aucun afin de privilégier une approche polyphonique et d'atténuer d'autant les tentations de la reconstruction, volontaire ou non. Les souvenirs des collaborateurs, danseurs, compositeurs, chorégraphes, peintres et régisseurs, ont été mêlés à ceux des observateurs et témoins directs, spécialistes ou non.

À partir de ce matériau, nous avons essayé d'entrevoir non pas une réception unique, mais plutôt une série de lectures, parfois divergentes, menées à un moment donné, par des intellectuels et artistes espagnols. Telle est alors la démarche qui nous a guidée : tenter d'apprécier la nouveauté et le sens de cet *événement singulier* par rapport à ce qui l'a précédé et à ce qui l'a entouré. Comprendre, en quelque sorte, son facteur différentiel pour envisager au mieux sa portée réelle.

Les Ballets russes constituent effectivement un *événement singulier* de la vie artistique espagnole des années 1910 – 1930. De l'ampleur de cette compagnie itinérante à la nature des spectacles présentés, ce sont bien l'ensemble de ses éléments qui détonnent. Pourtant, ces ballets composés par des artistes de la modernité font salle comble. Réfutant le peu de succès rencontré jusque-là par les différentes expériences novatrices menées dans le pays, la compagnie réussit non seulement la prouesse de rassembler de nombreux spectateurs mais également celle de les fidéliser. L'un des principaux symptômes de la crise du théâtre espagnol résidait dans la dichotomie opposant les spectacles à succès aux tentatives de rénovation. Alors que les premiers attiraient les foules en essayant le mépris des spécialistes de la scène, les secondes peinaient à sortir de l'extrême confidentialité. Les Ballets russes transcendent cette opposition : autour d'eux se pressent aussi bien les intellectuels promoteurs de l'avant-garde que la haute bourgeoisie espagnole. Et les artistes les moins académiques du pays investissent les salles traditionnellement réservées à la seule bonne société. Ce ralliement constitue sans doute la première réussite de la troupe : abolir l'opposition séculaire qui existe en Espagne entre les spectacles commerciaux et artistiques.

Ce succès s'explique par le compromis entre les « forces productives » et les « conditions de production » auquel s'astreint la compagnie<sup>1129</sup>. En 1782, dans une lettre adressée à son père, Mozart analyse ainsi avec clairvoyance ses derniers concertos :

Ils tiennent juste le milieu entre trop difficile et trop facile – ils sont très *brillants* – agréables aux oreilles – naturels, sans tomber dans la platitude – ici et là – *seuls les connaisseurs* y trouveront satisfaction – mais de telle sorte – que les non-connaisseurs puissent en être contents sans savoir pourquoi<sup>1130</sup>.

Cette citation pourrait parfaitement s'appliquer à la ligne esthétique défendue par la compagnie : collaboration avec des artistes avant-gardistes mais refus de rompre définitivement avec certaines traditions. Le maintien des décors de toiles peintes est ainsi exigé par la nécessité de se produire sur n'importe quelle scène. Cette ambivalence ne constitue en rien une exception : aucune œuvre n'est conçue *ex nihilo* et chaque création oscille nécessairement entre un lien d'attachement avec ce qui l'a précédé et une forme de nouveauté. Les choix opérés au sein de la troupe ont répondu à deux nécessités : la rentabilité et la quête du succès public, critères indispensables à la poursuite de l'aventure. Est-ce à dire que le répertoire n'a obéi qu'à des exigences commerciales ? Sans doute pas, un tiers de celui-ci n'a pas quitté l'affiche des plus grandes scènes mondiales depuis un siècle. Mais ce succès s'est assurément payé de certains renoncements esthétiques.

Autre particularité de la réception espagnole : le fait que les Ballets se produisent tour à tour à Madrid et à Barcelone, « ubiquité » permanente qui permet de mettre en relief les particularités des deux capitales culturelles du pays.

À Madrid le succès est immédiat. Soutenue par les élites sociales et politiques, la troupe bénéficie de conditions de production particulièrement avantageuses. Elle est invitée à s'exhiber à plusieurs reprises et se produit systématiquement à guichet fermé. Largement relayée par la presse, la notoriété internationale des personnalités de la troupe participe également à l'engouement madrilène. Ce battage médiatique témoigne de la montée en puissance de la culture de masse : par l'écho qu'elle donne à l'événement, la presse réussit à inclure des individus qui n'ont pas la chance d'y participer directement. Non seulement les journaux multiplient les articles sur les Ballets, mais ils proposent de nombreuses illustrations

---

<sup>1129</sup> Françoise Escal, « Lire *Esthétique de la réception* de Hans Robert Jauss aujourd'hui », Anne-Marie Gouiffès, Emmanuel Reibel (coord.), *Esthétique de la réception musicale, op. cit.*, p. 13.

<sup>1130</sup> Lettre que Mozart écrit à son père le 28 décembre 1782 ; Wolfgang Amadeus Mozart, *Correspondance. 4, 1782 – 1785 / W. A. Mozart*, réunie et annotée par Wilhelm A. Bauer, Otto Eric Deutsch et Joseph Heinz Eibl, (trad. Geneviève Geffray), Paris, Flammarion, coll. Harmoniques. Écrits de musiciens, 1991, p. 76

qui donnent à voir les spectacles : reproductions d'esquisses originales, photographies des personnages et portraits des danseurs, croquis de l'occupation de la scène. L'impact de cette diffusion est d'autant plus important que l'ensemble de la presse, des revues illustrées aux quotidiens, y participe.

Parallèlement à ce succès social et mondain, Diaghilev et ses collaborateurs sont fréquemment invités dans les cercles artistiques de la capitale. Cette réception, plus implicite que la précédente, est primordiale en ce qui concerne les liens qui se tissent entre les artistes. L'originalité de ces rencontres tient à la diversité des personnalités qui s'y croisent : les Ballets interpellent aussi bien les hommes de scène, que les musiciens et les intellectuels. Cette fascination s'explique par plusieurs raisons. D'une part, les corps athlétiques présents sur scène incarnent parfaitement la jeunesse et le sang neuf qu'Ortega y Gasset et Salazar appellent de leurs vœux. D'autre part, les Ballets constituent la symbiose la plus aboutie entre le national et le cosmopolitisme, et prouvent que brillamment adapté, le folklore peut s'exporter à l'international.

Une partie du répertoire de la troupe fait directement écho aux débats sur la tradition et la modernité qui agitent le microcosme madrilène. Dans le domaine musical, l'idée, héritée du Romantisme, selon laquelle la régénération du langage ne peut se réaliser qu'en puisant au sein de la tradition est alors communément partagée. Seules varient les acceptions rattachées au terme de « tradition » : tradition populaire ou savante, tradition harmonique ou mélodique, tradition immémoriale ou ponctuelle, « citation » ou stylisation de la tradition. Transcendant ces clivages, le répertoire des Ballets propose un large éventail des liens qui peuvent s'établir avec la tradition : de l'inspiration romantique du Groupe des Cinq à la modernité la plus contemporaine de Stravinsky, de la ré-instrumentalisation « fidèle » de *La Belle au Bois Dormant* au pastiche parodique de *Pulcinella*, chacun est libre d'y trouver la voie qu'il défend. Celle qui finit par s'imposer à Madrid est celle que défend Manuel de Falla et qui inscrit la tradition au cœur de la modernité.

La collaboration de Falla avec la compagnie est décisive car elle s'effectue au moment où le magistère du compositeur s'établit. Tout en définissant une voie esthétique, celle de la stylisation du folklore, le compositeur participe à la revalorisation du lien, conflictuel en Espagne, entre la scène et la musique symphonique. Dès lors que la danse cesse d'être une pratique sclérosée, dès lors qu'il existe en Espagne des danseurs susceptibles de porter le projet de modernité espéré par les compositeurs, l'écriture de ballet devient une troisième voie offerte à l'élaboration d'une musique nationale. Contre le théâtre lyrique trop souvent méprisé, contre les œuvres symphoniques brillamment composées mais issues des Écoles

russe et française, le ballet constitue un champ d'expérimentation capable tout à la fois d'affirmer l'identité espagnole, de s'inscrire au sein de la modernité et de s'exporter.

Le *Grupo de los Ocho*, qui réunit la jeune génération incarnant la musique nouvelle à Madrid, témoigne de ce changement de considération<sup>1131</sup>. Élaborant leur propre langage musical, ces compositeurs qui se revendiquent de Falla et de Salazar, du Groupe des Six et de Stravinsky, écrivent sans complexe ni réserve des partitions pour le ballet. Fernando Remacha écrit *La maja vestida* (1919), Ernesto Halffter, *Sonatina* (1928), Julián Bautista, *Juerga* (1929), Gustavo Pittaluga, *La Romería de los cornudos* (1933), Salvador Bacarrise, *Corrida de feria* (1934), etc. Depuis la fin des années 1920 jusqu'à la guerre civile, le ballet devient ainsi dans leur répertoire un genre musical qui a toute sa place, au même titre que leurs œuvres symphoniques, de musique de chambre et pour piano seul.

Dans la capitale catalane, la réception emprunte une voie oblique. Pendant que Madrid poursuit sa quête de l'essence immémoriale du pays, Barcelone tourne ses regards vers l'extérieur pour mieux affirmer sa singularité. La ville revendique sa différence par son identification absolue à la modernité. Les yeux rivés sur Paris, Barcelone ne s'intéresse guère à la place de la tradition au sein des Ballets. Mais, contrairement à ce que laissait supposer l'exception catalane, la réception initiale de la troupe s'avère décevante par sa tiédeur. Cette réaction révèle en creux le strict cloisonnement qui sépare les milieux bourgeois de ceux artistiques. Alors que le Liceo fait systématiquement salle comble, les cercles les plus avant-gardistes de la ville maintiennent leur distance avec la troupe. Les ballets montés au Liceo sont cantonnés aux milieux bourgeois et les quelques infiltrations qui apparaissent, restent ponctuelles et circonscrites.

Il faut attendre la fin des années 1920 pour dépasser ce clivage à assister à la réhabilitation des Ballets. Dans le prolongement des saisons russes qui se renouvellent au fil des années, d'autres compagnies intègrent la ville à leurs circuits. Cette augmentation significative des spectacles de danse témoigne du changement d'horizon qui s'opère : la danse est peu à peu revalorisée au sein des arts vivants. Celle-ci a dorénavant son public et n'a plus besoin d'être accompagnée pour exister. Cette affirmation prend deux aspects : d'une part, le ballet néoclassique, notamment par la figure de Joan Magrinyà, acquiert ses lettres de noblesse sur la scène catalane ; d'autre part, une pratique critique spécialisée s'initie sous l'impulsion de Sebastià Gasch. Ce changement qui s'enracine au tournant des années 1930,

---

<sup>1131</sup> Le *Grupo de los Ocho*, parfois nommé également *Grupo de Madrid*, réunissait les musiciens suivants : les frères Ernesto (1905 – 1989) et Rodolfo (1900 – 1987) Halffter, Juan José Mantecón (1895 – 1964), Julián Bautista (1901 – 1961), Fernando Remacha (1898 – 1984), Rosa García Ascot (1902 – 2002), Salvador Bacarrise (1898 – 1963) et Gustavo Pittaluga (1906 – 1975).

assure une existence posthume aux Ballets. Tour à tour vantée comme l'origine de ce mouvement rénovateur ou posée en mètre-étalon à l'aune duquel toute danse est désormais évaluée, la compagnie de Diaghilev devient une référence incontournable.

L'exemple des Ballets contribue activement à changer le regard porté sur la danse espagnole. Valorisée en tant qu'art permettant la création collective à Madrid, ou dans sa dimension autotélique à Barcelone, celle-ci est perçue différemment. En 1920, chargé de constituer le fonds du Musée National du Théâtre qui vient d'être créé, Luis París acquiert des esquisses de Benois pour *Petrouchka*. Par ce geste symbolique, il lie officiellement les Ballets russes à l'histoire de la scène espagnole<sup>1132</sup>. Leur réception a agi comme un révélateur : les potentialités de la danse espagnole sont reconnues et les danseurs, dont le talent a déjà été salué à l'étranger, font désormais la fierté du pays.

*La Argentina*, *La Argentinita* ou Vicente Escudero deviennent des artistes vers lesquels convergent les regards. Tous trois sont à l'origine de compagnies qui reprennent le principe de projection internationale et de collaboration entre les artistes. Peintres, poètes et musiciens espagnols s'agrègent autour de ces figures et travaillent ensemble à la création de pièces. Parallèlement à cette pratique « non individualiste »<sup>1133</sup> de la danse, ces trois artistes partagent également le fait de se produire en solo et d'être à la fois, créateur et interprète de leurs œuvres. Tout au long du XX<sup>e</sup> siècle, aux États-Unis et en Europe, le renouvellement de la danse s'élabore autour de l'émergence de la figure individuelle. Le danseur soliste devient un modèle pour les autres arts car il est « le seul artiste qui rassemble entièrement sur lui le moyen, la forme, la fin, l'instrument »<sup>1134</sup>. Mais son rayonnement ne se limite pas aux seuls domaines artistiques. Dès lors qu'il ne s'agit plus de la représentation d'un rôle, mais de l'expression d'une individualité, le solo devient, par sa forme et son contenu, porteur d'un discours idéologique et politique.

La jeune République qui voit le jour en 1931 ne s'y trompe pas et se revendique de ces figures qui incarnent si bien l'ère nouvelle qui commence. En décembre 1931, le président Manuel Azaña remet à *La Argentina*, la « Pavlova espagnole », la Croix de l'Ordre Isabelle la

---

<sup>1132</sup> Voir annexes iconographiques, p. 475 – 481.

<sup>1133</sup> L'expression est employée par Max Aub dans le projet pour un théâtre national qu'il présente à Manuel Azaña, en mai 1936 : « El baile español ha demostrado que no es exclusivamente un arte individualista », Max Aub, « Proyecto de estructura para un Teatro Nacional de Baile : dirigido a su Excelencia el Presidente de la República don Manuel Azaña y Díaz, escritor » ; cité par Manuel Aznar Soler, *Max Aub y la vanguardia teatral (Escritos sobre teatro, 1928 – 1938)*, Barcelona, Aula de teatre, Servei d'extensió universitària, Universitat de València, col. Palmireno, n°1, 1993, p. 144

<sup>1134</sup> Jean-Luc Nancy, « Seul(e) au monde. Dialogue entre Mathilde Monnier et Jean-Luc Nancy », in Claire Rousier (dir.), *La danse en solo. Une figure singulière de la modernité*, Tours, Centre national de la danse, 2002, p. 53.

Catholique. Cinq ans après, le plan d'organisation des spectacles publics que Max Aub propose au chef de l'État se lit comme le palimpseste de la venue des Ballets :

#### ÉCOLE NATIONALE DE DANSE

Il n'existe aucun spectacle espagnol qui soit plus noble que la danse. Aucun qui ne suscite autant d'intérêt hors de nos frontières. La danse espagnole n'a jamais été considérée comme un matériau chorégraphique à même d'élever le nom de l'Espagne à une plus grande renommée, alors qu'elle possède toutes les qualités pour y parvenir. Les tentatives qui ont été menées ces dernières années par Antonia Mercé, *La Argentina*, et Encarnación López, *La Argentinita*, permettent tous les espoirs. [...] Le grand ballet espagnol doit encore être créé ; je ne doute pas de son formidable succès, de son formidable retentissement dans le monde entier [...] <sup>1135</sup>.

---

<sup>1135</sup> « ESCUELA NACIONAL DE BAILE

No existe espectáculo de mayor abolengo español que el baile. Ni otro que despierte fuera de nuestras fronteras interés tan grande. El baile español no ha sido nunca tratado como materia coreográfica susceptible de llevar el nombre de España a un nuevo renombre, a pesar de contener todo lo necesario para ello. Los ensayos llevados a cabo estos años últimos por Antonia Mercé, *La Argentina*, y Encarnación López, *La Argentinita*, permiten todas las esperanzas. [...] El gran "ballet" español está por crear ; no dudo de su formidable éxito, de su enorme resonancia en el mundo entero [...] », Max Aub, « Proyecto de estructura para un Teatro Nacional de Baile : dirigido a su Excelencia el Presidente de la República don Manuel Azaña y Díaz, escritor » ; cité par Manuel Aznar Soler, *Max Aub y la vanguardia teatral, op. cit.*, p. 144.

## ANNEXES

### **A. Annexes textes**

#### 1. Archives de la compagnie des Ballets russes

Contrat de Félix Fernández (1918)<sup>1136</sup> : première et dernière partie du contrat

Entre Mr Serge Diaghilew, Directeur de la Compañía de Bailes rusos, con domicilio en Madrid en la Embajada de Rusia de una parte y D. Felix Fernández, de 25 años de edad, vecino de Madrid con domicilio en la calle de la Ruda nº13, 3º, de otra, se ha estipulado y convenido lo siguiente :

Primero: D. Felix Fernández se compromete a formar parte de la dicha compañía, para espectáculos y estudios, según las indicaciones que el Sr. Diaghilew juzgue oportunas.

Segundo: el plazo de duración de este contrato será de dos meses que empezarán a correr y a contarse el día primero de Agosto de 1918 y terminará el 30 de septiembre de 1918, siendo expresa condición del mismo, la de que el Sr Diaghilew podrá prorogarlo (sic) a su terminación por plazos de un mes hasta el 31 de Julio de 1919, avisando al Sr Fernández con quince días de anticipación en caso de no prorogar el contrato.

Tercero: El Sr. Fernández partirá con la troupe para Londres que es el punto a que por de pronto se dirige (sic) la Compañía. En pago o remuneración de sus servicios recibirá del Sr Director de la Compañía la suma de Setecientos cincuenta francos mensuales en moneda del país en que se encuentren al cambio que aquel día tenga el franco, pagaderos por quincenas vencidas, corriendo así mismo a cargo de Mr. Diaghilew los viajes del Sr Fernández con la Compañía, así como el de vuelta a Madrid, desde el punto en que se encuentre cuando el contrato finalice. Estos viajes serán precisamente en segunda clase.

Cuarto: Desde la fecha de este contrato hasta su terminación El Sr. Fernández no deberá bailar ni prestar su concurso profesional en ningún otro teatro o sala, ni por precio ni gratuitamente sin la autorización expresa de Mr. Diaghilew.

[...]

Décimo cuarto: Si este contrato se prorogara por plazo de un año se somete el Sr. Fernández a la costumbre de la Compañía que tiene dos meses de ensayos y dos de vacaciones en los que solo cobrará la mitad del sueldo.

Décimo quinto: En cualquier caso que este contrato quede sin efecto no por las causas ya previstas sino por la voluntad de una de las partidas o porque alguna de ellas quedare incumplida, la parte causante de su terminación viene obligada a pagar a la otra por vía de indemnización la cantidad de cinco mil francos si esta rigiendo el actual contrato o alguna de las prorogas mensuales del mismo y la de ocho mil pesetas si hubiese entrado a regir la prorroga de un año ya prevista.

Para la debida constancia de todo lo que antecede lo firman las partes por duplicado y a un solo efecto.

Barcelona, Primero de Agosto de 1918.

---

<sup>1136</sup> Pablo Picasso, *dessins pour "le Tricorne"*, présentés par Parmenia Migel, Paris, Éditions du Chêne, 1978, p. VI.

Contrat entre Juan Mestres et Serge Diaghilev (Liceo, saison de 1927)<sup>1137</sup>

Entre les soussignés, Mr Juan Mestres, directeur du Grand Théâtre del Liceo à Barcelone, d'une part, et Mr Serge Diaghilev, Directeur des Ballets russes, demeurant à Paris, d'autre part, il a été arrêté et convenu ce qui suit :

- 1- Mr Mestres engage la troupe des Ballets russes de Mr Diaghilev pour donner douze représentations au Gran teatro del Liceo de Barcelone entre les 7 et 22 mai 1927 inclus.
- 2- Le répertoire de ces douze spectacles sera composé des ballets suivants : *Les Biches*, *Matelots*, *Zéphyr et Floré* (sic), *Romeo and Julia*, *Thamar*, *Boutique Fantastique*, *Carnaval*, *Femmes de bonne humeur*, *Les danses du Prince Igor*, *Les Sylphides*, *Tricorne*, *Petrouchka*, *Cimariosiana*.
- 3- Mr Diaghilev s'engage à présenter sa troupe avec le même nombre de personnel artistique et le même luxe que d'habitude il (sic) l'avait présenté à Barcelone au Gran teatro del Liceo. Le chef d'orchestre du Ballet dont le nom sera désigné au plus tard le 1<sup>er</sup> avril 1927, devra se trouver à Barcelone trois jours avant la première représentation pour répéter avec l'orchestre.
- 4- Mr Mestres paiera à Mr Diaghilev pour ses douze représentations la somme de QUATRE VINGT DOUZE MILLE PESETAS (92 000 Ptas) payable au prorata le jour de chaque spectacle.
- 5- Mr Mestres s'engage à verser à Mr Diaghilev pas plus tard que le 25 mars 1927 une avance de QUINZE MILLE PESETAS (15 000 Ptas) imputable au montant des deux dernières représentations.
- 6- Mr Diaghilev fournira à son compte la troupe, les décors, les costumes et accessoires pour les représentations, le matériel d'orchestre des œuvres et le chef d'orchestre.
- 7- Mr Mestres fournira le théâtre, le personnel de la salle et de la scène : l'éclairage nécessaire, les praticables, les perches, les cordes, une brigade de machinistes du théâtre pour la mise en place, le montage et le démontage des décors pour les répétitions et les spectacles, les électriciens, la figuration et l'orchestre habituel pour les représentations des Ballets russes au Gran Teatro del Liceo, ainsi que toute la réclame.
- 8- Seront aussi à la charge de Mr Diaghilev les frais de voyage, transport de chemin de fer, et de la gare au théâtre, et du théâtre à la gare de tout le matériel et de la Compagnie, ainsi que les habilleuses et habilleurs.
- 9- Mr Diaghilev s'engage à faire l'expédition du matériel avec l'anticipation nécessaire pour que tout arrive à Barcelone au temps de pouvoir donner la première représentation sans délai le 7 mai ; les décors et costumes devront être au Gran teatro del Liceo deux jours avant la première représentation.
- 10- Mr Mestres se chargera des formalités de douane pour l'entrée en Espagne du matériel de théâtre et Mr Diaghilev garantit de son côté que tout ce matériel sortira d'Espagne au plus tard trois jours après la dernière représentation au Teatro del Liceo.
- 11- Dans le cas où l'une des parties contractantes ne remplirait pas ses obligations, elle devra payer à l'autre un dédit de QUATRE VINGT DOUZE MILLE PESETAS (92 000 Ptas).
- 12- Dans le cas que par la faute de Mr Diaghilev ou par le retard de l'arrivée du matériel ou de la troupe, la première représentation ne pourrait (sic) avoir lieu le 7 mai, Mr Diaghilev renonce à être payé pour les représentations qui devront être suspendues à cause du retard à raison de SEPT MILLE SIX CENT SOIXANTE SIX PESETAS (7 666 Ptas).

---

<sup>1137</sup> Fonds Kochno, Opéra de Paris



13- En cas de contestation les parties contractantes reconnaissent comme attributif de juridiction les Tribunaux de la Seine.

Additionnelles :

- a- Le nombre de ballets à jouer dans les douze représentations sera augmenté avec un autre ballet, soit au total quinze ballets de répertoire à jouer.
- b- Mr Mestres sera obligé seulement à payer à Mr Diaghilev pour droits d'Auteurs de toutes les œuvres du ballets, les suivants : 150 francs français pour *les Biches*, *les Matelots* et *Roméo ant Juilete* (sic), 150 pesetas pour *le Tricorne*, et 5 livres anglaises pour *Petrouchka*. Aucun autre droit d'Auteur ni de musique sera (sic) obligé à payer Mr Mestres car c'est Diaghilev qui prend en tout cas à sa charge pour les restants ballets à jouer (sic), s'il a des obligations vis-à-vis des auteurs ou éditeurs.
- c- Les programmes se composeront de trois ou quatre ballets par spectacle, selon la durée de chaque, et à discrétion de Mr Mestres.

Fait en double à Florence, le 5 septembre de 1926.

Lu et approuvé par Diaghilev et Mestres le 12 septembre 1926.

## Télégrammes de Barocchi à Diaghilev<sup>1138</sup>

### - **Télégramme de Barocchi à Diaghilev de Séville (21 avril 1921)**

Barocci télégraphie de Séville. Attitude Ramirez Macarona incroyable : ils refusent discuter argent et je dois parler avec eux STOP Jacovleff Cochran disent serait folie compter sur eux car dernier moment viendront pas STOP Malena demande cent pesetas par jour Vez avec Mari Tocador deux cents STOP Estampillo quarante. Discussion prix inutile STOP.

### - **Télégramme de Barocchi à Diaghilev de Séville**

Ai été entière soirée avec Macarona et Ramirez finalement ont décidé me dire leur prix demain donc ai un peu espoir STOP Je ne fais que les embrasser continuellement. Barocchi.

### - **Télégramme de Barocchi à Diaghilev de Séville**

Macarona demande minimum mois contrat trois mille pesetas avec mille avance Ramirez milcinqcent (sic) avec moitié avance STOP Minarita avec mari tocador milcinqcent (sic) pesetas ensemble avance moitié STOP indispensable partent avec moi STOP si approuvé télégraphier Sevilla Hotel Madrid avances voyages argent pantalons souliers Ramirez STOP Avocat Lafitta fera contrats. Etc, Barocchi.

### - **Télégramme de Barocchi à Diaghilev de Séville**

Ramirez demande maintenant conditions identiques Macarona promettant acceptera moitié après mois terminé STOP naturellement leur mois commencerait dix sept mai. Barocchi.

### - **Télégramme de Barocchi à Diaghilev de Séville**

Ramirez Lafitta [illisible] voix Minarita [illisible]. Mari qui refuse signer avant toucher avance STOP crains perdant temps leurs prétentions augmenteront STOP si trouvez Macarona Ramirez chers engagerai Estampillo et danseuse flamenco Rosarita. Barocchi.

### - **Télégramme de Barocchi à Diaghilev de Séville**

Depuis huit jours je essaye (sic) engager Manolo dit Huelvano qui refuse même milcinqcent (sic) pesetas mois STOP Mari Minarita magnifique Tocador grand ami Manolo a aussi échoué de persuader. Signé Barocchi.

### - **Télégramme de Barocchi à Diaghilev de Séville**

Minarita Vez dansent pas STOP préfèrent Vez plus jolie voix supérieure mais exige chanter aussi chansons, orchestre et six mille pesetas mois comme ai télégraphié vingt six STOP Vez Madrid Minarita Sévilla STOP Ramirez fou mais refuse signer si engageons pas Rosalito qui viendra pas sans tante ou Macarona ou Malena qui demande six mille mois avec mari Tocador STOP si Ramirez insiste conseille engager Estampillo et autre jolie danseuse Madrid [illisible] Sevilla trop prétentieux. Barocchi.

### - **Télégramme de Barocchi à Diaghilev de Barcelone**

Ira engager bon marché mais avec avance STOP avec Delonnay (sic) ici médiocres STOP félicitations contrat Paris STOP espère trouver argent Madrid vendredi soir pour continuer soir Sevilla voir Jacovleff. Engager Ramirez Macarona Minarita rivale Vez. Barocchi.

### - **Télégramme de Barocchi à Diaghilev de Madrid**

---

<sup>1138</sup> Fonds Kochno, Opéra de Paris, L.A.S., Barocchi, 13 télégrammes de 1921.

Minerva partie Havane Lolita Barcelone eldorado STOP lui ai télégraphié car si désirez je aille (sic) Barcelone pourrait (sic) pas répondre arrivée troupe saison Paris STOP prix téléphone paris triple. Barocchi

- **Télégramme de Barocchi à Diaghilev de Madrid**

Pepita et Malaghin partis STOP Ribas part demain STOP continue pourparlers avec Gato et femme Vez et mari Tocador fea et autre tocador STOP Mate Moreno et femme obtenu passeports STOP Wronska partie Sevilla aucune nouvelle. Jacovleff. Barocchi

- **Télégramme de Barocchi à Diaghilev de Barcelone**

Absolument indispensable me rencontrer gare jeudi avec adresse pension bon marché et omnibus pour troupe car sont tous toqués. Barocchi

- **Télégramme de Barocchi à Diaghilev de Madrid**

Danseuse rouge refusa net devant police Tovar partir avant mardi soir imprudent insister car mauvais caractère STOP ai pas encore tocador STOP si convenait enverrai tous artistes STOP larouge avec tocador partiront avec moi mardi mais préférable partons tous ensemble STOP indispensable nous rencontrer avec adresse pension bon marché. Barocchi

- **Carte postale 11-VIII-1916, 7657-001**

« ... Ils expriment avec la plus grande sincérité combien j'aime votre art, vous et combien m'est chère votre sympathie pour mon art et moi. Je vous embrasse cordialement. »

- **Carte postale 18-II-1924, 7657-004**

« Bien cher, juste 2 mots pour vous dire que vous pouvez jouer Pulcinella avec le trombone-à-pist. Je dirigerai à Barcelone au mois de Mars et dirigerai précisément Pulcinella. Après cette exécution le matériel sera à votre disposition... ».

- **Lettre du 27-II-1924, 7657 – 005**

« Mon cher Falla, Merci de votre bonne lettre qu'on m'a fait suivre à Biarritz de sorte qu'elle m'a atteint seulement hier. Je serai à Barcelone du 7 au 20 mars où j'aurai à diriger dans 3 concerts du Liceo. Koussevitzki m'écrit de Madrid qu'on voudrait que je vienne diriger dans cette ville après mes concerts de Barcelone. Mais qui le demande et pour quelle date – je n'en sais rien. Je suppose que s'est la « Philharmonique ». Je dois vous dire que j'aurai très peu de temps après Barcelone devant terminer mon CONCERTO pour le jouer chez Koussevitzki le 15 mai à Paris... ».

- **Lettre du 6-VIII-1929, 7659 – 010**

« Mon cher Falla, Avez-vous une idée de ce que c'est Monsieur Clement Lozano (si j'ai bien compris sa signature) qui me fait des propositions de venir diriger ses ? mes ? concerts à Barcelone, Valencia et une troisième ville espagnole ? Il m'écrit sur un papier portant l'indication : CONCERTS CATALONIA Barcelona – Paris – Roma et se rappelle à mon bon souvenir lors de la 1<sup>ère</sup> audition du *Sacre* sous ma direction à Barcelone au printemps 1928. Je lui ai répondu acceptant en principe ce projet ; mais voudrais avoir des renseignements sur cette « Agence de concerts » et sur lui-même pour savoir si c'est sérieux. Entre autre, il me propose de venir en Mars. Si vous vous trouvez à cette époque à Grenade et pensez pouvoir m'arranger une apparition dans cette ville et dans cette série de concerts, je ferai l'impossible pour venir [...] ».

---

<sup>1139</sup> Archivo Manuel de Falla, Granada.

- **Télégramme, 1-VIII-1916**

« Madrid – San Seb. Merci votre concours ansermet sera demain madrid suis prêt vous avancer somme que désirez mais venez la chercher ici cela vous fera du bien. Diaghilev ».

- **Télégramme, 4-VIII-1916**

« Madrid – San Seb. Serrano m'avise que question orchestre est réglée d'après votre liste il donne instructions nécessaires son représentant Méndez Vigo à Madrid pour engager artistes prie trouver local pour répéter Madrid avec Ansermet depuis 10 août. Diaghilev ».

- **Télégramme, 1916**

« Madrid – San Seb. Selon contrat Serrano doit me donner orchestre Real suivant liste que je dois lui présenter si je ne présente pas liste maintenant il dira que j'étais en retard et engagera autre orchestre par conséquent envoyez moi liste immédiatement. Diaghilev ».

- **Telefonema, 1916**

Vous prie demander de Campo ou autre musicien de confiance m'envoyer sans retard liste 60 artistes orchestre Teatro Real qui pourraient jouer en août San Sebastian 6 spectacles ballets y compris Petrouchka. Amitiés. Diaghilev.

- **Télégramme, 28-X-1916**

« Dois je envoyer argent pour voyage danseurs. Diaghilev ».

- **Télégramme, 17-X-1916**

« Offre Arbos 400 pesetas orchestration Triana et 300 pour partition Puerto. Diaghilev ».

- **Carte postale, 176-XI-1916**

« Cher ami, voulez-vous m'envoyer à Rome, Via del Parlamento N°9, la musique (pour piano, ou partition), de la petite danse de Breton « Polo gitano », que Arbos a jouée à Rome, et le petit morceau d'orchestre (j'ai oublié le nom) de vous, qu'Arbos a joué au Festival Espagnol à San Sebastián.

San Martino vous attend avec les « Nocturnos » à l'Agusteo. Soyez gentil aussi de dire mon adresse à Rome à Méndez Vigo, dont je ne puis pas trouver l'adresse à Madrid. A bientôt. »

- **Télégramme, 5-II-1917**

« Roma. Demandez Méndez Vigo si Serrano ou son représentant peuvent venir semaine prochaine Paris voudrais traiter du 8 avril au 8 mai 20 spectacles entre Séville Madrid Barcelone Conditions année passée télégraphiez Réponse Paris Hotel Edouard Sept. Amitiés. Diaghilev ».

- **Télégramme, 19-IV-1919**

« Première votre ballet fixé Londres 7 juillet rôles principaux interprétés par Karsavina et Massine décors costumes par Picasso pouvez vous venir ici 15 juin pour répétitions. Amitiés. Serge Diaghilev. Savoy Hotel. »

---

<sup>1140</sup> Archivo Manuel de Falla, Granada. La correspondance de Falla à Diaghilev a été publiée par Yvan Nommick, Antonio Álvarez Cañibano, Yvan Nommick (coords.), *Los Ballets Russes de Diaghilev y España*, [Actas del congreso "España y los Ballets Russes" coordinado por Vicente García-Márquez, Granada, del 17 al 19 de junio de 1989], Granada, Centro de Documentación de Música y Danza INAEM, 2000, p. 120 – 148.

- **Lettre 10-V-1919**

« Mon cher ami. Recevez tout d'abord mes plus sincères condoléances. Je sais combien vous aimez votre famille et votre malheur nous a sincèrement chagriné. Je crois qu'après cet [illisible] il vous fera du bien de quitter un peu l'Espagne et de venir nous rejoindre. Faites moi savoir comment voyez vous ce voyage, c'est-à-dire quelles sont vos desideratas. Ne me croyez pas très riche et soyez comme toujours bon ami dans vos prétentions.

Du programme de votre saison vous savez que j'ai introduit une nouveauté dans nos spectacles – ce sont des interludes symphoniques. Ça plaît beaucoup à Londres et nous avons autant de succès avec la musique, qu'avec le spectacle. Je voudrais donc beaucoup que vous exécutiez vous-même vos « Nocturnes » ; il faudrait le faire 3-4 fois, car nous donnons les « Interludes » dans chaque spectacle et il faut contenter tous les abonnés.

À part ça, j'aimerais bien jouer « Triana » et autre morceau brillant de l'« Iberia » d'Albéniz (dont j'ai oublié le titre) orchestrés par Arbós. Veuillez bien lui demander et m'apporter le matériel, que je lui rendrai après la saison à Londres. Il faut naturellement qu'il le cède dans les conditions absolument acceptables, car ce n'est pas le spectacle, mais les interludes symphoniques.

En ce qui concerne votre ballet « Le Chapeau tricorne » - il nous vient l'idée suivante : comme il y aura un beau rideau de Picasso qu'on verra juste avant le commencement du ballet – il serait bien de jouer une petite ouverture et il nous semble tout indiqué une des 3 pièces pour piano que vous avez appelé « Andalusia » - si elle n'est pas orchestrée vous le ferez peut-être ? dans la tonalité qui correspondrait au début du ballet. C'est une de vos belles œuvres et elle serait très bien placée. –

Picasso croit aussi qu'il serait très typique d'ajouter aux certains numéros (sic) du ballet, tels que la jota, la farruca, etc., la voix humaine, il pense que c'est très espagnol. –

Vous vous occuperez de m'apporter le matériel d'orchestre, qui sera conduit par Ansermet ? Et c'est encore vous, cher ami, qui ferez les arrangements avec la société des auteurs pour le matériel comme c'est prévu par notre contrat. Voilà !

Massine est en train de monter le ballet et Picasso fait une merveille de mise en scène. Vous serez content. En attendant votre réponse, je vous serre cordialement la main. Votre S. Diaghilev

PS : Massine vous prie d'apporter 30 paires de castagnettes, dont 15 de première qualité et 15 ordinaires. Dites combien ça coutera.

- **Télégramme, VII-1919**

« vous envoie 1800 pesetas prie apporter 12 paires grandes castagnettes premier ordre et 20 paires spéciales pour Jota ballet passe entre 10 et 15 juillet autorisation votre entrée Angleterre obtenue Réclamez Consulat britannique Madrid. Amitiés. Serge Diaghilev ».

- **Télégramme, 27-VII-1919**

« Londres. Triomphe public et presse intérêt énorme salles combles félicitations amitiés donnez vos nouvelles. Serge Diaghilev. »

- **Lettre, 29-VIII-1923**

« Mon cher ami,

Voilà plus d'un mois que j'ai écrit à votre éditeur Chester à Londres que j'ai l'intention de reprendre « Le Tricorne » pour continuer à la jouer un peu partout.

Je lui ai demandé si je pouvais continuer à donner l'œuvre aux mêmes conditions qui étaient établies depuis sa création.

M. Kling n'a jamais daigné me répondre.

Comme j'étais forcé, il y a quelques temps, de renoncer à monter la dernière œuvre de Lord Berners, ainsi qu'à reprendre une œuvre de Stravinsky grâce aux prétentions exorbitantes du même éditeur, je vous prie d'intervenir dans cette affaire, certainement si vous avez le désir de voir mes artistes représenter de nouveau votre belle œuvre dans la mise en scène de Picasso que, je crois, vous aimiez beaucoup.

Il ne me semble pas naturel que cette œuvre moisisse dans les archives au lieu de vivre sur la scène.

Je vous prie de me répondre sans retard à Paris, Hôtel Continental, et d'arranger cette question, afin que je puisse mettre l'œuvre sur mes programmes.

Je vous prie également de me faire parvenir le petit compte des droits qui vous sont restés dus pour l'exécution de cette œuvre, en m'indiquant depuis quelle époque ils n'ont pas été versés. Cordialement le vôtre, Serge Diaghilev ».

- **Lettre, 9-III-1922**

« Cher ami,

Excusez je vous prie le retard de ma réponse à vos deux bonnes lettres. La cause a été à part des soins que je dois prendre pour éviter un retour dans ma guérison (j'ai été sur le point d'être opéré à cause de mon mal de nez) à part cela je suis énormément pris par « le Tricorne » et par l'organisation d'un concours de chant primitif andalou qui doit avoir lieu au mois de juin, à Grenade. Combien je serais heureux si vous pouviez venir à cette époque-là. Ce sera quelque chose de magnifique et il y aura au surplus, une partie consacrée aux danses, les plus pures andalouses...

Merci de cœur pour votre offre de vous occuper de la partie chorographique de « La Vie Brève » lors de sa reprise. Malheureusement, je crois qu'elle ne se fera pas dans cette saison, d'après les dernières nouvelles de mon éditeur.

Je ne suis pas encore sûr d'aller à Paris maintenant bien que je sois tout disposé à faire le voyage si ma présence y est nécessaire.

Quant à la « Danse du meunier », la maison Chester vous aura déjà dit qu'elle est à votre disposition, et j'espère que tout cela doit être arrangé (sic) d'après votre désir qui est aussi le mieux.

Je vous prie de me tenir au courant ainsi que de vos projets sur le Ballet en entier. Et « l'Amour sorcier » ?...

Toutes mes meilleures amitiés, Cordialement votre Manuel de Falla.

Si vous voudriez (sic) bien ajouter votre adhésion aux nombreuses déjà reçues pour le projet de concours dont je vous ai parlé, cela nous ferait un grand honneur et une grande joie. ».

- **Carte postale, 11-I-1933**

« Cher ami,

Réexpédiée de Grenade m'arrive votre lettre. Heureux de vos projets, j'écris à mon représentant à Grenade afin qu'il vous fasse les meilleures conditions possibles, bien que, malgré toute ma bonne volonté, il m'est impossible de faire les exceptions que vous me demandez, en vue des tarifs établis depuis des années pour l'Europe et pour l'Amérique. – Voici maintenant l'adresse de mon avocat représentant : Sr. Don Francisco Oriol, Zacatín, 20 – GRANADA (Espagne).

Avec mes meilleurs souhaits pour le succès de votre tournée, je vous adresse mes salutations très amicales. Vôtres, Manuel de Falla ».

- **Lettre, 15-III-1943**

« Cher ami,

Ce que votre dépêche me propose serait une vive joie pour moi : conduire « le Tricorne » dansé par vous et au Metropolitan : mais, malheureusement, les soins exigés par ma santé m'obligent, une fois encore, à remettre pour une meilleure occasion mon voyage aux États-Unis, tant de fois ajourné... Même à Buenos Aires je ne suis pas sûr de pouvoir aller pour conduire au Colon au mois de Mai !

Cordiales amitiés, vôtre MF ».

- **Lettre, 12-XI-1944**

« Cher Ami :

---

<sup>1141</sup> Archivo Manuel de Falla, Granada.



Je reçois votre lettre, heureux d'avoir de vos nouvelles et de vous savoir père de deux enfants. Espérons qu'ils deviendront d'aussi grands artistes que leur père !...

Quant à réduire l'orchestration du « Tricorne », je dois vous avouer que cela ne me plaît pas du tout. Or Galaxy Music Corporation a très bien fait en vous demandant d'obtenir mon consentement comme condition préalable. Cependant, s'agissant de vous je dois faire une exception, mais à l'expresse condition qu'il ne soit utilisé que par vous et SEULEMENT dans les petites villes où l'on ne pourrait pas disposer d'un orchestre complet. C'est dans ces mêmes termes et tant à votre responsabilité qu'à celle de GALAXY, qu'il faudra préciser la question. Et pour ce qui concerne le travail à faire, étant donné la confiance que vous avez en Franz Allers, c'est à lui qu'il faudra que Galaxy s'adresse, je compte sur vous. N'oubliez pas, je vous prie, de me rassurez par un mot, tant sur cela que sur tout le reste...

Je voudrais bien aussi pouvoir refaire pour vous ce « Don Quijote » que vous me demandez, mais malheureusement l'état de ma santé dans ces dernières années m'a empêché de terminer l'ouvrage tant de fois interrompu par cette même cause, et cela malgré l'enthousiasme que j'ai toujours mis dans ce travail.

Très cordialement vôtre. »

- **Lettre, 9-II-1922**

« Cher maître et ami,

J'ai reçu votre gentille lettre mais comme nous étions déjà au départ pour l'Europe, j'ai décidé de vous écrire en arrivant. Vous aviez dû recevoir ma dépêche de Buenos Aires à propos de la danse du Meunier laquel (sic) j'avais l'idée de danser à Montecarlo mais vu (sic) les changements nous sommes allés directement à Paris, où nous pensons rester un certain temps. Où et quand on monte « la Vie Brève ». Cela m'est (sic) fait un grand plaisir d'entendre une œuvre de vous, que je ne connais pas et qui me donnera l'occasion de vous recevoir à Paris.

En attendant, je voudrai (sic) savoir si je puis avoir la danse en question pour la France et l'Europe en général.

J'écris à ce propos à Chester mais si je peux m'arranger directement avec vous ce serait beaucoup mieux.

Avec meilleures amitiés cordialement à vous, Léonide Massine. »

- **Lettre, 29-II-1922**

« Cher ami,

Votre silence me fait penser que ma dernière lettre ne vous ai (sic) pas parvenue, et par conséquent que vous n'êtes plus à Grenade.

Quand même, je vous envoie une seconde dans l'espoir qu'elle vous trouvera quelque part.

Quand venez vous à Paris ?

Si « La Vie Brève » sera représentée pendant que je serai ici, je m'occuperai avec plaisir de la partie chorégraphique.

Pouvez-vous me donner la « danse du meunier » pour l'Europe.

Si il (sic) y avait inconvénient pour ça, peut-être vous feriez un effort de composer une autre danse – farruca – car j'avais trouvée plusieurs mouvements pour ça.

Pavlova sera à Paris en avril. Probablement elle fera une saison au printemps. Je voudrais qu'elle monte le « Tricorne » entièrement. Au revoir, j'espère bientôt, cordialement à vous, Léon Massine.

- **Lettre, 16-XII-1933**

« Cher ami,

Je vous écris au sujet de vos droits d'auteur pour le ballet « Tricorne ». Comme vous avez probablement entendu, je suis depuis un an le chorégraphe de Ballets Russes de Monte-Carlo dont Mr. W. de Bazil est le directeur. Nous avons une excellente troupe de jeunes danseurs et danseuses avec lesquels nous avons monté plusieurs nouvelles œuvres. Il y a quelques temps nous avons acquis tout l'ancien matériel de Ballets Russes de Diaghilev.

Maintenant nous avons l'intention de revivre quelques-un d'eux (sic) entre autre « Le Tricorne ». Il faut vous dire que les conditions aquel (sic) nous sommes engagés maintenant n'arrive pas à la moitié de ce que les Ballets Russes avait l'habitude de recevoir, par conséquent il nous ai (sic) pas possible de payer les droits d'auteur dans les même proportions qu'avant.

Nous avons donc offert à M. Chester à Londres 50 £ livres par an [y compris vos droits et la location du matériel d'orchestre] pour un nombre illimité de représentations. M. Chester a répondu qu'il faut nous adresser directement à vous pour pouvoir établir des conditions spéciales en vu de votre situation actuelle.

---

<sup>1142</sup> Archivo Manuel de Falla, Granada.

Je vous prie donc comme ami et collaborateur d'écrire à M. Chester lui autorisant d'accepter la somme que nous avons offerte.

J'espère que vous comprendrez que ce (sic) dans notre intérêt commun que cette œuvre vie (sic) de nouveau et soit dansée par une troupe aussi perfectionner (sic) que la nôtre. Nous allons maintenant à New York pour une saison et ensuite nous ferons une tournée en Amérique.

Je vous prie de me répondre le plus vite possible à l'adresse indiquée dans la lettre si vous êtes d'accord.

M. Chester nous avait demandé 10 £ par représentation (s'il y a (sic) n'a trois) et 8 £ par représentation s'il y a (sic) n'a cinq).

Cela rend impossible de jouer « le Tricorne » du tout.

Très amicalement à vous,

Leonide Massine. »

- **Lettre, 27-XI-1941**

« Cher ami,

Je voudrais beaucoup faire une nouvelle œuvre avec vous. Mes projets sont (sic) pas encore établis et j'hésite entre les thèmes suivants :

- *El maestro Ballarino* (sic)
- *La Niña Bova* (sic) (Lopez de Vega)
- *La vida e Suegno* (sic) (Calderon)
- *Don Quichote* (sic) (Cervantes)

Voulez-vous me répondre au plutôt possible si cela vous intéresse et lequel de ces quatre thèmes vous irait le mieux ?

Aussi je voudrai (sic) savoir quelles serait (sic) vos conditions au cas vous êtes d'accord et pour quand pourriez vous faire partition de piano. Depuis le moment où nous nous mettrons d'accord sur toutes les questions, cela me ferait une énorme joie d'avoir un nouveau ballet écrit par vous. Cordialement à vous, Léonide Massine. »

- **Lettre, 16-X-1944**

« Cher ami,

En vue d'une grande demande pour les représentations du « Tricorne » dans les petites villes de provinces aux États-Unis, j'ai besoin d'une réduction de l'orchestration de ce ballet, qui permettrait de le jouer avec 24 musiciens.

Avec cette idée, j'ai approché Galaxy Music Corporation à New York qui est le représentant de Chester pour ce pays. Ils m'ont dit que si j'obtiens une permission de vous, alors ils s'occuperont de ce travail. J'avais conseillé de le faire par Franz Allers, qui est un très bon musicien et qui connaît « le Tricorne » à fond ayant conduit ce ballet pendant plusieurs années.

Dans le cas où vous voudriez éviter de donner cette autorisation à votre éditeur mais uniquement pour moi et mes spectacles, je crois que cela pourrait se faire aussi bien, car Galaxy aurait de l'intérêt même dans cette forme-là.

Comme je vous garantie la qualiter (sic) musicale de cette réduction et étant donné qu'un grand nombre de villes pourront voir « le Tricorne » j'espère que vous ne refuserez pas et m'enverrez bientôt votre réponse.

À part cela, je voudrai (sic) beaucoup de faire avec vous le « Don Quijote » en un grand ballet. Dites-moi si cela vous plairait et si oui, quand pourrait (sic) vous faire le piano. Nous pourrions nous mettre d'accord sur les épisodes à prendre par écrit assez vite.

Je serai très heureux si d'ici un an je pourrai (sic) avoir une nouvelle œuvre de vous.

J'espère que votre santé est complètement bien et que vous vous sentez reposé et prêt pour un nouveau travail.

Je ne sait pas si je vous ai jamais dit que j'ai une fille de trois an et il y a trois mois un garçon (sic) et ne [illisible].

Bien cordialement à vous, Léonide Massine ».

- **Carte postale, 15-VIII-1919**

« Querido amigo, ¿podría Ud mandarme fotografías de sus figurines y telones para que les publique *El Sol* ? Me los piden con gran énfasis ! ¿Le hicieron fotografías de algunas escenas del Ballet? Si oui, hágame también el favor de mandármelas. No olvide lo que me prometió... »

- **Carte de visite, 1920**

« Querido Don Pablo, tengo el mayor gusto en presentarle a mi excelente amigo y compatriota D. Cipriano Rivas Cherif, autor de un magnífico artículo, publicado en *La Libertad* en Madrid, sobre *el Tricornio*. Desea conocerle a Ud personalmente, probablemente la reproducción de algunos de sus dibujos publicados ... Gracias anticipadas por la ... de su amabilidad... ».

---

<sup>1143</sup> Archivo Manuel de Falla, Granada.

## 2. Souvenirs des participants

### *Figuras masculinas y femeninas a través de mi vida* de Joaquín Turina<sup>1144</sup>

59 – Arturo Serrano : Empresario de la Zarzuela, cuando se estrenó *Margot*. Hombre pintoresco, amable o insoportable, según el humor del día, fué así calificado por un amigo : « es un salvaje que ha vendido las plumas ».

66 – Gregorio Martínez Sierra : Escritor, director de escena y empresario. Personalidad complicada e inquieta, en un cuerpecillo minúsculo. Artista por temperamento, realizó en el teatro Eslava verdaderas preciosidades de escenografía. Más tarde, abandonó sus tareas de teatro, para dedicarse a las actividades del cinematógrafo.

109 – Sergio de Diaghilev : fundador y director de los Bailes rusos. Artista de corazón, cultísimo, admirable como realizador de los maravillosos bailes. Corpulento y con cabeza enorme, Diaghilev, llevaba en sí algunos defectos lamentables. Hice con su compañía una gran excursión, que comenzó en Valladolid y terminó en el Liceo de Barcelona.

110 : Lopokowa : Danzarina de Diaghilev. Rubia y pequeña, poseía tal técnica, que daba la sensación de ser ingrávida. Sus saltos eran verdaderos alardes de acrobatismo.

111 : Tchernichewa : Danzarina rusa. Por su belleza y su arte, tenía a su cargo la personificación de los personajes aparatosos en la compañía de Diaghilev. Sus gestos y actitudes demostraban el más exquisito gusto.

112 : Leónidas Massine : Bailarín ruso. Estudioso e inteligente, es autor de coreografías para bailes, con tendencia a gestos artificiosos, de tipo vanguardista.

113 ; Valentina Zamukowska : Danzarina rusa. Alta, rubia y con ojos azules, verdadero prototipo de mujer sentimental y romántica.

114 : Cachuba (sic) : Danzarina de Diaghilev. Es, sin duda, una de las mujeres más bellas que he conocido. Físicamente perfecta, como artista carecía de relieve.

189 : Antonia Mercé, « La Argentina » : Fue el espíritu de la danza. Creó el recital de danzas a base de música de altura. Sus interpretaciones llagaban a la misma raíz de las obras, transformándolas en gestos de la más pura eurytmia. La ví (sic) por última vez en París, en una cena íntima ofrecida por el editor Léroille.

---

<sup>1144</sup> Legado Turina, Fundación Juan March, Madrid.

Bailes rusos : Los conocía por haberlos visto en París y en el Teatro Real. Es, quizá, el espectáculo más completo y artístico que se ha hecho en estos últimos tiempos. Lo que no podía suponer es que su director, Diaghilev, viniese a contratarme para dirigir la orquesta, durante una excursión por España. En la empresa figuran, también, el famoso Arturo Serrano y Méndez Vigo, personaje poco recomendable. Acepto la proposición y, después de una sesiones preparatorias con Diaghilev, ensayo con la orquestita, reducida, pero completa, que ha de venir en la excursión.

El 30 de marzo salimos para Valladolid con la plana mayor de la compañía ; allí me presentan al resto de la troupe (sic), formada por unos cuarenta individuos [cifra notablemente inferior a la formulada en los programas]. Después de los últimos ensayos hacemos la primera representación en el teatro Calderón, con *El Espectro de la rosa*, *Sílfides* y *El príncipe Igor*. En la 2da representación se hace *Cleopatra*, magnífica evocación faraónica, y *Scheherazade*, de las *Mil y una noche*, de intensa emoción.

Después de un viaje fatal llegamos a Salamanca al amanecer. A pesar del cansancio y de la falta de tiempo, visito las 2 catedrales, la casa de las Conchas, la Universidad y la torre del Clavero. Damos la función en el teatro Bretón y, al dar Massine un salto, se rompe el tablado y por poco se mata.

En San Sebastián [...] en una de las representaciones, Gavrilow, uno de los bailarines, se lastima un pié, en *Sílfides*, y se separa definitivamente de la compañía. El *Festín*, hecho de fragmentos, tiene poco relieve, en cambio, *Sol de la noche*, es un baile multicolor, lleno de ritmos y admirablemente realizado por Massine. Como contraste, resulta finísimo *Carnaval*, en donde las figuras parecen de porcelana.

En Bilbao llueve sin cesar. La prensa combate, bajo pretexto de inmoralidad, a los Bailes Rusos, en tal manera, que es necesario ponerles más ropa a las bailarinas, sobre todo en *Cleopatra*. [...] Una tarde vienen grupos de bailarines vascos, para que la compañía vea la *danza de las espadas*. Guridi hace los honores de su tierra con exquisita amabilidad y cortesía.

En Logroño, se empeñan en ver la *Scheherazade* ; pero como el decorado y los trajes han seguido para Zaragoza, hay que improvisar una representación ridícula, que parece una mascarada. El teatro Bretón es bonito y la función resulta lucida.

En Zaragoza, [...] representamos *Tamar*, realización trágica ; muy difícil de orquesta y que es preciso ensayar a cada representación.

Valencia [...] me regalan una batuta, pues la mía había volado la noche antes, a la mitad de un ballet.

El viaje a Alcoy fue trágico ; después de una noche en vela, llego cansadísimo a Alcoy, encontrándome, al bajar del coche, un grupo de admiradores. Dispuesto a dormir, les doy cita para la tarde, ocurriendo con esto un episodio grotesco ; y fue que el camarero se equivocó de cuarto a la llegada de los admiradores y llamó a Méndez Vigo, quien se puso por las nubes y dio un escándalo mayúsculo. En la representación se llenó el anfiteatro, quedando vacías las butacas. Me ponen un atril de hierro, lleno de pinchos que, además de herirme, se cayó encima de la orquesta en uno de los actos.

El tren que nos lleva a Alicante es tan reducido que no cabe la compañía y la orquesta. De coche a coche hay discusiones interminables y la plana mayor, para dar ejemplo, se monta en un furgón de equipaje.

La estancia en Cartagena se condensa en dos palabras : lluvia y aburrimiento. Damos la función en un teatro circo y, al final, hay un conato de huelga de los bailarines, quienes, sin

---

<sup>1145</sup> Legado Turina, Fundación Juan March, Madrid.

duda atrasados en sus pagas, se negaban a continuar la excursión. Arturo Serrano arregló el asunto con unos cuantos billetes de banco.

[...] Murcia es una ciudad vieja, pero tiene rincones interesantes. El teatro Romea es amplio y bonito.

El viaje a Andalucía es largo, sofocante y pintoresco. El fondista de la estación de Chinchilla se esfuerce por que en un telegrama apócrifo le ordenan preparar comida para toda la compañía y, solamente comemos Méndez Vigo y yo. En Alcázar se enfurecen los dos trompas de la orquesta y toman el tren para Madrid, abandonando la excursión.

Damos una representación en Córdoba y seguimos hacia Sevilla. Allí, en el teatro Cervantes, desfilan los amigos y se hace campaña en contra de los desnudos de *Cleopatra*. Sin embargo, se hace la obra, sin más incidentes que la huida de algunas familias timaratas. En el patio de la Doncellas del Alcázar se hace una fotografía de la compañía y de la orquesta.

Desde Sevilla vamos a Málaga y después a Granada. Voy al Generalife por el camino de los muertos [...]. Pero lo más admirable de Granada es una representación de *Scheherazade* (sic) en el palacio de la Alhambra. El efecto de los trajes árabes en aquel fondo maravilloso, es cosa que no podré olvidar jamás.

En Madrid y en el Teatro Real toma parte la Orquesta Filarmónica y su director Pérez Casas, que alterna conmigo. En Barcelona hay una orquesta que, según parece, no es la del Liceo. En todo caso es mediocre y rebelde. Casi todo el trabajo consiste en ensayar *Petrouchka*. Un director de orquesta italiano, Padovani, mal director y mala persona, intriga para dirigir *El Pájaro de fuego*, además ; consigue una separación de algunos elementos de la compañía, para llevárselos a América. [...]



« ... los españoles se sentían fascinados por la idea de un *ballet* que trata de esposas infieles con esclavos negros en una orgía seguida de violentas represalias. ¿Cómo íbamos a poder ofrecer *Sheherazade* sin su decorado, los trajes y demás? Indudablemente, el empresario pensaba que, según tradición de los cómicos ambulantes, debíamos ser capaces de presentar cualquier espectáculo solicitado en un abrir y cerrar de ojos. El escenario era minúsculo, pero no podíamos marcharnos sin nuestro dinero, así es que era preciso hacer algo. Por fortuna, la caja que contenía las partituras, por ser algo de inmenso valor, viajaba siempre con nosotros. Buceamos en el baúl auxiliar que contenía una serie de cosas y decidimos sacar el mayor partido posible de la situación.

No es posible que se vuelva a representar un *ballet* como el que ofrecimos en Logroño con nuestra *Sheherazade*. Utilizamos el decorado de *Carnaval*, que eran unas simples cortinas azules, con una greca pintada a su alrededor y que sólo tenía una abertura en la parte posterior. Grigoriev, en el papel del Sultán, llevaba el traje de Idzikowski en *El pájaro azul*, y como su estatura era superior en dos pies a la de éste, no puedo imaginar cómo conseguiría introducirse en él; supongo que la respuesta es que no lo llegó a hacer del todo. Sus largas piernas, que nadie hasta entonces había contemplado, con unos elásticos coronados por pantalones bombachos y botas de media caña de *El Príncipe Igor*, bastaban, por sí solas, para que el espectáculo provocase en el público una risa incontenible. Pero, para colmo, tenía que llevar el sombrero de Lopokova en *El pájaro azul* adornado con tres grandes y multicoloreadas plumas de avestruz. En su papel como Zobeida, tchernicheva, llevaba el corpiño de un antiguo vestido para *Cleopatra*; en su cabeza tenía un turbante hecho con una vieja bufanda y al parte inferior de su cuerpo quedaba cubierta por una falda de *El príncipe Igor*. En su papel como eunuco, Kremnev llevaba una larga camisa egipcia con dibujos en zig-zag del vestuario de *Cleopatra*, sin cinturón ni llaves que abriesen puertas... ya que éstas, de todos modos, no existían en el escenario.

Las tres Odaliscas llevábamos túnicas griegas y el resto utilizó lo que pudo hallar. No existían cojines en los que reclinarnos, ni espadas que nos diesen muerte, ni escalones en los que morir.

La visión de cada uno de nosotros suscitaba en todos los demás risitas contenidas; pero lo más divertido que he visto en mi vida era Luba (Tchernicheva), intentando bailar con Zverew. Todos estábamos poseídos por la histeria, pero bailábamos como nunca lo habíamos hecho hasta entonces. Durante la *orgia* el auditorio aplaudió enloquecido. Al final, Grigoriev, que se había hecho con un viejo espadón, comenzó a patear el escenario gritando: « ¡Morid, necios, morid, en donde podáis! ». He olvidado si me hirió la espada, si morí por autosugestión o si un colega benevolente me estranguló.

Cuando bajo el telón, los aplausos fueron estruendosos. ¡Habíamos triunfado en Logroño!

A la mañana siguiente, al llegar a la estación, descubrimos que el andén estaba abarrotado. Grigoriev, pensando que jamás conseguiríamos acomodarnos en el pequeño tren, dado lo numeroso de los pasajeros, pasó la voz de que procurásemos instalarnos en el furgón de equipajes. Cuando el diminuto tren llegó, echamos los baúles en el furgón y seguidamente trepamos todos como pudimos. Al ponerse en marcha el tren descubrimos, asombrados, que la multitud continuaba en el andén, agitando las manos y diciendo adiós. Casi toda la población

---

<sup>1146</sup> Fragments traduits et cités par Fernandez García-Pérez Valederrama, « Una crónica española de Lydia Lopokova : Los ballets de Diaghilev en España », *Papeles de Economía española*, Madrid, 1983, n°17, p. 354, 355 et 357.

masculina de Logroño había acudido a despedirnos y el tren se hallaba vacío, salvo el lugar en el que nos encontrábamos.

### 3. Commentaires sur les Ballets russes

« *Parade* et l'Esprit Nouveau » de Guillaume Apollinaire<sup>1147</sup>

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 reconnaîtra 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 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'il soit 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 les pas réalistes du cheval de *Parade* dont un danseur forme les pieds de devant et un autre 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.

---

<sup>1147</sup> Texte de Guillaume Apollinaire publié dans les programmes parisiens du Théâtre du Châtelet en mai 1917 ; <http://gallica.intramuros.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8415127w/f1.image>, page consultée le 11 octobre 2014.

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.

« Les tissus "simultanés" de Sonia Delaunay » de Robert Delaunay (version bis)<sup>1148</sup>

Les tissus « simultanés » ont leur origine dans la peinture la plus moderne qui prit naissance aux environs de 1912 et qui se développe à Paris depuis. C'est dans des tableaux de R.D. appelés les « *Fenêtres* » et de Sonia D., les *Prismes électriques* que l'on rencontre, pour la première fois, les éléments constructifs d'un nouvel art.

Enfin nous avons, dans les tissus, un art moderne et bien français, après toutes ces orgies de couleurs orientales qui ont été amenées en France par les premiers Ballets russes, et autres influences étrangères. Aussi que n'a-t-on mis à contribution pour se documenter, pour adapter les mille et une nuits : les motifs qui composent les châles orientaux, les Indes, les Arabes, et, ces dernières années, les fichus que les paysannes russes employaient encore dans les campagnes reculées et qui sont, du reste, d'anciens dessins français colorés aux goûts exotiques. La mode était à l'Orient.

La mode subit maintenant un revirement radical, elle paraît vouloir sortir du sol où l'on tisse et imprime le tissu qui sera ou robe ou manteau, etc... Rien de plus normal, on se demande comment il pouvait en être autrement.

Mme Sonia Delaunay créa ses harmonies, ses rythmes colorés dans la vie même, de la couleur qu'elle invente sous son pinceau à la façon de poèmes de couleur. Elle ne copie pas l'ancien, elle invente, dans l'atmosphère, dans la lumière de son pays. Pas d'exotisme, pas de néo-stylisation. C'est bien le rythme de la ville moderne, son prisme, son illumination, les couleurs de son fleuve. En un mot, en relation avec l'ambiance de notre vie, la surface du tissu offre comme des mouvements visuels comparables en musique à des accords mais donne à la matière de l'étoffe un sens défini avec lequel on a la sensation objective que le tissu atteint son maximum de vie. Le tissu devient un élément principal de composition, on a envie de l'œuvrer, de l'employer dans un sens qui donnerait le maximum d'effet au modèle que l'on se propose de créer, parce que les principes qui le constituent sont des éléments neufs mais qui ont cependant leur constante. Cette vie qui est communiquée aux tissus par la couleur, voilà la réelle nouveauté et l'expression particulière des *tissus simultanés*. Ce sont les premières gammes sorties de ses tableaux, mais ces gammes vont être multipliées par l'emploi perfectionné de ces constructions simultanées aidées par une technique de fabrication adéquate à la manière colorée, par un emploi de plus en plus judicieux de ces matériaux que sont les laines, les soies, selon leur traitement réciproque. Cela fait penser aux études du génial Chevreul.

[...] C'est à elle que nous devons les premiers tissus *construits*, dans le sens du *tissu moderne*, qui est bien de notre époque. Elle invente véritablement des rapports nouveaux de couleur et dans le sens de la mode qui vient, elle a un pressentiment impératif. Ses dessins sont une révélation géniale qui va forcer à sortir de la routine (de toutes les routines) qui semblaient dominer ces dernières années ! En imposant de nouvelles mesures, cela, par conséquent, influencera la forme même et la coupe en général. C'est dans ce sens qu'elle crée ces tissus qui s'adaptent à une époque nouvelle qui va venir. Comme cela paraîtra désuet et inutile, ou alors pour un tout autre but que le costume féminin, de voir représenter des fleurs, ou des papillons, ou des animaux sur des soieries ou des tissages ayant pour finalité d'être portés par une femme chic. La mode tend de plus en plus vers la pratique ; la fantaisie, par conséquent, tend vers une adaptation plus rigoureuse de la forme construite. Quelle erreur de vouloir simuler un bouquet de fleurs sur le corps de la femme, encore moins une pagode chinoise, de la mythologie orientale, etc.

C'est une totale révision des valeurs [de] l'art du tissu que Sonia D., a entrepris. La première caractéristique dans ses dessins, est la sobriété des éléments composant l'ensemble ;

<sup>1148</sup> Robert Delaunay, *Du cubisme à l'art abstrait*, documents inédits publ. par Pierre Francastel et suivis d'un catalogue de l'œuvre de R. Delaunay par Guy Habasque, Paris, SEVPEN, 1957, p. 207 – 209.

pour un œil qui n'est pas exercé l'aspect en serait géométrique, mais on s'aperçoit vite que les surfaces colorantes ont comme caractéristiques le *rythme* qui est à la base de l'Art. Une sorte de décalage est la genèse de ce rythme, les couleurs sont « *simultanées* », elles obéissent à des lois nouvelles de contrastes de couleurs, de surfaces de couleurs qui, dans le choix qu'elle leur donne, produisent à nos yeux, simultanément, des aspects neufs, inédits.

... les prochains ensembles parce que adéquats à la vie moderne en peinture, architecture, aux carrosseries, aux formes belles inédites des avions, en un mot, aux aspirations de toute cette époque active et moderne qui construit un style en relation avec sa vie intense, de plus en plus vite.

Tissus simultanés, tissus modernes, qui augurent de cette belle année des arts décoratifs et de la vitalité de l'art actuel français.

« Les Espagnols aux Ballets russes » d'Igor Stravinsky<sup>1149</sup>

Des Espagnols aux Ballets russes ! Pourquoi ? On me pose cette question, et il m'est facile d'y répondre que depuis longtemps nous admirons et nous étudions l'Espagne dans les manifestations si originales de sa vie nationale. Il est donc tout naturel que nous cherchions à nous en inspirer et emporter avec nous, si je puis dire, un morceau d'Espagne. Le tout est de choisir ce qui est transportable. Il y a des vins de terroir qu'il faut consommer sur place, d'autres qui supportent le voyage.

Il n'y a pas là seulement un intérêt de curiosité. Entre la musique populaire de l'Espagne, surtout la musique andalouse, et celle de la Russie je perçois une affinité profonde qui tient sans doute à de communes origines orientales. Certains chants andalous me rappellent des mélodies de nos provinces russes, éveillent en moi des réminiscences ataviques. Les Andalous n'ont rien de latin dans leur musique. Ils doivent à leur hérédité orientale le sentiment du rythme.

Le rythme est bien différent du mètre. Dans le mètre, quatre est toujours égal à quatre. Le rythme pose une autre question encore : quel est ce nombre quatre, celui qui résulte de trois et un, ou celui qui résulte de deux et deux.

Autre caractère de cet art populaire : l'extrême précision, jusque dans les détails qui paraissent accidentels : un quart de ton est toujours le même quart de ton, un rythme qui paraît tomber ne tombe cependant pas, il se met d'aplomb au moment même où on le croyait par terre.

Rien en tout cela de l'improvisation passionnée que nous prêtons, par exemple, aux derviches tourneurs. Aucune improvisation : un art très combiné, très minutieux, très logique à sa manière et si froidement calculé. Je dirais presque un art classique, dont les dogmes différents de ceux de nos écoles ne sont pas moins rigoureux. En un mot, un art de composition.

Photos de María Dalbaicín et de Stravinsky (photo prise à Séville).

---

<sup>1149</sup> Igor Stravinsky, « Les Espagnols aux Ballets russes », *Comædia*, 15-V-1921.

#### 4. Tableaux des représentations données à Madrid et Barcelone

Tableau récapitulatif des ballets montés à Madrid<sup>1150</sup>

	1 <sup>er</sup> Sais. 1916	2 <sup>e</sup> sais. 1917	3 <sup>e</sup> sais. Nov 1917	4 <sup>e</sup> sais. 1918	5 <sup>e</sup> sais. 1921	Total Représ.	Total Saisons
<i>les Sylphides</i>	6	4	2	2	4	<b>18</b>	<b>5</b>
<i>Petrouchka</i>	5	3	2	3	4	<b>17</b>	<b>5</b>
<i>Schéhérazade</i>	4	4	3	3	2	<b>16</b>	<b>5</b>
<i>Carnaval</i>	6	3	1	1	5	<b>16</b>	<b>5</b>
<i>le Prince Igor</i>	4	5	2	2	3	<b>16</b>	<b>5</b>
<i>Cléopâtre</i>	4	2	2	2	3	<b>13</b>	<b>5</b>
<i>le Spectre</i>	4	3	2	2		<b>11</b>	<b>4</b>
<i>Soleil de nuit</i>	3	2	2	2	1	<b>10</b>	<b>5</b>
<i>l'Oiseau</i>	3	2	1	2		<b>9</b>	<b>4</b>
<i>Thamar</i>	2		2	1	2	<b>7</b>	<b>4</b>
<i>Papillons</i>		3	2	1	1	<b>7</b>	<b>4</b>
<i>les Femmes</i>		3	1		3	<b>7</b>	<b>3</b>
<i>Contes russes</i>					6	<b>6</b>	<b>1</b>
<i>la Boutique</i>					6	<b>6</b>	<b>1</b>
<i>le Tricorne</i>					5	<b>5</b>	<b>1</b>
<i>l'Après-midi</i>		2				<b>2</b>	<b>1</b>
<i>la Princesse</i>		2				<b>2</b>	<b>1</b>
<i>les Ménines</i>		2				<b>2</b>	<b>1</b>
<i>Sadko</i>		2				<b>2</b>	<b>1</b>
<i>Narcisse</i>			2			<b>2</b>	<b>1</b>
<i>Parade</i>		1				<b>1</b>	<b>1</b>
<i>Festin</i>				1		<b>1</b>	<b>1</b>
Total des créations	<b>10</b>	<b>7</b>	<b>1</b>	<b>1</b>	<b>3</b>		
Total des chorég. montées	<b>41</b>	<b>42</b>	<b>25</b>	<b>22</b>	<b>45</b>		

<sup>1150</sup> Tableau récapitulatif présenté dans le catalogue dirigé par Antonio Álvarez Cañibano, Yvan Nommick, *Los Ballets Russes de Diaghilev y España*, [Actas del congreso "España y los Ballets Russes" coordinado por Vicente García-Márquez, Granada, del 17 al 19 de junio de 1989], Granada, Centro de Documentación de Música y Danza INAEM, 2000.



Tableau récapitulatif des ballets montés à Barcelone<sup>1151</sup>

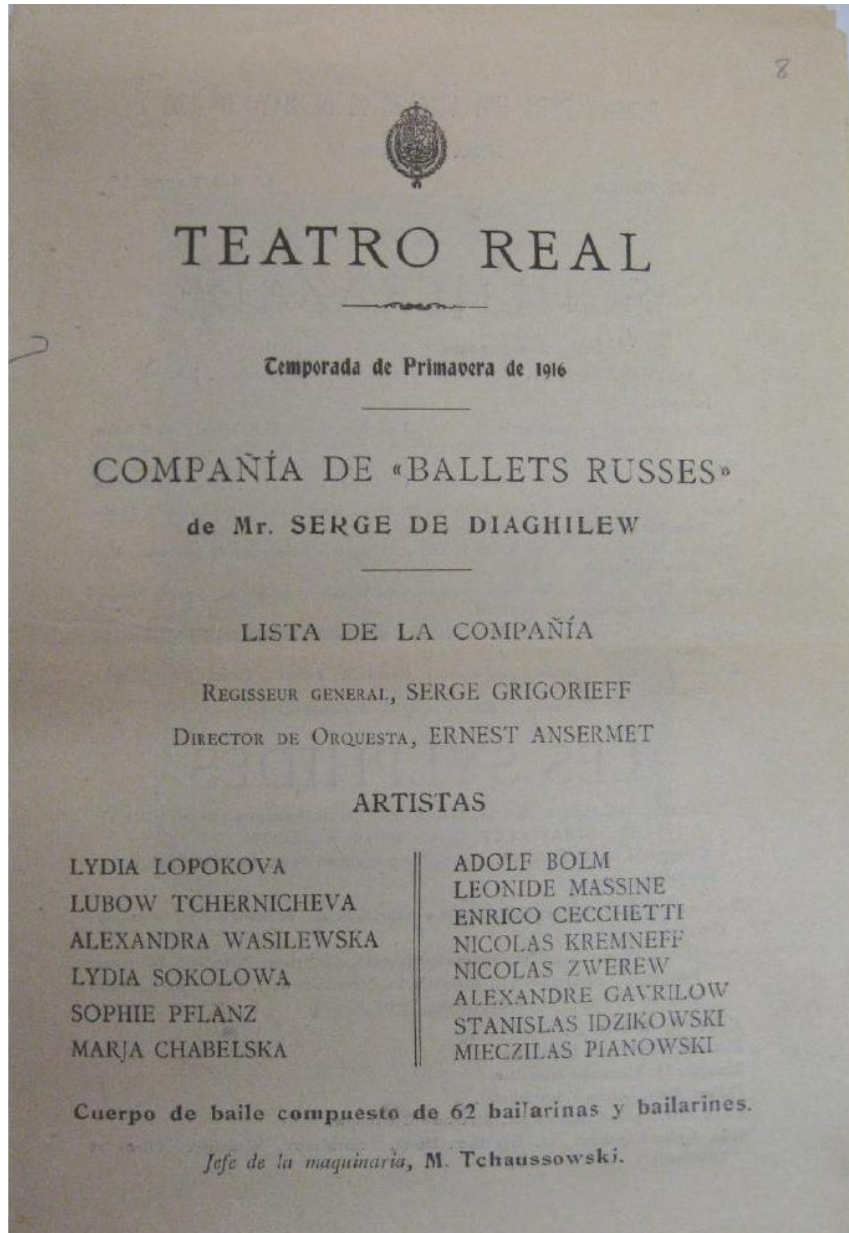
	1 <sup>ère</sup> sais. 1917	2 <sup>ème</sup> sais. nov 1917	3 <sup>ème</sup> sais. 1918	4 <sup>ème</sup> sais. 1924	5 <sup>ème</sup> sais. 1925	6 <sup>ème</sup> sais. 1927	Total repré	Total sais.
<i>le Prince Igor</i>	3	3	4	5	4	3	<b>22</b>	<b>6</b>
<i>Carnaval</i>	2	3	2	5	4	3	<b>19</b>	<b>6</b>
<i>les Syphides</i>	3	2	3	3	3	3	<b>17</b>	<b>6</b>
<i>Petrouchka</i>		2	4	3	3	4	<b>16</b>	<b>5</b>
<i>Shéhérazade</i>	3	2	2		6		<b>13</b>	<b>4</b>
<i>Cléopâtre</i>	2	2	2	4	2		<b>12</b>	<b>5</b>
<i>Cimariosiana</i>				3	3	4	<b>10</b>	<b>3</b>
<i>Thamar</i>		1	2	3		2	<b>8</b>	<b>4</b>
<i>le Tricorne</i>				4		4	<b>8</b>	<b>2</b>
<i>le Mariage d'</i>					3	4	<b>7</b>	<b>2</b>
<i>le Spectre</i>	2	2	2				<b>6</b>	<b>3</b>
<i>l'Oiseau</i>		3	3				<b>6</b>	<b>2</b>
<i>la Boutique</i>					2	4	<b>6</b>	<b>2</b>
<i>Contes russes</i>				3	3		<b>6</b>	<b>2</b>
<i>Soleil de nuit</i>	2		3				<b>5</b>	<b>2</b>
<i>les Femmes</i>	2		1			1	<b>4</b>	<b>3</b>
<i>Pulcinella</i>				4			<b>4</b>	<b>1</b>
<i>le Train bleu</i>					4		<b>4</b>	<b>1</b>
<i>Papillons</i>	2		1				<b>3</b>	<b>2</b>
<i>l'Après-midi</i>				3			<b>3</b>	<b>1</b>
<i>Festin</i>			3				<b>3</b>	<b>1</b>
<i>les Matelots</i>						3	<b>3</b>	<b>1</b>
<i>Sadko</i>	2						<b>2</b>	<b>1</b>
<i>Daphnis C.</i>				2			<b>2</b>	<b>1</b>
<i>Tentations B.</i>					2		<b>2</b>	<b>1</b>
<i>Narcisse</i>		2					<b>2</b>	<b>1</b>
<i>Roméo et.</i>						2	<b>2</b>	<b>1</b>
<i>les Biches</i>						2	<b>2</b>	<b>1</b>
<i>Lac d. cygnes</i>					2		<b>2</b>	<b>1</b>
<i>Parade</i>		1					<b>1</b>	<b>1</b>
<i>les Ménines</i>	1						<b>1</b>	<b>1</b>
<i>Zéphir et.</i>						1	<b>1</b>	<b>1</b>
<b>Total repré</b>	<b>24</b>	<b>23</b>	<b>32</b>	<b>42</b>	<b>41</b>	<b>40</b>		

<sup>1151</sup> Ce tableau a été réalisé sur le modèle du précédent et à partir des archives du Liceo.

## B. Annexes iconographiques

### 1. Les programmes

#### a. Programmes du Teatro Real



Programme de la soirée inaugurale donnée lors de la première saison russe au Teatro Real (26 mai 1916) : Archivo Manuel de Falla, Granada.

FUNCION PARA HOY VIERNES 26 DE MAYO DE 1916

A las 10 de la noche

1.º del Turno 1.º

1.º de Abono

ORDEN DEL ESPECTÁCULO

## SCHEHERAZADE

Drama coreográfico de M. FOKINE y L. BAKST.

Música de RIMSKY-KORSAKOW. Decoración y vestuario de L. BAKST.

Interpretado por

*Le Nègre*, favori de Zobside, Adólf Bain, Sobchikoff, son frere... M. Jazwinski, Mne. Lubow Tchernichowa, M. Enrico Cecchetti, Shariát, roi de l'Inde et de la Chine, M. Serge Grigoriev, Ojaléque, M. Serge Grigoriev, Kashouba, Chabelskaia II, Doris, *Femmes du Sultán*: Mne. Pritun, Kollowa, Slavtchka, Zamonikova, Samarokova I, Nimitchinova I, *Princese*: *Delshir de Harou*: Mne. Sokolowa, Galanta, Chabelskaia I, Zalewaki, Melchowska, Petricha,

*Secundo Esclavo de Harou*: Mne. Nemichinova II, Irtina, Andreews, Ariska, Polapwera, Samarokova II, Kourimur,

*Nègre*: MM. Novak, Wronitzoff, Kewelsky, Kostorowski, Statkiewicz, Pianowski, Kiegra, Heman,

*Adeleante*: MM. Kremneff, Bizikowski, Gavrioff, Zvereff, Tairat, Wójcikowski, Kostechi,

*Courtianna*, *Aides de camp du Roi Sule in Roi*.

## LES SYLPHIDES

Escueto romántico en un acto. Música de CHOPIN, instrumentada por IGOR

STRAVINSKY, GLAZUNOW y LIADOW.

Coreografía de M. FOKINE. Decoración y vestuario de M. DOROUJINSKY.

Interpretado por

*Actrices*: Mlle. Lydia Lopokova, Lubow Tchernichowa, Wasilewska, M. Alexandre Cassinow.

Mne. Pflanz, Sokolowa, Holikova, Slivichka, Chabelska, Zalewska, Antonowa, Pospowicz, Samarokova II, Mierkiewska, Nemichinowa I, Chabelska II, Niemchinowa I, Iwena, Duglanska, Ariska, Doris.

*Falso Mlle.*: Wasilewska.

*Musica*: Mlle. Lydia Lopokova

*Musica*: M. Alexandre Gavrilow.

*Primo*: Mne. Lubow Tchernichowa

*Falso Mlle.*: Lydia Lopokova, M. Alexandre Gavrilow,

Mlle. Lydia Lopokova, M. Gavrilow, Mne. Tchernichowa, Wasilewska, Pflanz et l'Ensemble.



Lydia Lopokova.

Programme de la soirée inaugurale donnée lors de la première saison russe au Teatro Real (26 mai 1916) : Archivo Manuel de Falla, Granada.



Programme de la soirée inaugurale donnée lors de la première saison russe au Teatro Real (26 mai 1916) : Archivo Manuel de Falla, Granada.

# SOL DE LA NOCHE

Baile de LEONIDE MASSINE, Música de RIMSKY-KORSAKOW,  
Coreografía de L. MASSINE. Decoración y vestuario de M. LABONOW.  
Interpretado por

*Soleil de nuit*..... M. Leonide Massine,  
*Belya*..... M. Zverew.

*Les Beggars*: MM. Pianowski, Iaxowski, Stackiewicz, Kawechi.

*Pyryznar*: Mlles. Pflanz, Wislowa, Sokolowa, Cachouba, Mieczkowska, Pajrowska, Chabelaia I, Chabelaia II, Potapowitch, Zaleskwa, Kokiowa, Slawicka, Zamulokowska, Sunarokowa I, Nemtchinowa I, Koortiner.

*Bogfior*: MM. Kemmer, Corilow, Iabikowski, Wojtkowski, Turak, Woroninow, Herman, Kostechi, Nowak, Ochimowski, Pacanil, Kagier, Kotrowskoj.

# CARNAVAL

Escena romántica. Música de RICARDO SUEMANN, instrumentada por RIMSKY-KORSAKOW, LIADOW, GLAZOUNOW, y TCHEREPINE.  
Coreografía de M. FOKINE. Decoración y vestuario de L. BAKST.

Interpretado por

*Colombine*..... Mlle. Lydia Lopokova,  
*Chiasina*..... Mmes. Labow Tcheritchewa,  
*Eirella*..... Mme. Wasilewska,  
*Papillon*..... Mlle. Lydia Sokolowa,  
*Arlequin*..... M. Stanislas Idrakowski,  
*Ferruet*..... M. Adolf Boln,  
*Eusebius*..... M. Leonide Massine,  
*Tanaton*..... M. Ewlog Cechobati,  
*Fiorstap*..... M. Mieczyslas Flunowski.

*Falla Noche*: Mmes. Pflanz, Kokiowa, Natchinowa, Zaleskwa, Slawicka, Mieczkowska, MM. Jasiński, Voziatsoo, Nowak, Herman, Wojtkowski, Karski.

*Pliláitara*: Mmes. Kourtner Niemelinowa, MM. Kostochi, Ochimowski.

Director de Orquesta: M. ERNEST ANSERMET  
Regiseur general: SERGE GAIGORIEFF



Sophie Pflanz.



Lydia Sokolowa.

Programme de la soirée inaugurale donnée lors de la première saison russe au Teatro Real (26 mai 1916) : Archivo Manuel de Falla, Granada.



Programme de la deuxième saison russe donnée au Teatro Real (juin 1917) : Archivo Manuel de Falla, Granada.

Les deux images suivantes : Programme de la deuxième saison russe donnée au Teatro Real (juin 1917) : Archivo Manuel de Falla, Granada.

# BALLETS RUSSES

de M. SERGE DE DIAGHILEW

## 1.º SADKO

Baile fantástico en un acto, de M. A. Ballo. Música de Rimsky-Korsakow. Coreografía de M. A. Ballo. Decorado de M. B. Anisfeld. Trajes de M. N. Goutchrova.  
 ISAREVNA. Mm. Lubow Tchernicheva.  
 SADKO. M. Oumassky.  
 EMPERADOR DE LOS MARES. M. Jazvinsky.  
 PECES DE COLORES. Mlles. Wasilewska, Chabelska, Sumarokova, Nemtchinova.  
 ALGAS. MARIÑAS. Mlles. Pflanz, Kachubra, Somarokova, Chabelska E. MM. Pionowski, Kosteki, Stankiewicz, Herman.  
 PECES. MM. Serevy, Gortlow, Kremloff, Kostrovsky, Boverman, Wacintow, Idzikowski, Wojcikowski.  
 LAS CORRIENTES. Mlles. Bonietka, Radina, Antonova, Zolowska, Siwchik, Potapowicz, Marusiewa, Nemtchinova II, Kostrowskaia, Ewina.  
 CIRALLOS MARINOS. MM. Kozler, Nowak, Kawecki, Bromberg.  
 UNA FLOR MARINA. Mlle. Zamochowska.

## 2.º LAS MUJERES DE BUEN HUMOR

Baile en un acto inspirado en la comedia de Carlo Goldoni, arreglado por V. Tomassini. Coreografía de L. Massine. Decorado de Leon Bakst. Pintado por Secrate. Vestuario de Leon Bakst.

### REPARTO

<i>Luca, viejo solista</i> .....	M. Enrico Cecchetti.
<i>Silvestre, su anciana hermana</i> .....	Mme. Cecchetti.
<i>Constante, joven nieto de Luca</i> .....	Mme. Lubow Tchernicheva.
<i>Felicja, solista joven, amiga secreta</i> .....	Mlle. Korlova.
<i>Dawid, amigo de Constante</i> .....	Mlle. Chabelska Marie.
<i>Paolina, amiga de Constante</i> .....	Mlle. Amurina.
<i>Marta, camarera de Constante</i> .....	Mme. Lydia Lopokova.
<i>Leonardo, marido de Felicja</i> .....	M. Leonide Massine.
<i>Dawid, prometido de Paolina</i> .....	M. Hakowski.
<i>Clara Rembo, camarera de Constante</i> .....	M. Nowak.
<i>Niccola, mozo del Café del Agnolo</i> .....	M. Wojcikowski.
<i>Polipka, capitán de gondoleros</i> .....	M. Jazvinsky.
<i>Un mendigo</i> .....	M. Leonide Massine.
<i>Musica clarinet</i> .....	M. Mascagni.
<i>Musica</i> .....	M. Kosteki.

Director de Orquesta: M. Ernest Ansermet : Regiseur general: Serge Grigorieff : Jefe Maquinista: Michel Tchoussowsky

Teatro Infanta Isabel : AMALIA ISAURA : Diez únicas funciones  
 Comedias y canciones modernas Debut el Sábado 9 de Junio

## 3.º EL SOL DE LA NOCHE

Danza de Leonide Massine. Música de Rimsky-Korsakow. Coreografía de L. Massine. Decorado y trajes de M. Lortzow.

*Sol de la noche*..... M. Leonide Massine.  
*Hobyl*..... M. Zwerew.

LOS PASTORES: MM. Pionowski, Jazvinsky, Stankiewicz, Oumanski.  
 PAISANOS: Mlles. Pflanz, Wasilewska, Chabelska, Radina, Bonietka, Klementowicz Chabelska II, Potapowicz, Zolowska, Korkova, Slawicka, Zamoskova I, Nemtchinova I, Antonova.  
 BUPONES: MM. Kremnes, Gawrilow, Idzikowski, Wojcikowski, Berman, Worontow, Buscecki, Kosteki, Nowak, Ochimowski, Kogor, Kostrowskoj, Isloff, Maximow.

## 4.º CARNAVAL

Escena romántica. Música de Ricardo Schumann, instrumentada por Rimsky-Korsakow, Isdow y Tchernepine. Coreografía de M. Fokine. Decoración y vestuario de L. Bakst.

<i>Columbina</i> .....	Mlle. Lydia Lopokova.
<i>Chiara</i> .....	Mme. Lubow Tchernicheva.
<i>Estrella</i> .....	Mlle. Alexandra Wasilewska.
<i>Papillon</i> .....	Mlle. Radina.
<i>Adelphi</i> .....	M. Stanislaw Idzikowski.
<i>Pierrot</i> .....	M. Maximilian Stankiewicz.
<i>Evangelina</i> .....	M. Leonide Massine.
<i>Pantalon</i> .....	M. Enrico Cecchetti.
<i>Florestan</i> .....	M. Mieczyslaw Pionowski.

VALSE NORLE: Mms. Pflanz, Klementowicz, Nemtchinova, Zolowska, Slawicka, Sumarokova; MM. Berman, Worontow, Nowak, Kawecki, Umasny, Kostrovsky.

PHILISTINES: Mms. Sumarokova A. Masgani; MM. Masgani, Bromberg.



M. et Mme. ENRICO CECCHETTI  
 en Les Femmes de Bien Humour.



ALEXANDRA WASILEWSKA  
 en Carnaval



ALEXANDRINE GAWRILOW,  
 en Sybilides



Programme de la quatrième saison russe du Teatro Real (mai – juin 1918) : Institut del Teatre, Barcelona.



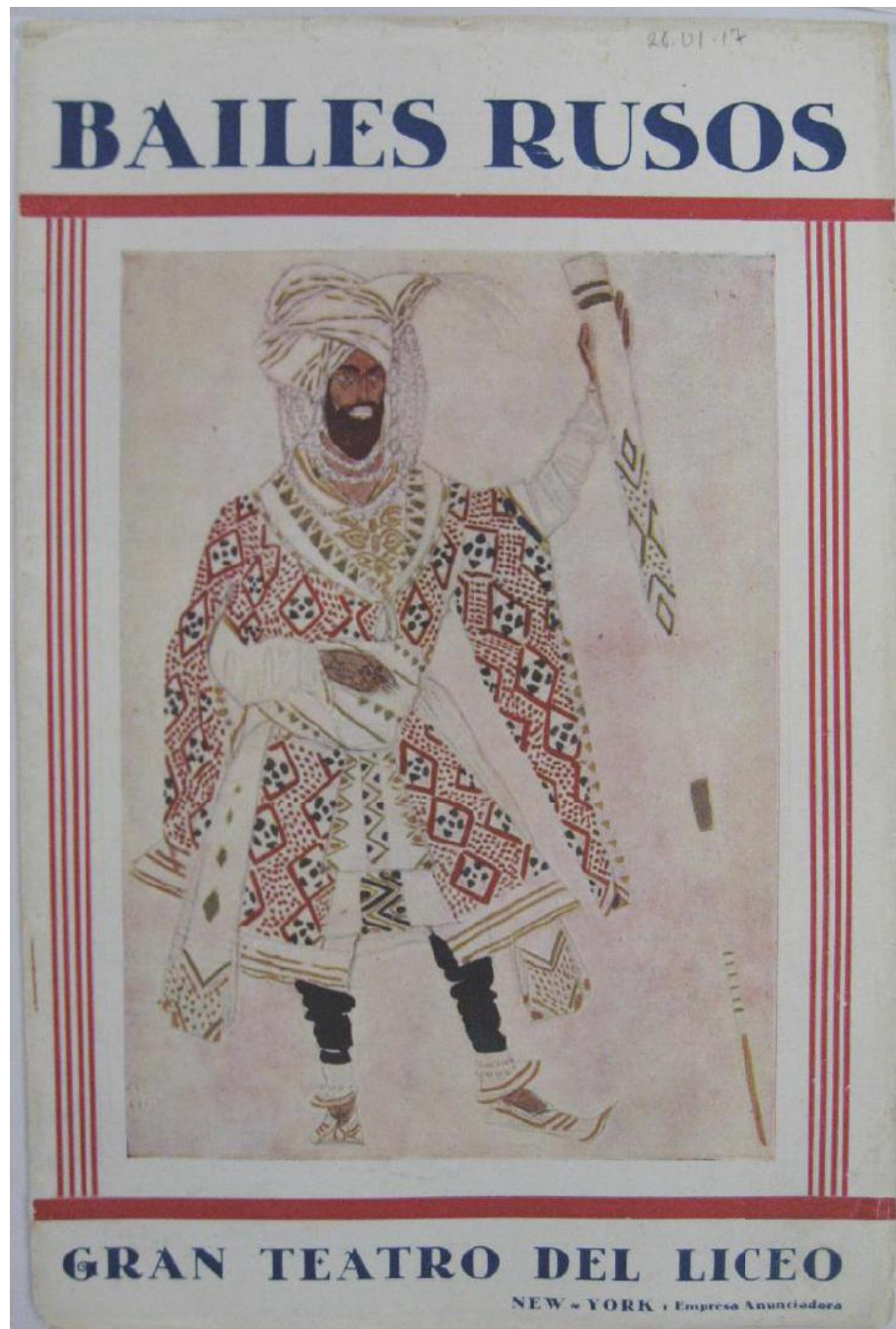


Programme de la cinquième saison russe du Teatro Real (mars – avril 1921) : Institut del Teatre, Barcelona.



Affiche de la cinquième saison russe du Teatro Real (2<sup>e</sup> représentation du *Tricorne*, 7 avril 1921) : Institut del Teatre, Barcelona.

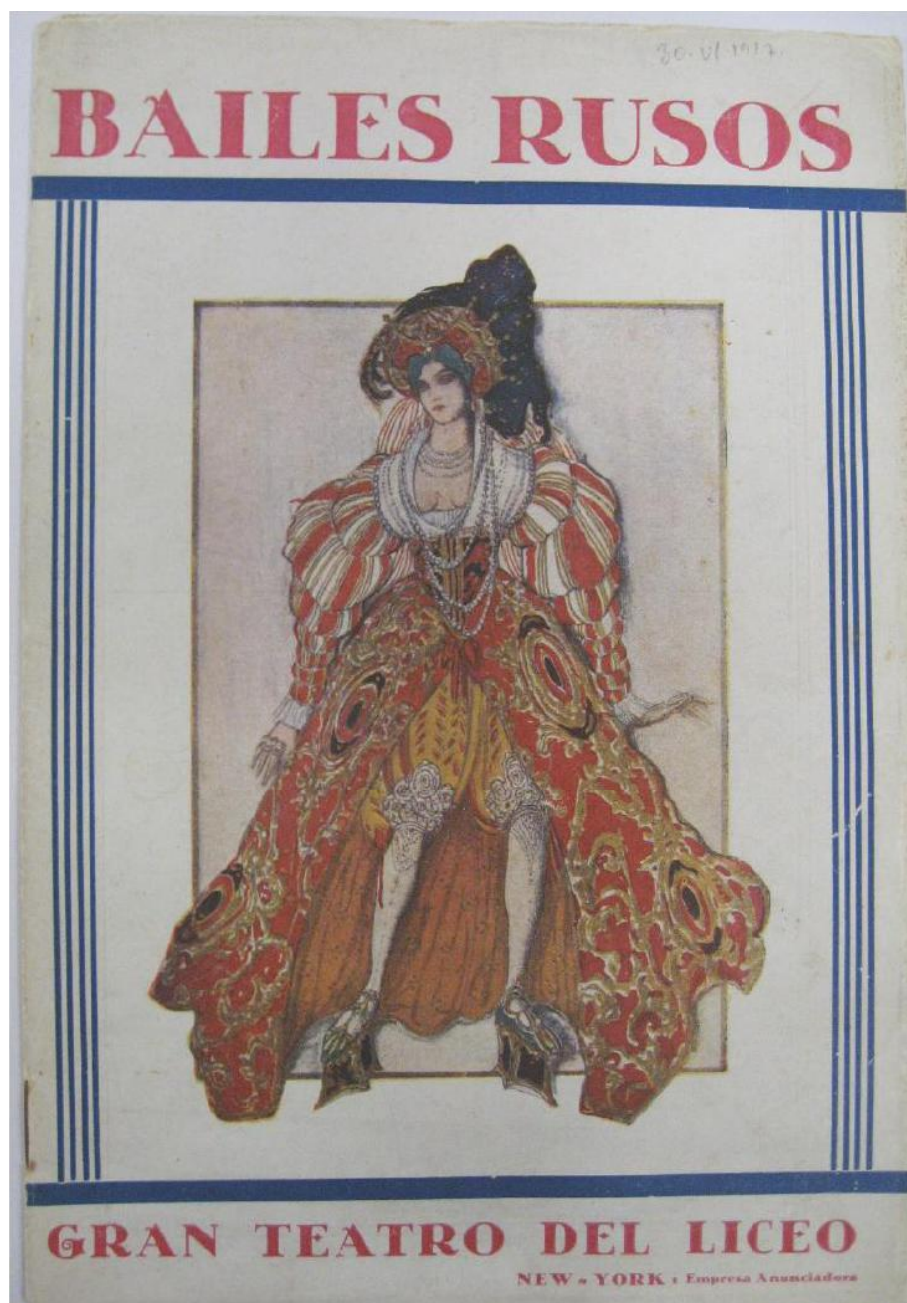
b. Programmes du Liceo



Programme de la première saison du Liceo (juin 1917) : Institut del Teatre, Barcelona.



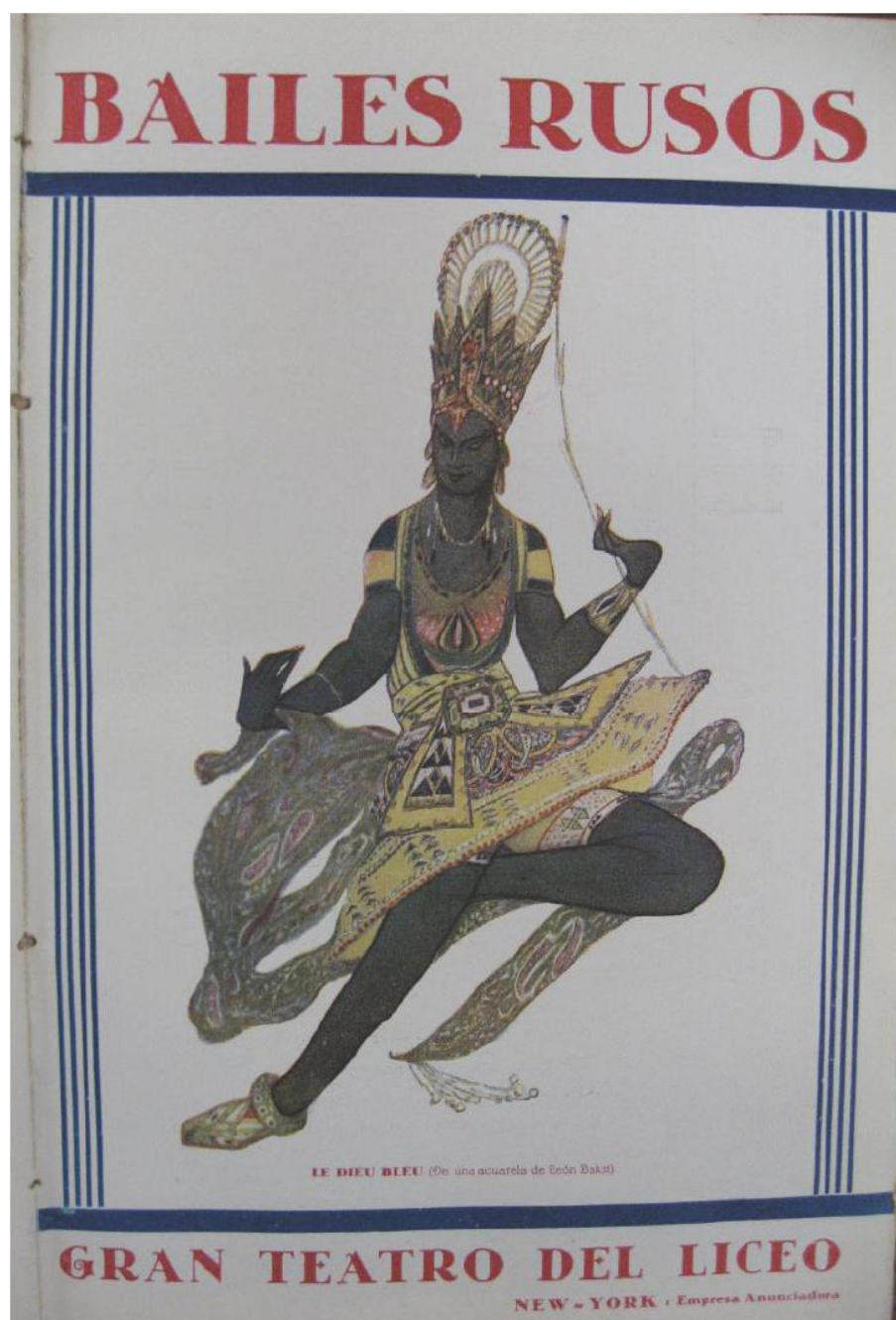
Programme de la première saison du Liceo (juin 1917) : Institut del Teatre, Barcelona.



Programme de la première saison du Liceo (juin 1917) : Institut del Teatre, Barcelona.



Programme de la première saison du Liceo (juin 1917) : Institut del Teatre, Barcelona.



Programme de la première saison du Liceo (juin 1917) : Institut del Teatre, Barcelona.



Programme de la deuxième saison du Liceo (novembre 1917) : Institut del Teatre, Barcelona.

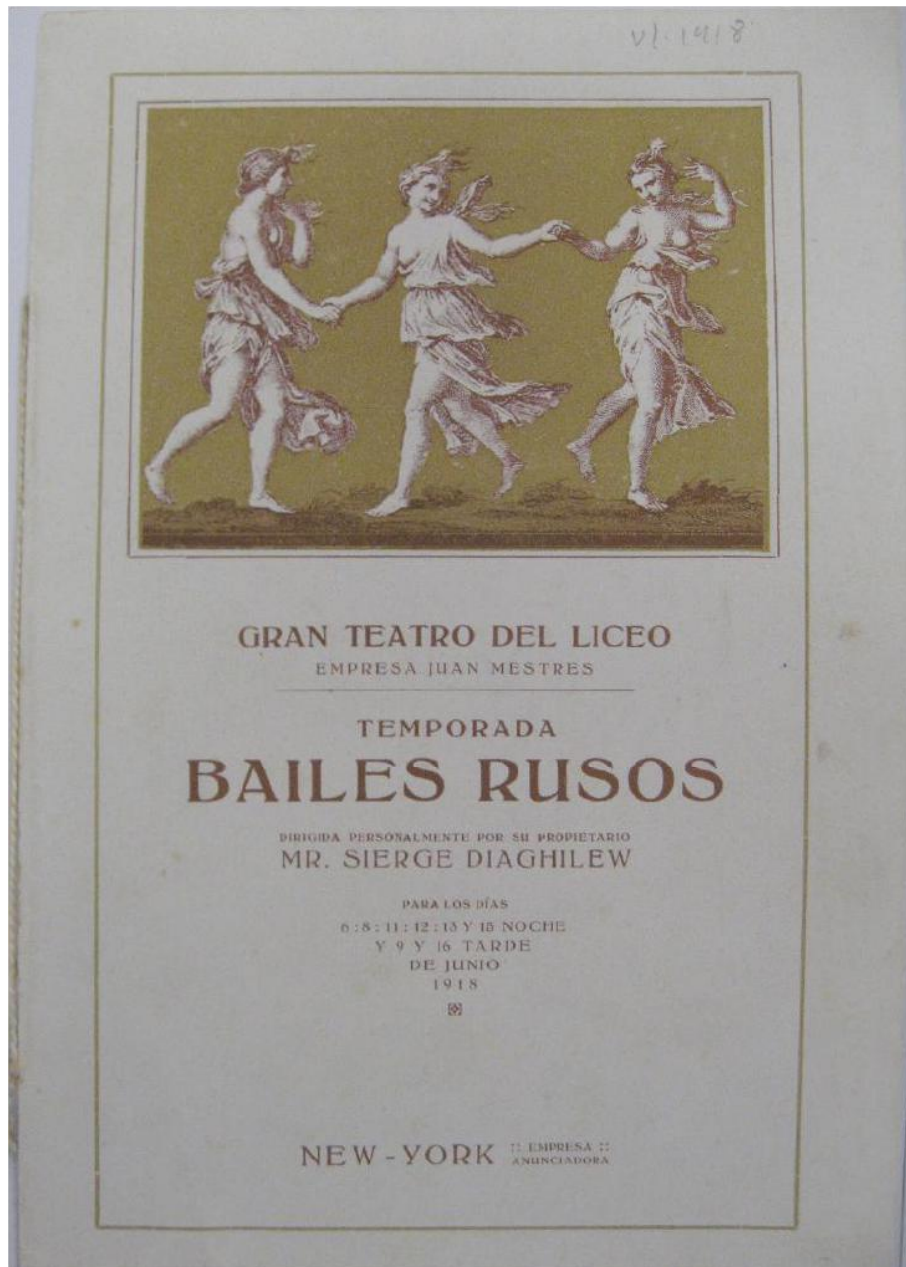




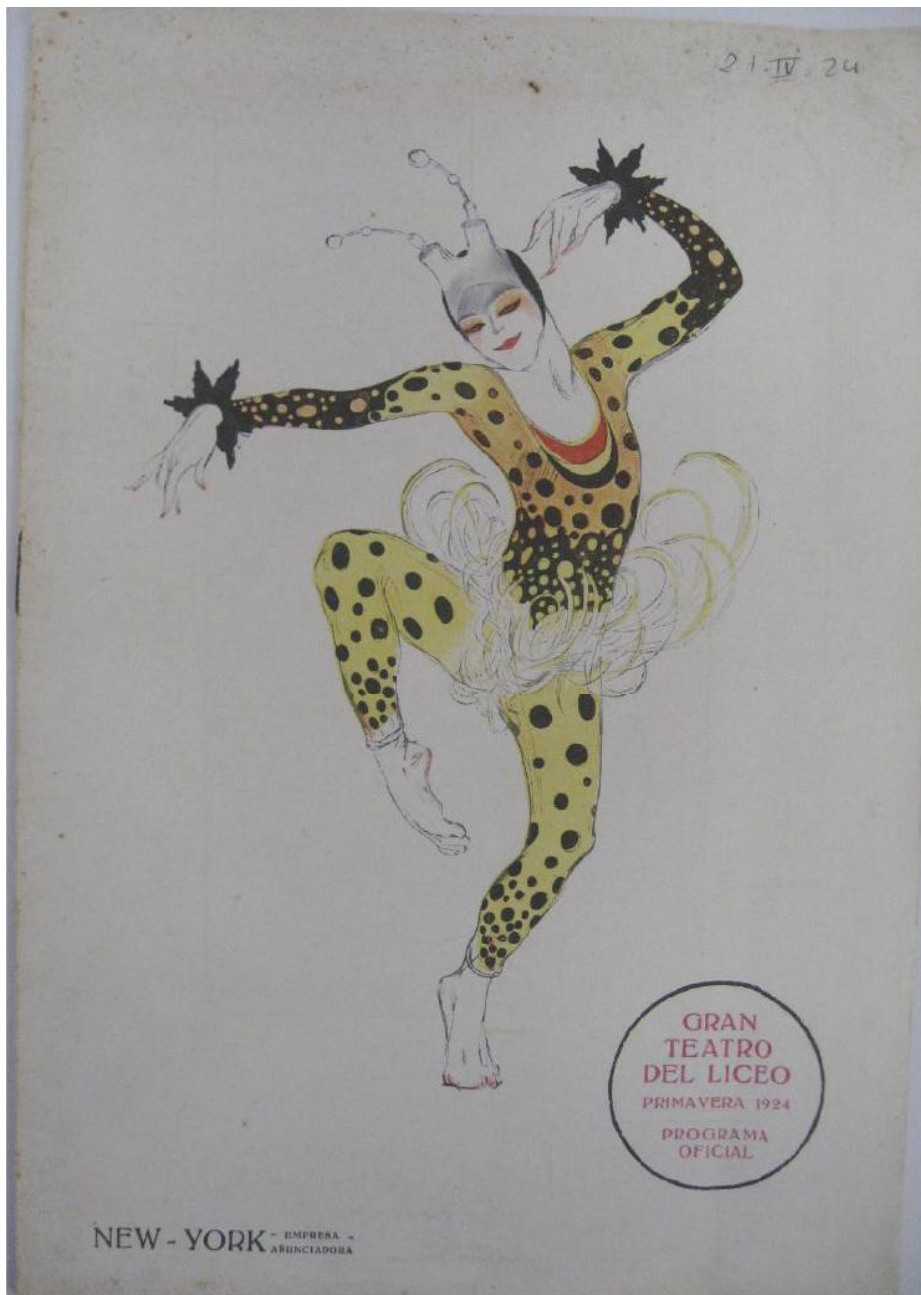
Programme de la deuxième saison du Liceo (novembre 1917) : Institut del Teatre, Barcelona.



Programme de la troisième saison du Liceo (juin 1918) : Institut del Teatre, Barcelona.



Programme de la troisième saison du Liceo (juin 1918) : Institut del Teatre, Barcelona.



Programme de la quatrième saison russe du Liceo (avril-mai 1924) : Institut del Teatre, Barcelona.



Programme de la cinquième saison russe du Liceo (mai 1925) : Institut del Teatre, Baercelona

## 2. Les ballets

### a. *Les Ménines*

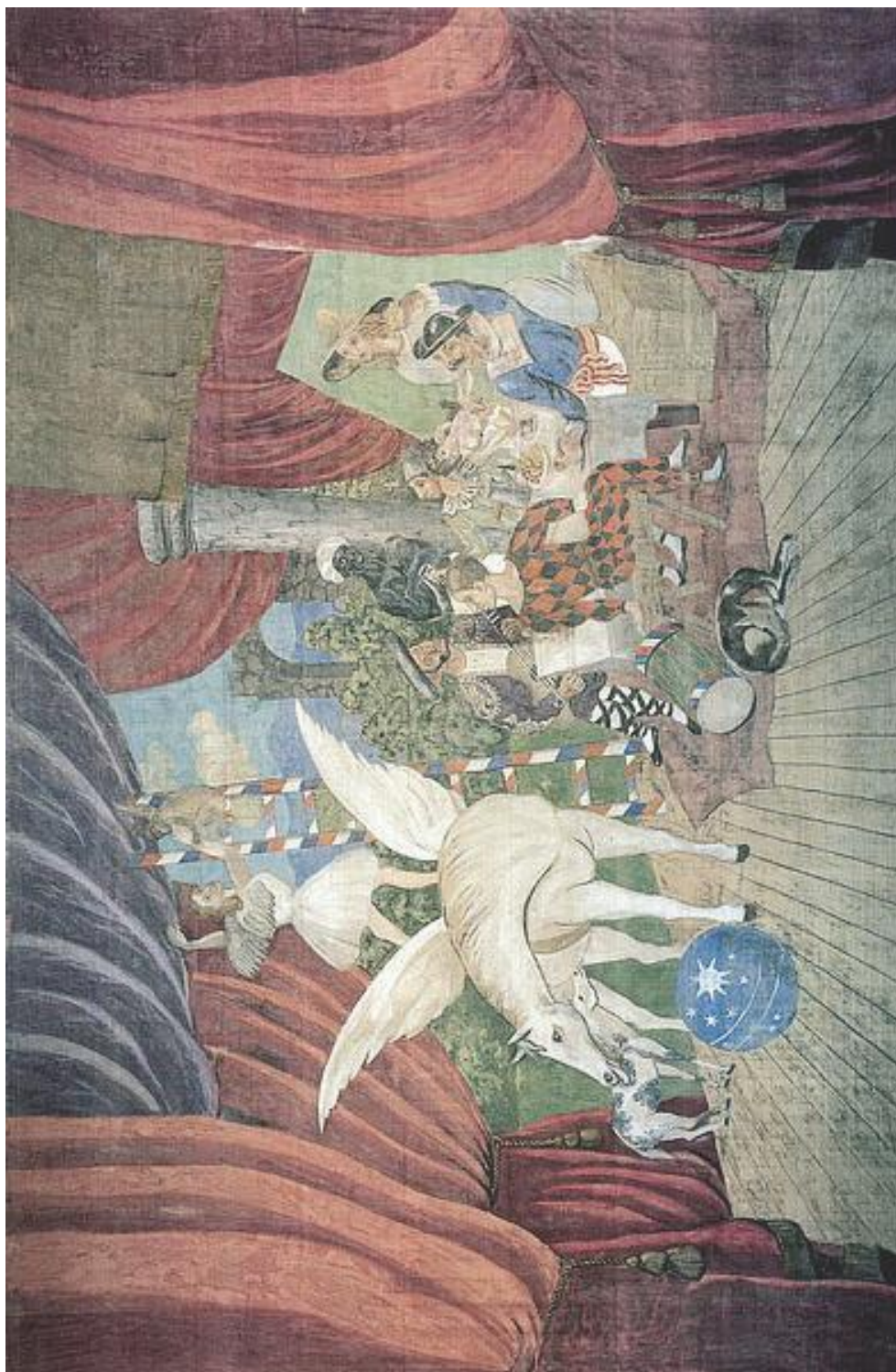


Esquisses de José María Sert pour *Les Ménines* (1916) : <http://theredlist.com/wiki-2-20-881-1399-1161-235972-236038-view-1910-1920-1-profile-1916-blas-meninas-b.html>, page consultée le 21-II-2014.



Photographie de Lubov Tchernicheva dans *Les Ménines* (1916) :  
<http://theredlist.com/wiki-2-20-881-1399-1161-235972-236038-view-1910-1920-1-profile-1916-blas-meninas-b.html>, page consultée le 21-II-2014.

b. *Parade*



Rideau de scène de *Parade* réalisé par Picasso (1917) :  
[http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-festival2009/festival2009/festival2009\\_01.html](http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-festival2009/festival2009/festival2009_01.html), page consultée le 21-II-2014.



c. *Cléopâtre*



Photographie de Lubov Tchernicheva interprétant *Cléopâtre* (1918) :  
<http://www.pinterest.com/dorotheascloset/sonia-delaunay/>, page consultée le 21-II-2014.

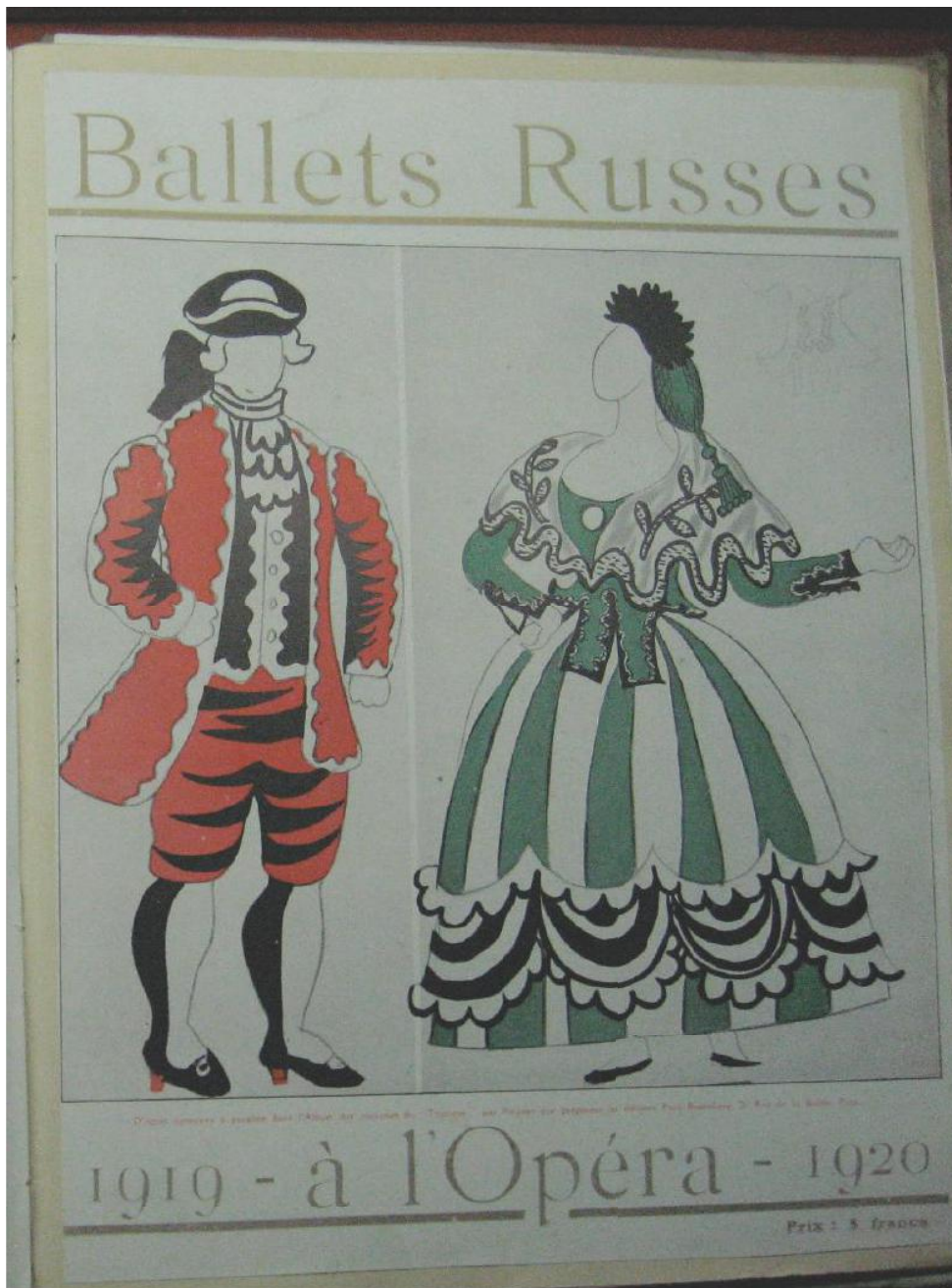


Esquisse de Sonia Delaunay pour *Cléopâtre* (1918) :  
<http://books0977.tumblr.com/post/65962238088/costume-for-cleopatre-in-the-ballets-russes>,  
page consultée le 21-II-2014.

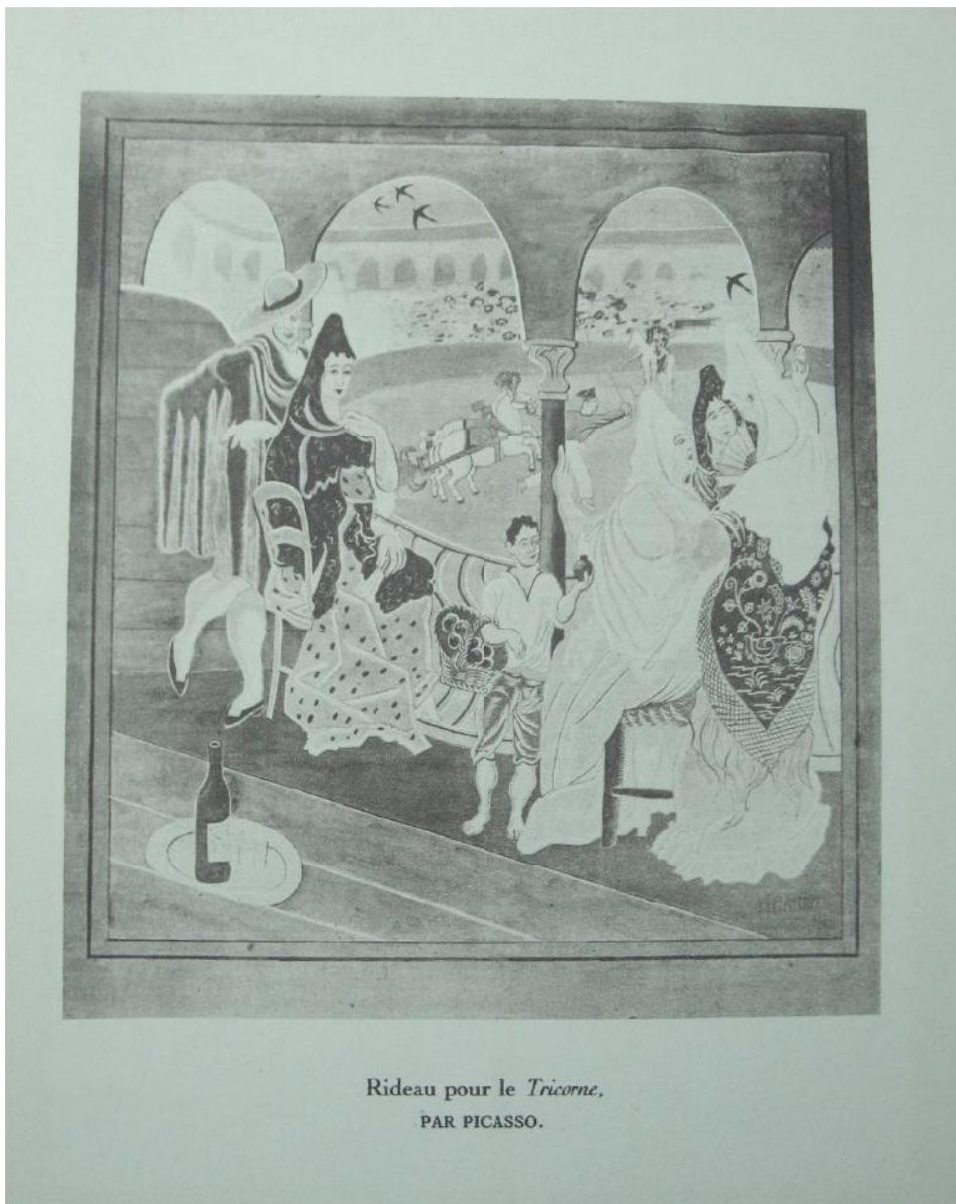


Photographie de Lubov Tchernicheva interprétant *Cléopâtre* (1918) :  
<http://theredlist.com/wiki-2-20-881-1399-1161-235972-235973-view-1900-1910-1-profile-1909-bcleopatra-b.html#photo>, page consultée le 21-II-2014.

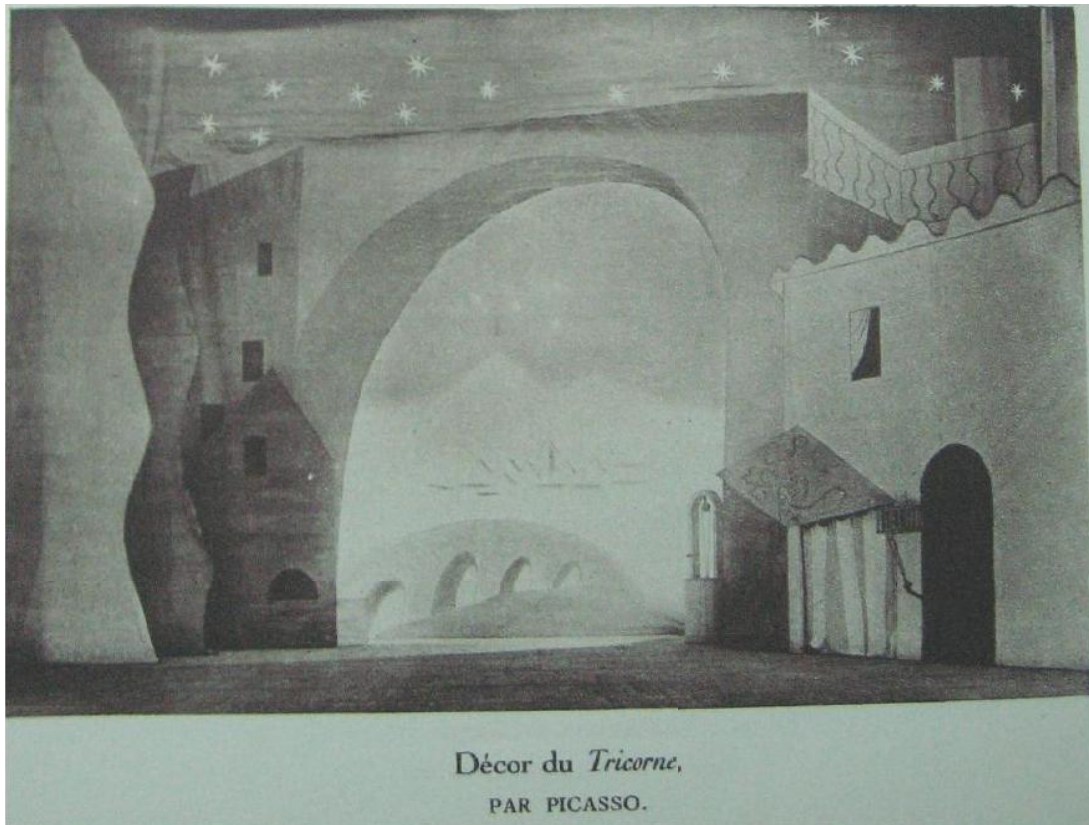
d. *Le Tricorne*



Couverture programme de l'Opéra de Paris (1919 – 1920) présentant les esquisses de Picasso pour *le Tricorne* (1919) : Archivo del Museo Nacional del Teatro, Almagro.



Programme de l'Opéra de Paris (1919 – 1920) présentant les esquisses de Picasso pour *le Tricorne* (1919) : Archivo del Museo Nacional del Teatro, Almagro.

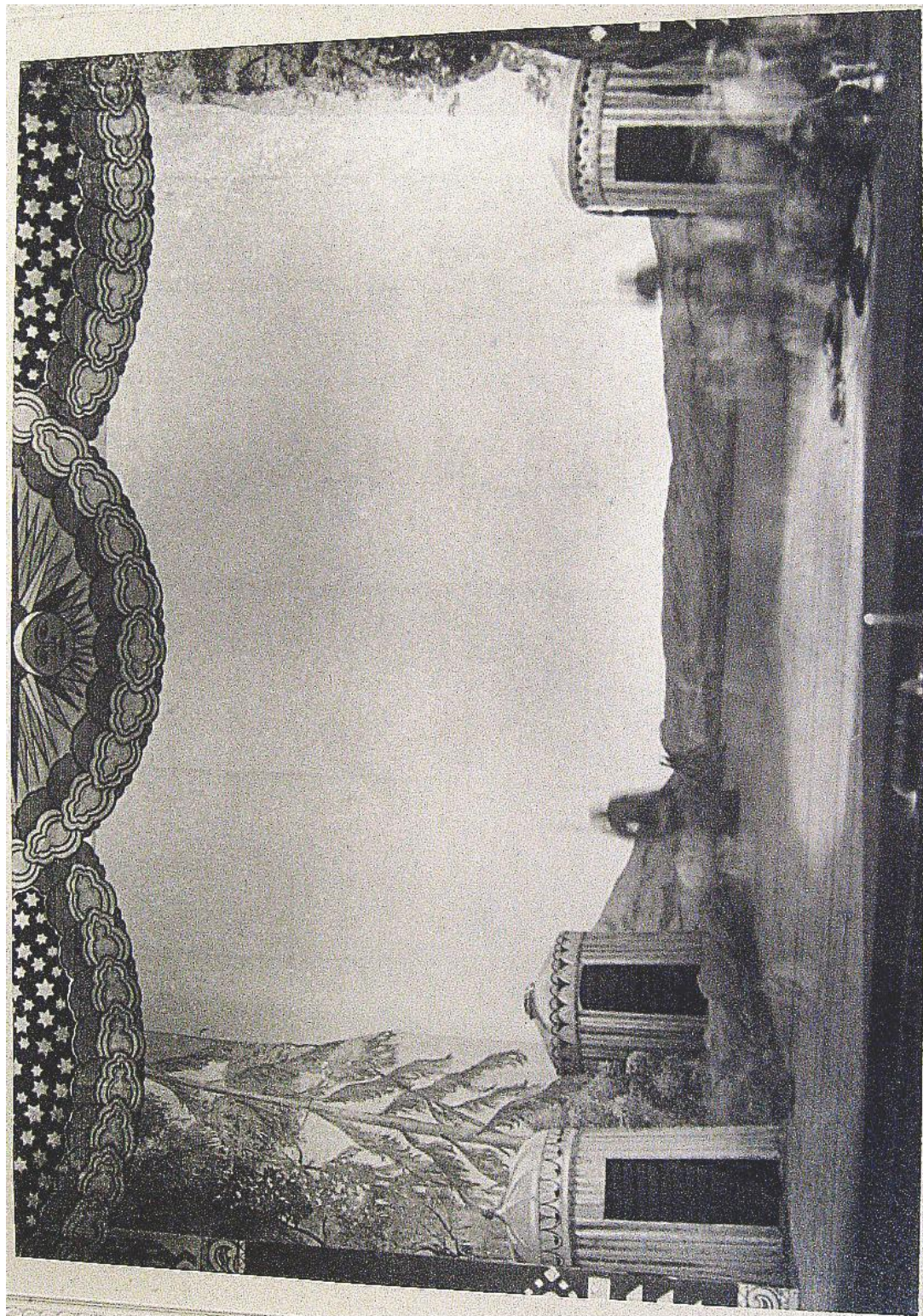


Programme de l'Opéra de Paris (1919 – 1920) présentant les esquisses de Picasso pour *le Tricorne* (1919) : Archivo del Museo Nacional del Teatro, Almagro.

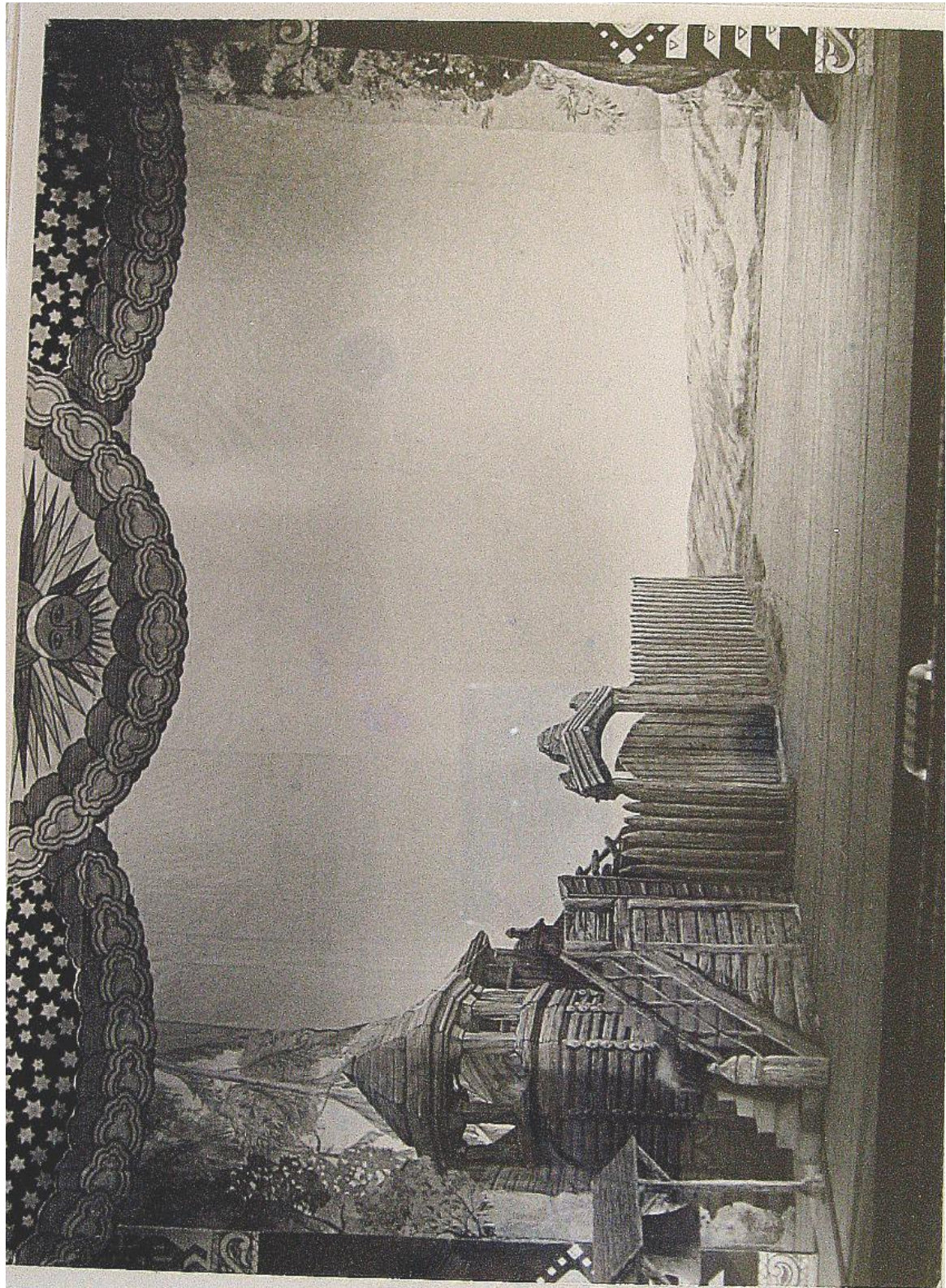


Programme de l'Opéra de Paris (1919 – 1920) publiant une photographie de Nemchinova et de Léonide Massine interprétant *le Tricorne* (1919) : Archivo Museo Nacional del Teatro, Almagro.

e. *Le Prince Igor*

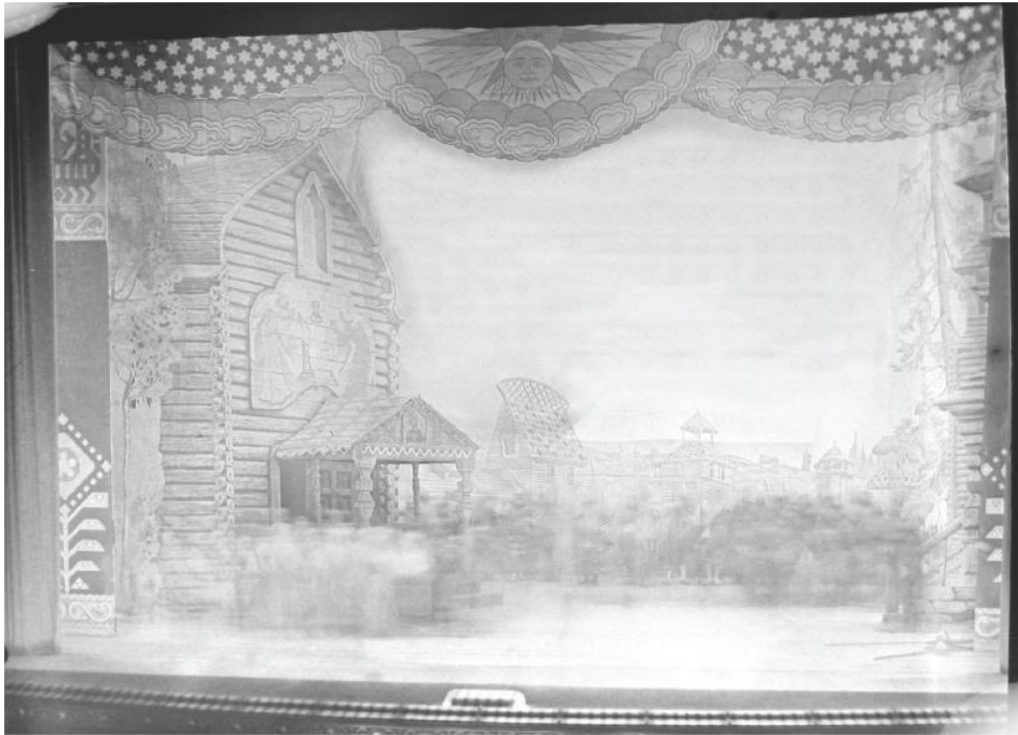


Photographie de la scène du Liceo lors de la représentation du *Prince Igor* (non datée, sans doute juin 1917) : Círculo del Liceo, Barcelona.



Photographie de la scène du Liceo lors de la représentation du *Prince Igor* (non datée, sans doute juin 1917) : Círculo del Liceo, Barcelona.





Diapositive de la scène du Liceo lors de la représentation du *Prince Igor* (non datée, sans doute juin 1917) : Círculo del Liceo, Barcelona.



Diapositive de la scène du Liceo lors d'une représentation (ballet non identifié, non datée) : Círculo del Liceo, Barcelona.

f. Sadko



Photographie de la scène du Liceo lors de la représentation de *Sadko* (juin 1917) : Círculo del Liceo, Barcelona.



Photographie de la scène du Liceo lors de la représentation de *Sadko* (juin 1917) : Círculo del Liceo, Barcelona.

g. *Petrouchka*



Esquisse de Benois pour le ballet *Petrouchka* (1911), personnage de Pétrouchka, Archivo del Museo Nacional del Teatro, Almagro (acquisition 1920).



Esquisse de Benois pour le ballet *Petrouchka* (1911), la Ballerine, Archivo del Museo Nacional del Teatro, Almagro (acquisition 1920).



Esquisse de Benois pour le ballet *Petrouchka* (1911), le Maure, Archivo del Museo Nacional del Teatro, Almagro (acquisition 1920).



Esquisse de Benois pour le ballet *Petrouchka* (1911), une danseuse de rues, Archivo del Museo Nacional del Teatro, Almagro (acquisition 1920).

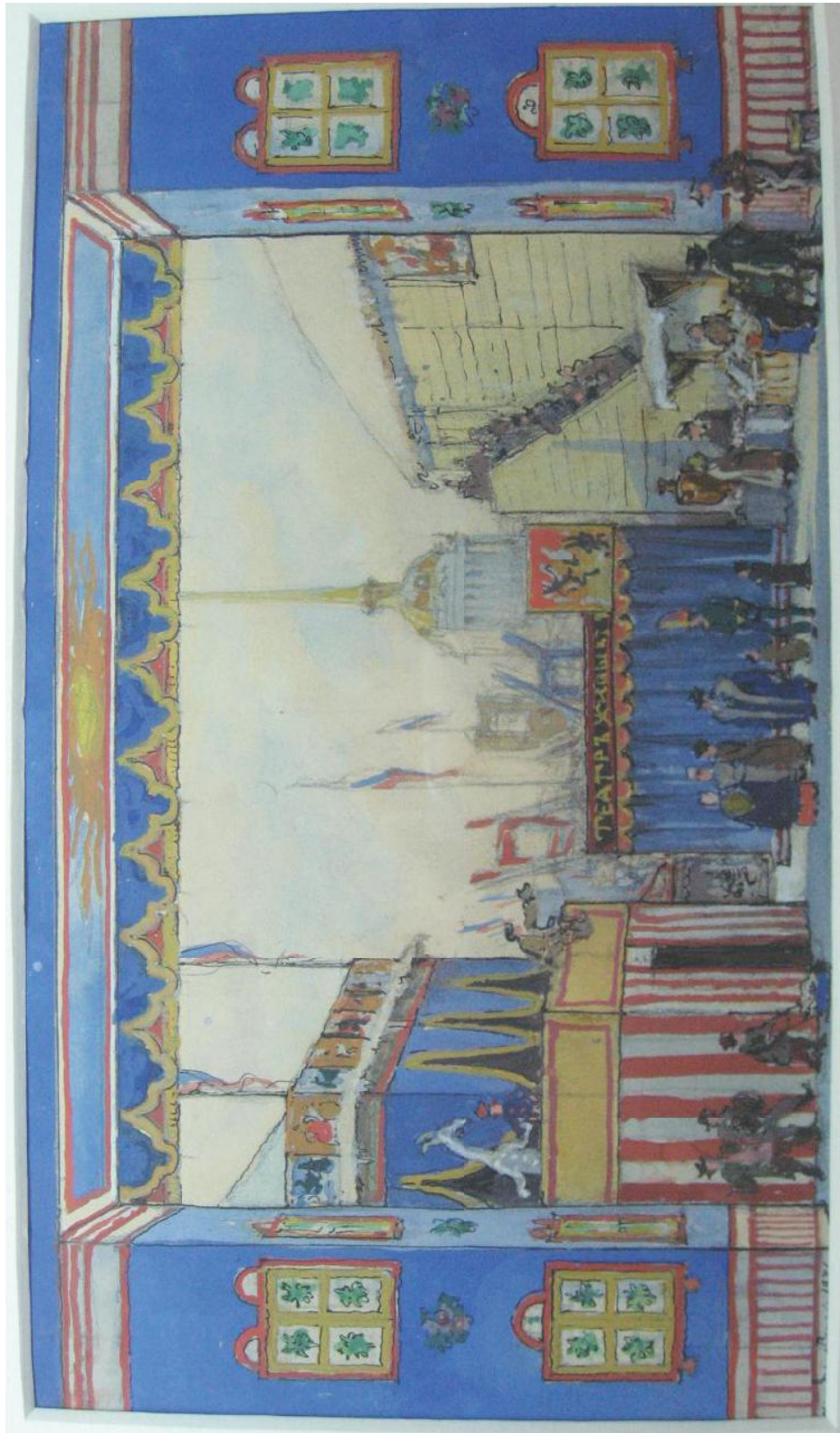


Esquisse de Benois pour le ballet *Petrouchka* (1911), une Femme, Archivo del Museo Nacional del Teatro, Almagro (acquisition 1920).





Esquisse de Benois pour le ballet *Petrouchka* (1911), un joueur d'orgue de barbarie, Archivo del Museo Nacional del Teatro, Almagro (acquisition 1920).



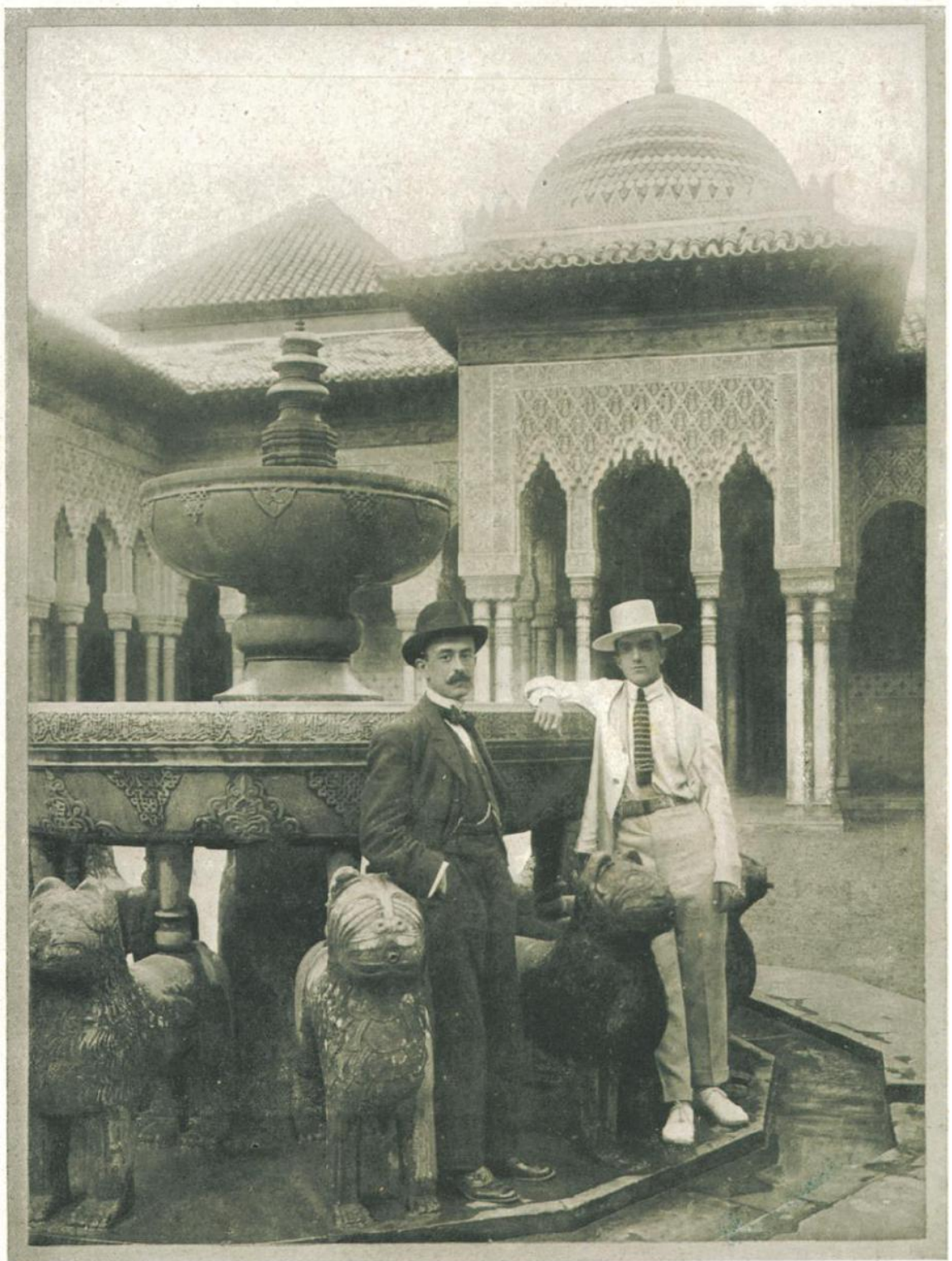
Esquisse de Benois pour le ballet *Petrouchka* (1911), décor, Archivo del Museo Nacional del Teatro, Almagro (acquisition 1936).

### 3. Photographies des Ballets russes en Espagne

#### a. Manuel de Falla et Léonide Massine à l'Alhambra (1916)



Manuel de Falla et Léonide Massine à l'Alhambra (juin 1916) : Photographie 7/140, 300 x 225, Archivo Manuel de Falla, Granada.



Manuel de Falla et Léonide Massine dans le *Patio de los Leones* de l'Alhambra (juin 1916) : Photographie 7/28, 156 x 102, Archivo Manuel de Falla, Granada.

b. La compagnie à Séville (1918)

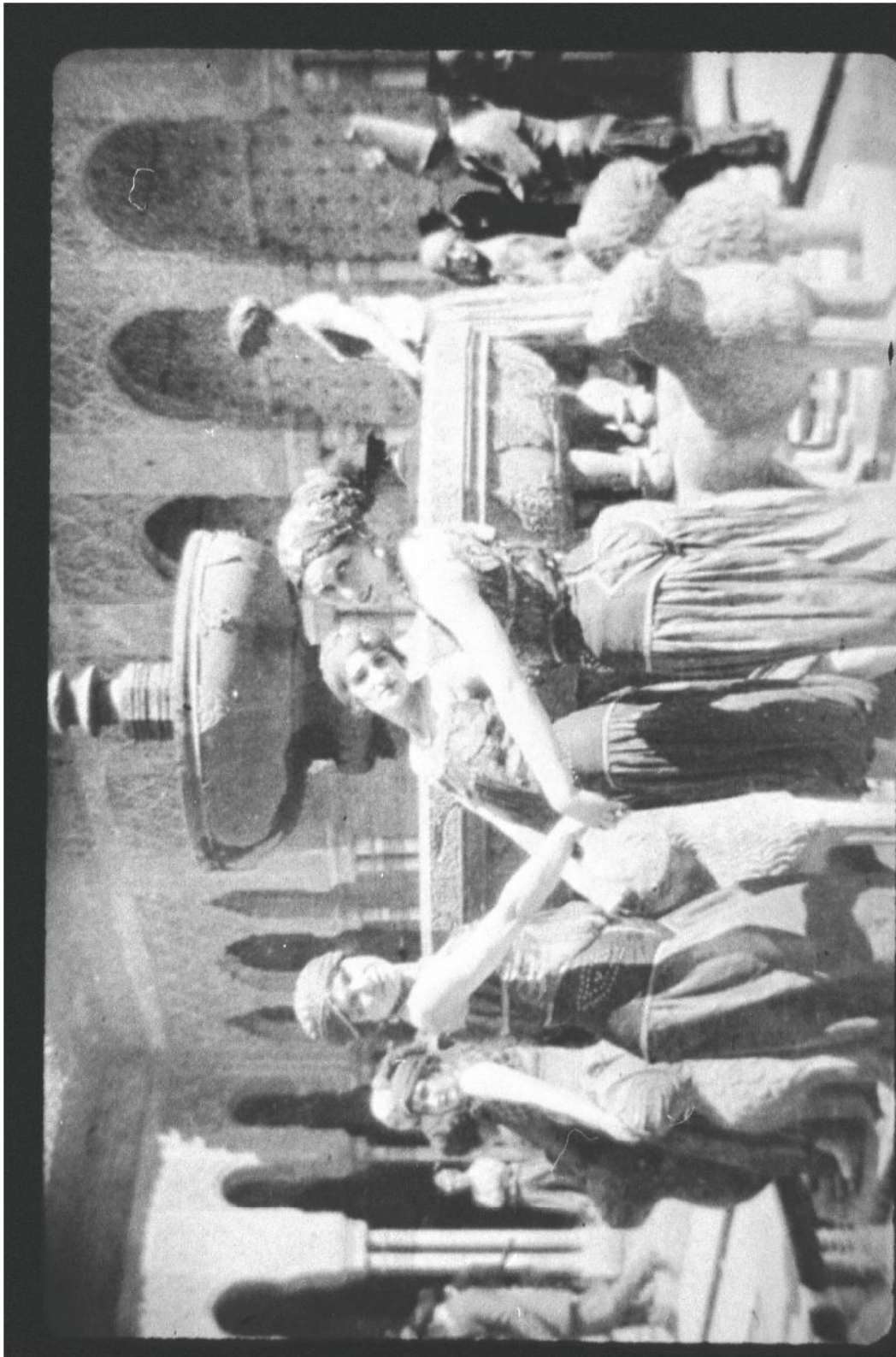


Les Ballets russes (67 personnes) à Séville (1918) : Fotografía 0156, carpeta 2, sobre 5, 16 x 24, Fundación Juan March, Madrid.

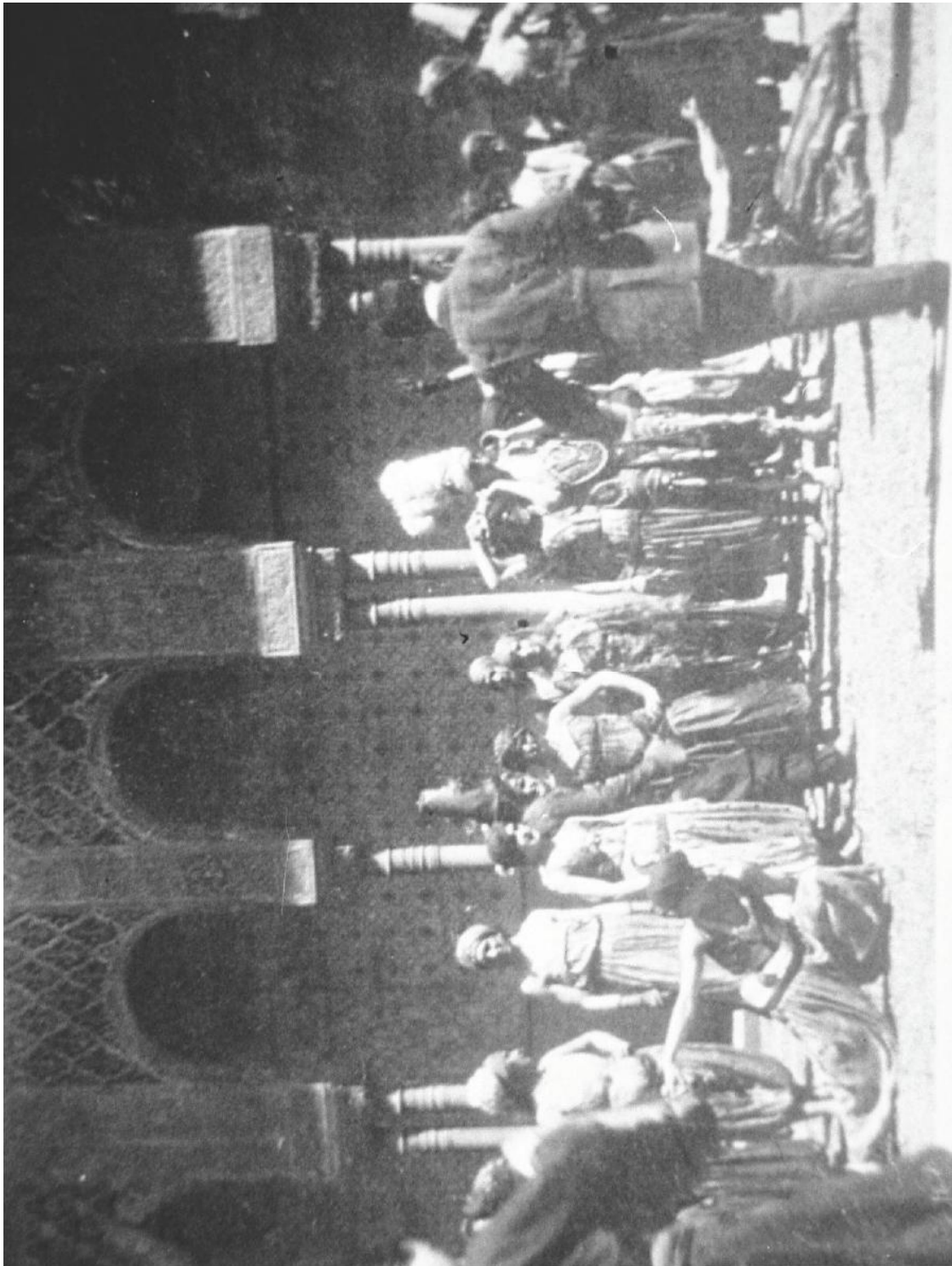
c. Représentation de Shéhérazade à l'Alhambra (1918)



Représentation de *Shéhérazade* dans le *Patio de los Leones* de l'Alhambra (1918):  
photographie 7/156, 178 x 240, Archivo Manuel de Falla, Granada (collection V.  
Kachouba).



Représentation de *Shéhérazade* dans le *Patio de los Leones* de l'Alhambra (1918) : photographie 8/258, 127 x 85, Archivo Manuel de Falla, Granada, (collection V. Kachouba).



Répétition de *Shéhérazade* dans le *Patio de los Leones* de l'Alhambra (1918). On voit Massine de dos : photographie 8/256, 127 x 85, Archivo Manuel de Falla, Granada, (collection V. Kachouba).



## BIBLIOGRAPHIE

### A. Documents consacrés aux Ballets russes

#### 1. Sources primaires

##### ABC :

- « Los Bailes Rusos », 15-V-1916, p. 15.
- « De espectáculos. Notas teatrales. Real. Espectáculo ruso », 25-V-1916, p. 18.
- DOMÉNECH, Rafael, « De arte – La Danza pantomima rusa », 26-V-1916, p. 3 – 4.
- « De espectáculos. Notas teatrales. Real. Espectáculo ruso », 27-V-1916, p. 17.
- PAGANO, Primo, « El retablo de la farsa », 27-V-1916, p. 28 – 29.
- « De espectáculos. Notas teatrales. Real. Espectáculo ruso », 29-V-1916, p. 16.
- « Teatro Real. Principales personajes del poema bailable de Stravinsky », 30-V-1916, p. 18.
- « De espectáculos. Notas teatrales. Real. Espectáculo ruso », 31-V-1916, p. 19.
- DOMÉNECH, Rafael, « La Danza Pantomima Rusa II », 2-VI-1916, p. 3 – 4.
- « De espectáculos. Notas teatrales. Real. Espectáculo ruso », 3-VI-1916, p. 19.
- DOMÉNECH, Rafael, « La danza pantomima rusa III », 6-VI-1916, p. 5 – 6.
- « De espectáculos. Notas teatrales. Real. “*Thamar*” », 6-VI-1916, p. 18.
- « De espectáculos. Notas teatrales. Real. “*Petrouchka*” », 7-VI-1916, p. 19.
- « De espectáculos. Notas teatrales. Real », 8-VI-1916, p. 21.
- « Bailes rusos en el Teatro Real », 9-VI-1916, p. 19.
- SALAVERRÍA, José María, « Los Bailes rusos en San Sebastián », 4-IX-1916, p. 7.
- PAGANO, Primo, « El tinglado de la farsa », 2-VI-1917, p. 23.
- « De espectáculos. Notas teatrales. Real. Espectáculo ruso », 3-VI-1917, p. 14.
- « De espectáculos. Notas teatrales. Real. “*La Princesa encantada*”, “*Sadko*” », 4-VI-1917, p. 14.
- « Los Bailes rusos en el Teatro Real », 6-VI-1917, p. 5.
- MOSQUETERO, « Cancionero gedeónico », 9-VI-1917, p. 22.
- PAGANO, Primo, « El tinglado de la farsa », 9-VI-1917, p. 23.
- « Notas teatrales. Real. Inauguración », 21-XI-1917, p. 16.
- « Notas teatrales. Real. Los Bailes Rusos », 26-XI-1917, p. 15.
- « Notas teatrales. Real. “*Narciso*” », 27-XI-1917, p. 15.

- « Notas teatrales. Las inocentadas de ayer », 29-XII-1917, p. 17.
- « Notas teatrales. Los Bailes rusos », 27-I-1918, p. 15.
- « Notas teatrales. Real. Ballets rusos. “Festín” », 27-V-1918, p. 14.
- « Notas teatrales. Real. Bailes rusos », 30-V-1918, p. 20.
- « Notas teatrales. Triunfo de Falla en Londres », 25-VII-1919, p. 18.
- SALAVERRÍA José María, « Cuadro de América. La casa de un gran escritor », 26-X-1920, p. 3.
- « Informaciones teatrales. ”El Sombrero de tres picos” », 6-IV-1921, p. 17.
- SALAVERRÍA, José María, « Del humorismo y de la risa », 11-IV-1921, p. 5.
- ALCACA-GALIANO, Álvaro, « El baile y la moda », 20-IV-1921, p. 3 – 5.
- F., « Escuela de danza de Loie Fuller », 23-XI-1921, p. 22.
- RIVAS CHERIF, Cipriano, « Los bailetes de *La Argentina*, arte popular de estilo », 9-VIII-1928, p. 11.
- ALCALÁ GALIANO, Álvaro, « El mago de los Bailes rusos. Sergio Diaghilew », 29-VIII-1929, p. 11 –12.
- « España y los Ballets Rusos, en el Festival de Granada », 12-VI-1989, p. 22 – 23.
- « Texto inédito de Falla sobre los ballets rusos de Diaghilev », 18-VI-1989, p. 111.

#### **Alfar :**

- TORRE, Guillermo de, « El Arte Decorativo de Sonia Delaunay », nº35, La Coruña, XII-1923, p. 18 – 19.

#### **Art : Revista de les arts :**

- « Presentació », nº1, 1933, p. 1.
- BONET, Antoni, « Apologia i detractaria de la dansa », nº3, 1933, p. 1 – 2.
- VIOLA, José, « Síntomas », nº4, 1933, p. 3.

#### **Arte Musical, Revista Iberoamericana :**

- GOMÁ, Enrique, « Igor Strawinsky y su obra », 31-V-1916, p. 1 – 2.
- GOMÁ, Enrique, « Teatro Real. Los *Ballets* rusos », 15-VI-1916, p. 1 – 2.
- VILLABELLA, E. de, « San Sebastián », 31-VIII-1916, p. 7.
- SALAZAR, Adolfo, « Los Bailes Rusos en San Sebastián », 15-IX-1916, p. 1.
- « La vida musical. Madrid », 30-XI-1917, p. 7.

**Atenea :**

BOLM, Adolfo, « Memorias de Adolfo Bolm », año 1, VII-1916, p. 161 – 166.

GOMÁ, Enrique, « La música en los bailes-pantomimas rusos. Igor Stravinsky », VII-1916, p. 167 – 178.

DOMÉNECH, Rafael, « Escenografía y coreografía », VII-1916, p. 179 – 200.

DOMÉNECH, Rafael, « Arte escenográfico », VIII-1916, p. 277 – 288.

**Blanco y negro :**

MARTÍNEZ DE LA RIVA, R., « Vida nacional. El teatro de Martínez Sierra », 21-XI-1921, p. 24.

ABRIL, Manuel, « Exposición de artes decorativas de París. La instalación del Teatro Eslava », 20-IX-1925, p. 107.

MARQUINA, Rafael, « A propósito de las revistas. Las Artes Auxiliares del Teatro », 17-X-1926, p. 98 – 101.

MARQUINA, Rafael, « A través del prisma ruso. Sinopsis escenográfica parcial », 3-III-1929.

**Cosmópolis :**

SALAZAR, Adolfo, « Un cinematógrafo luminista », año IV, n° 41, V-1922, p. 23 – 27.

**D'Ací i d'Allà :**

« Els Ballets a Barcelona », III-1921, vol. 07, n°3, p. 195.

« La música russa. Igor Strawinsky amb motiu de la seva visita a Barcelona », IV-1924, vol. 13, n°76, p. 245 – 250.

« Els Balls russos », V-1924, vol 13, n°77, p. 355 – 357.

« Lleó Bakst », II-1925, vol. 15, n°86, p. 43.

HENLEY, C. W., « Els Ballets russos », VIII-1927, vol 16, n°116, p. 236 – 238.

« L'art modern », VIII-1920, vol 18, n°140, p. 257.

« El meus records », VIII-1929, vol 18, n°140, p. 269.

« Els Balls russos que s'en van i tornen », VI-1935, vol 23, n°181, p. 30 – 39.

« Epístola a Picasso », VI-1936, vol 24, n°185, p. 36 – 42.

**El Debate :**

« Noches del real. Los *ballets russes* », 29-V-1916, p. 2.

CALVO SOTELO, José, « Noches del Real: Ballets Russes », 31-V-1916, p. 2.  
CALVO SOTELO, José, « Noches del Real: Bailes rusos », 5-VI-1916, p. 1.  
CALVO SOTELO, José, « Noche del Real. Bailes Rusos – *Petrouchka* », 7-VI-1916, p. 1.  
J. M. O., « *El Corregidor y la Molinera* en Eslava », 8-IV-1917, p. 3.  
« Noches del Real. Bailes Rusos », 3-VI-1917, p. 3.  
« Inauguración. Bailes Rusos », 21-XI-1917, p. 2.  
ARREGUI, Vicente, « Stravinsky dirige un concierto en el Real », 26-III-1924, p. 2.

#### **El Globo :**

R. R., « Teatro Real. Los bailes rusos », 18-V-1916, p. 1.

#### **El Heraldo de Madrid :**

« La artista de la ciencia. Hablando con Loie Fuller », 28-I-1912, p. 2.  
« Teatro real. Bailes rusos », 26-V-1916, p. 4.  
« Novedades teatrales. Real. Bailes rusos », 27-V-1916, p. 2.  
« Los Bailes Rusos : *El Pájaro de fuego* », 29-V-1916, p. 1.  
« Los Bailes rusos. *Cleopatra y el Príncipe Igor* », 31-V-1916, p. 2.  
« Diario del teatro. Espectáculos de Madrid. Real », 6-VI-1916, p. 5.  
« Gacetillas teatrales. Bailes rusos: *Petrouchka* », 8-VI-1916, p. 4.  
« Diario del Teatro. Espectáculos. Real », 8-VI-1916, p. 5.  
« Embargo del Teatro Real », 9-VI-1916, p. 4.  
MARTÍNEZ SIERRA, Gregorio, « Pantomimas en Eslava », 1-XII-1916, p. 1 – 2.  
LEÓN-BOYD, « De sociedad », 5-V-1917, p. 2.  
BURGOS, Carmen de, *Colombine*, « Trajes y decorado », 3-VI-1917, p. 3.  
PÉREZ LUGÍN, Alejandro, « Gacetillas teatrales. Los Bailes Rusos », 3-VI-1917, p. 5.  
LEÓN-BOYD, « De sociedad », 3-VI-1917, p. 6.  
« En el Real. Los bailes rusos. Trajes y decorado », 4-VI-1917, p. 2.  
« Gacetillas teatrales. Real: Bailes rusos », 14-VI-1917, p. 2.  
A. P. L., Alejandro, « En el Real. La fiesta de anoche. Los rusos y la Imperio », 16-VI-1917,  
p. 2.  
PÉREZ LUGÍN, Alejandro, « Gacetillas teatrales. Real. Vermut », 21-XI-1917, p. 3.  
TULIO BONAFUOX, Luis, « Españoles en Londres. *El Sombrero de tres picos* », 17-IX-  
1919, p. 1.  
FORNS, José, « Los bailes Vieneses de la Zarzuela », 16-III-1921, p. 3.

FORNS, José, « La música y los músicos », 19-III-1921, p. 3.  
« Diario del Teatro Real », 28-III-1921, p. 5.  
PEDROSO, Manuel, « Margarita Xirgu en el Español », 21-IX-1922, p. 3.  
« Sobre Clotilde y Alejandro Sakharof », 8-I-1923, p. 1.  
PEDROSO Manuel, « El ambiente escénico », 27-IX-1924, p. 5.  
PEDROSO, Manuel, « Nuestras campañas. Hacia un teatro nuevo. La Liga Pro Drama », 8-VIII-1925, p. 5.  
RIVAS CHERIF, Cipriano de, « "La Argentina" y el baile español », 25-IX-1926, p. 4.  
RIVAS CHERIF, Cipriano de, « Una información todas las noches. Las grandes figuras vistas por sus ayudas de cámara. », 18-V-1927, p. 8 – 9.  
BERGAMÍN, « El arte poético de bailar », 20-IV-1933, p. 5.

### **El Imparcial :**

« Los bailes rusos », 14-V-1916, p. 3.  
« Teatro Real. Bailes rusos », 18-V-1916, p. 3.  
MONTE-CRISTO, « El abono a los bailes rusos », 20-V-1916, p. 2.  
« Los teatros. El cuerpo de Baile ruso », 28-V-1916, p. 1.  
MUÑOZ Matilde, M., « Bailes rusos », 29-V-1916, p. 1.  
AZAÑA, Manuel, « Desde Francia. De nuestro redactor en París. Nota sobre un baile español », 5-II-1920, p. 3.  
MUÑOZ, M., « Teatro Real. Los Bailes rusos, *El Sombrero de tres picos* », 6-IV-1921, p. 3.  
SALAZAR, Adolfo, « Los Bailes Rusos. Estreno de *El Sombrero de tres picos*. Un gran éxito en el Real », 6-IV-1921.  
MONTE-CRISTO, « Crónica madrileña. Interesante fiesta artística », 7-IV-1921, p. 1.  
VALLE-INCLÁN, Ramón del, « Lo que debe ser el teatro español », 8-XII-1929, p. 8.

### **El Liberal :**

ARIMÓN, Santiago, *Tristán*, « Teatro Real. Presentación de los Bailes Rusos », 27-V-1916, p. 3.  
ARIMÓN, Santiago, *Tristán*, « Teatro Real. *El Pájaro de fuego – El Espectro de la rosa* », 29-V-1916, p. 3.  
ARIMÓN, Santiago, *Tristán*, « Teatro Real. Los bailes rusos », 3-VI-1917, p. 3.  
ARIMÓN, Santiago, *Tristán*, « Teatro Real: *La Princesa encantada – Sadko* », 4-VI-1917, p. 2.

ARIMÓN, Santiago, *Tristán*, « Teatro Real : *Las Mujeres de buen humor* », 6-VI-1917, p. 3.  
ARIMÓN, Santiago, *Tristán*, « Teatro Real: *Petrouchka* », 7-VI-1916, p. 3.  
ARIMÓN, Santiago, “Tristán”, « *El Corregidor y la Molinera*. Teatro Eslava », 8-IV-1917,  
p. 2.  
ARIMÓN, Santiago, *Tristán*, « Teatro Real. *Papillons – l’Après-midi d’un faune* », 10-VI-  
1917, p. 2.  
ARIMÓN, Santiago, *Tristán*, « Teatro Real: los Bailes rusos », 11-VI-1917, p. 3.  
A. de L., « Teatro Real. Bailes Rusos », 26-V-1918, p. 3.  
A. de L., « Teatro Real. Bailes Rusos », 27-V-1918, p. 3.  
GÓMEZ, Julio, « Presentación de los Bailes Rusos », 18-III-1921, p. 3.  
GÓMEZ, Julio, « De música. Teatro Real. *El sombrero de tres picos* para los bailarines  
rusos », 6-IV-1921, p. 3.  
GÓMEZ, Julio, « De Música. Los bailes suecos », 7-IV-1921, p. 3.

#### **El Mundo :**

« Eslava. "*El Corregidor y la Molinera*" », 8-IV-1917, p. 8.  
« Teatro Real. *El Sombrero de tres picos* », 6-IV-1921, p. 4.

#### **El País :**

« Teatro Real. Bailes rusos », 26-V-1916, p. 2.

#### **El Siglo futuro :**

« El teatro y la prensa buena », 5-IX-1916, p. 1.

#### **El Sol :**

SALAZAR, Adolfo, « Gacetilla musical. Teatro Real : Bailes rusos », 26-V-1918, p. 3.  
SALAZAR, Adolfo, « Gacetilla musical. Teatro Real : Bailes rusos », 27-V-1918, p. 3.  
SALAZAR, Adolfo, « Música », 29-IV-1918, p. 2.  
SALAZAR, Adolfo, « El *Ballet intime* de Adolfo Bolm. *El Teatro plástico* », 8-VII-1918,  
p. 2.  
SALAZAR, Adolfo, « Triunfo del arte español. Manuel de Falla y *El Sombrero de tres  
picos* », 25-VII-1919, p. 1.  
MADARIAGA, Salvador, « Nuestras crónicas de Londres. *El Sombrero de tres picos* », 30-  
VII-1919, p. 1.

- SALAZAR, Adolfo, « En el Tivoli. *Pelléas et Melisande* », 20-X-1919, p. 5.
- SALAZAR, Adolfo, « Crónicas musicales. *El Tricornio* », 1-II-1920.
- SALAZAR, Adolfo, « Revista musical. Robert Gerhard », 16-I-1920, p. 9.
- CORPUS BARGA, « Crónica de París. Un "baile ruso" español », 24-I-1920, p. 1.
- « En la Ópera de París. *El Sombrero de tres picos* de Falla », 4-II-1920.
- CORPUS BARGA, « Nuestras crónicas de París. La calva de Falla y *El Sombrero de tres picos*. Reflexiones sobre las Bellas Artes », 13-II-1920, p. 5.
- SALAZAR, Adolfo, « *El Sombrero de tres picos* de Manuel de Falla y la crítica francesa », 4-VI-1920.
- SALAZAR, Adolfo, « Teatro Real : Los Bailes Rusos. El bazar fantástico, Stravinsky en Madrid », 18-III-1921.
- SALAZAR, Adolfo, « Los Bailes rusos. I. Algo de Historia – El Teatro de Arte de Moscú – Petrouchka », 23-III-1921, p. 7.
- SALAZAR, Adolfo, « Los Bailes rusos. II. La evolución del "Teatro de Arte" de Moscú », 25-III-1921, p. 7.
- SALAZAR, Adolfo, « Los Bailes rusos. III. Representación y presentación de Meyerhold », 26-III-1921, p. 2.
- SALAZAR, Adolfo, « Los Bailes rusos. IV. El teatralismo – Lo espectacular – La comedia italiana », 30-III-1921, p. 7.
- BAEZA, Ricardo, « El trascendental problema del teatro », 19-X-1926, p. 1.
- BAEZA, Ricardo, « En torno al problema del teatro. Táctica industrial », 20-XII-1926, p. 1.
- ORTEGA Y GASSET, José, « Musicalia I », 8-III-1921, p. 3.
- ORTEGA Y GASSET, José, « Musicalia II », 24-III-1921, p. 3.
- SALAZAR, Adolfo, « Los bailes rusos. Estreno de *El Sombrero de tres picos* ». Un éxito en el Real, 6-IV-1921, p.
- SALAZAR, Adolfo, « Teatro Real, pequeñas escenas. El monodrama. Ballet », 8-IV-1921, p. 7.
- SALAZAR, Adolfo, « Los Bailes rusos. La evolución del "ballet". De Fokin a Massin: consideraciones finales », 13-IV-1921, p. 7.
- SALAZAR, Adolfo, « Ravel, Strawinsky y el perfil moderno. Varios conciertos », 19-IV-1921, p. 7.
- SALAZAR, Adolfo, « La vida musical. Los espectáculos de "La Chauve-Souris", un "Petrouchka" de cámara », 28-VI-1921, p. 5.
- ORTEGA Y GASSET, José, « Apatía artística », 18-X-1921, p. 3.

- ORTEGA Y GASSET, José, « Elogio del *Murciélago I* », 6-XI-1921, p. 3.
- ORTEGA Y GASSET, José, « Elogio del *Murciélago II* », 18-XI-1921, p. 3.
- SALAZAR, Adolfo, « *De la Siesta del fauno a El Mar*. Las orquestas. Sociedad Nacional », 9-III-1922, p. 7.
- SALAZAR, Adolfo, « La vida musical. Las danzas de Clotilde y Alejandro Sakharof », 11-I-1923, p. 2.
- SALAZAR, Adolfo, « Teatro Real. Comienzo de los Bailes Románticos Rusos », 4-V-1924, p. 2.
- SALAZAR, Adolfo, « Veinte años de Bailes rusos I », 1-VIII-1929, p. 3.
- SALAZAR, Adolfo, « Veinte años de Bailes rusos II », 3-VIII-1929, p. 8.
- SALAZAR, Adolfo, « Veinte años de Bailes rusos III », 4-VIII-1929, p. 12.
- SALAZAR, Adolfo, « Veinte años de Bailes rusos IV », 7-VIII-1929, p. 6.
- SALAZAR, Adolfo, « *Petrouchka* en discos », 3-IX-1929, p. 2.
- « *Le Sacre du printemps* », 8-XI-1929, p. 2.
- SALAZAR, Adolfo, « Strawinsky y la universidad », 11-VI-1931, p. 2.
- SALAZAR, Adolfo, « Strawinsky y *la Historia de su Soldado* », 13-VI-1931, p. 4.
- SALAZAR, Adolfo, « *El Amor brujo* bailado », 16-VI-1933, p. 10.

#### **El Universo :**

- WHITE, R., « *El Corregidor y la Molinera* », 8-IV-1917, p. 4.
- R.W., « Teatro Real. Bailes Rusos. *El sombrero de tres picos* », 6-IV-1921.

#### **España :**

- PÉREZ de AYALA, Ramón « Las máscaras. La reateatralización », n°44, 25-XI-1915, p. 4.
- RIVAS CHERIF, Cipriano, « Teatros. Los bailes rusos », n°71, 1-VI-1916, p. 10 – 11.
- RIVAS CHERIF, Cipriano, « Más de los bailes rusos », n°72, 8-VI-1916, p. 10 – 11.
- FILÓCRITO, « La semana teatral », n°99, 14-XII-1916, p. 12 – 13.
- SALVADOR, Miguel, « Música rusa », n°113, 22-III-1917, p. 8 – 9.
- SALVADOR, Miguel, « La semana teatral », n°116, 12-IV-1917, p. 11 – 12.
- TORNER M., Eduardo, « Nuestra música nacional. Con motivo de "El Corregidor et la Molinera" », n°121, 17-V-1917, p. 11 – 12.
- SALAZAR, Adolfo, « Rusia y la Revolución Musical », n°151, 21-II-1920, p. 15 – 16.



RIVAS CHERIF, Cipriano, « *El Tricornio*. Crónica rimada del baile del *Tricornio*, representado triunfalmente en París el 23 de enero de 1920 », n°152, 28-II-1920, p. 12 – 13.

#### **Harmonía :**

MÚÑOZ, Matilde, « Madrid Musical, revista de mayo », VI-1916, p. 4 – 5.

GÓMEZ, Julio, « Adolfo Salazar », I y III-1959.

#### **La Acción :**

« Nuestros ecos. Visto y oído », 13-V-1916, p. 1.

« Teatro Real. Bailes rusos », 17-V-1916, p. 3.

« El teatro. En el Real », 23-V-1916, p. 5.

« Nuestros ecos. Visto y oído », 24-V-1916, p. 1.

« De Rusia han venido. Bailarines y bailarinas », 25-V-1916, p. 2.

B., « Música », 6-IV-1921, p. 3.

#### **La Correspondencia de España :**

« Teatro Real. Bailes rusos », 18-V-1916, p. 4.

« Teatro Real. Bailes rusos », 19-V-1916, p. 4.

« Teatro Real. Bailes rusos », 29-V-1916, p. 6.

R de C, « Teatro real: Bailes rusos », 7-VI-1916, p. 5.

« Los bailes rusos y el arte español », 8-X-1916., p. 4.

GARCÍA MERCADAL, « *El Corregidor y la Molinera* », 8-IV-1917, p. 6.

R de C, « Teatro Real. Bailes rusos », 10-VI-1917, P. 5.

R. de C., « Teatro real. *El Sombrero de tres picos* », 6-IV-1921, p. 5.

C. de E., « Los Bailes Suecos. Como los Austriacos », 9-IV-1921, p. 1.

#### **La Época :**

« Cosas de teatro. Comedia. Loie Fuller y su troupe », 1<sup>er</sup>-II-1912, p. 5.

BECON, Juan de, « Impresiones de París. Bailes rusos », 11-I-1916, p. 1.

« Nuevo espectáculo. Bailes rusos en el Real », 19-V-1916, p. 2.

FORTUNIO, « Los bailes rusos », 26-V-1916, p. 1.

« Diversiones públicas. Real », 26-V-1916, p. 4.

MASCARILLA, « En el Teatro Real. Los bailes rusos », 27-V-1916, p. 3.

- M., « Teatro Real. Los bailes rusos », 29-V-1916, p. 1.
- MASCARILLA, « Los bailes rusos del Real. *Cleopatra* », 31-V-1916, p. 1.
- « En el Real. Los bailes rusos », 1-VI-1916, p. 1.
- M., « Teatro Real. Despedida de los bailes rusos », 10-VI-1916, p. 1.
- « Temporada teatral de primavera : Estrenos, inauguraciones y presentaciones. En Eslava : estreno de la pantomima en dos cuadros *El Corregidor y la Molinera* », 8-IV-1917, p. 3.
- « Impresiones de París », 17-III-1921, p. 1.
- M. « En el Teatro Real. Los Bailes rusos », 3-VI-1917, p. 1.
- « En el Teatro Real. Los Bailes Rusos », 7-VI-1917, p. 1.
- « En el Teatro Real. De nuevo los Bailes rusos », 10-VI-1917, p. 1.
- « En el Real. Los Bailes Rusos », 11-VI-1917, p. 1.
- « Los Bailes Rusos en el Real: beneficio de la Asociación de la Prensa », 16-VI-1917, p. 1.
- « En el Teatro Real. Despedida de los Bailes Rusos », 20-VI-1917, p. 1.
- BARRADO, A., « Teatro Real. Inauguración de la Temporada. Los Bailes rusos », 21-XI-1917, p. 1 – 2.
- « Teatro Real. Bailes rusos », 23-XI-1917, p. 1.
- « Los Bailes rusos en el Real. Estreno de *Narciso* », 27-XI-1917, p. 1.
- « En el Real. Despedida de los Bailes rusos », 30-XI-1917, p. 3.
- « En el real: los Bailes Rusos », 27-V-1918, p. 1.
- « El triunfo del maestro Falla: la música española en Londres », 23-VII-1919, p. 1.
- ESPINOS, Víctor, « Los Bailes rusos : *El sombrero de tres picos* », 6-VI-1921, p. 1.

#### **La Escena Catalana :**

- « De Paris estant », n°295, 1-VI-1912, p. 4 – 5.
- « De Paris estant », n°298, 22-VI-1917, p. 5 – 6.

#### **La Escuela moderna :**

- NATALE, José A., « Plan del trabajo didáctico : la danza como función educativa. ¿Se fundarían escuelas para la enseñanza de las danzas ? », 1-IV-1926, p. 29 – 30.

#### **La Esfera :**

- « Danzas rusas », n°127, Madrid, 3-VI-1916, p. 7.
- VILLAR, Rogelio, « Las pantomimas rusas », n°130, 24-VI-1916, p. 19 – 20.
- HOYOT Y VINENT, Antonio de, « Las majas de pandereta », n°444, 8-VII-1922.

ESTEVEZ-ORTEGA, E., « Hacia el Ballet Español », 18-II-1928.

D.T., « La resurrección de las danzas clásicas. Isadora Duncan y Áurea de Sarrà », n°743, 31-III-1928, p. 10 – 13.

#### **La España musical :**

PEÑA y GOÑI, Antonio, « Credo wagneriano », IX, Madrid, 30-V-1874, p. 5.

#### **La Ilustración española y americana :**

VILLAR, Rogelio, « Crónica musical: las danzas pantomimitas del arte ruso », 8-VI-1916, p. 10.

VILLAR, Rogelio, « Las últimas tendencias del arte musical », 22-XI-1916, p. 8.

#### **La Internacional :**

RIVAS CHERIF, Cipriano de, « Isadora Duncan y la revolución », 28-V-1920, p. 4.

#### **La Lectura Dominical :**

« Crónica teatral », 16-IX-1916, p. 8 – 10.

#### **La Nación :**

GEIGER, « En Eslava, "El Corregidor y la Molinera" », 8-IV-1917, p. 10.

#### **La Pluma :**

RIVAS CHERIF, Cipriano, « Divagación a la luz de las candilejas », 3-VIII-1920, p. 113 – 119.

#### **La Publicidad :**

ESCARRÁ, Ramón, « Hojas musicales de *La Publicidad*. Los Bailes rusos », 21-VI-1917, p. 3 – 4.

« Hojas musicales de *La Publicidad*. Los Bailes rusos. Una conversación con Nijinsky », 26-VI-1917, p. 3 – 4.

« Hojas musicales de *La Publicidad*. Los Bailes rusos. Noticias », *La Publicidad*, 26-VI-1917, p. 4.

« Hoja musical de *La Publicidad*. Los Bailes rusos », 28-VI-1917, p. 3 – 4.

« Hojas musicales de *la Publicidad*. Los Bailes rusos », 5-VII-1917, p. 3 – 4.

D. F., « El cubismo en escena. El estreno de *Parade*, baile « realista » de Picasso », 11-XI-1917, p. 3.

« Hojas musicales de *La Publicidad*. El músico del día : el arte de Strawinsky », 15-XI-1917, p. 3.

« Contra los Bailes rusos », *La Publicidad*, 15-XI-1917, p. 4.

#### **La revista: quaderns de publicació quinzenal**

TORRES-GARCÍA, Joaquín, « Un Ballet rus de Picasso : *Parade* », 1-XII-1917, n°53, p. 428.

#### **La Revista de Occidente :**

SALAZAR, Adolfo, « *Polichinela y Maese Pedro* », año II, núm. XI, V-1924, p. 229 – 237.

SALAZAR, Adolfo, « Notas. Diaghileff », año VII, n°LXXVI, VIII-1929, p. 121 – 133.

#### **La Revista musical catalana :**

LLIURAT, Frederic, « Els Ballets Russos », n°164 – 165, VIII/IX-1917, p. 202 – 203.

LLONGUERES, Joan, « A propòsit dels balls russos », n°167, XI-1917, p. 267 – 271.

SALVAT, Joan, « Els festivals M. de Falla a l'Associació de Música "da Camara" », n°254, II-1925, p. 29 – 34.

« Obituari », n°309, IX-1929, p. 396 – 397.

J. G. C., « Revista de revistes », n°313, I-1930, p. 21.

LLONGUERES, Joan, « Breus comentaris sobre la Dansa durant el període romàntic del segle passat. Conferència donada a la Llotja de Mar, el dia 16 de maig de 1930 », n°325 – 326, I i II-1931, p. 1 – 11.

« Moviment musical. Barcelona », n°333, IX-1931, p. 368.

S., « Barcelona. Gran Teatre del Liceo », n°354, p. 257.

« Temporada de primavera : Ballets russos de Monte-Carlo », n°362, II-1934, p. 66.

#### **La Revista Musical Hispano-Americana :**

FESSER, Joaquín, « Los Bailes rusos. Epílogo », 30-VI-1916, p. 4 – 5.

SALAZAR, Adolfo, « Los Bailes rusos. Disertaciones y soliloquios », 30-VI-1916, p. 7 – 14.

FALLA, Manuel de, « Prólogo de la Música francesa contemporánea », *Revista musical hispano-americana*, Madrid, 31-VII-1916, p. 2 – 4.

SALAZAR, Adolfo, « Algo más sobre los bailes rusos », 31-VII-1916, p. 10 – 12.

GASCUÉ, Francisco, « Movimiento musical de provincias y extranjero », 31-VIII-1916, p. 18.

VILLAR, Rogelio, « Las últimas tendencias del arte musical », 30-IX-1916, p. 3 – 6.

FESSER, Joaquín, « Sobre la orientación o desorientación del arte musical contemporáneo », 30-X-1916, p. 8 – 10.

FALLA, Manuel, « Introducción al estudio de la música nueva », 31-XII-1916, p. 8 – 11.

SALAZAR, Adolfo, « *El Corregidor y la Molinera* », 30-IV-1917, p. 11.

#### **La Tribuna :**

FALLA, Manuel de, « El gran músico de nuestro tiempo: Strawinsky », 5-VI-1916.

BORRÁS, Tomás, « Esclava: *El Corregidor y la Molinera* », 8-IV-1917, p. 7 – 8.

#### **La Vanguardia :**

FAUSTO, « Música y Teatros. Bailes rusos », 7-VI-1918, p.13.

« Bailes Rusos. *Le Festin* », 9-VI-1918, p.15-16.

Fausto, « Música y Teatros. Liceo. Los Bailes rusos », 19-VI-1917, p. 5.

FAUSTO, « Música y Teatros. Liceo. Los Bailes Rusos », 24-VI-1917, p. 14.

Fausto, « Música y Teatros. Liceo. Los bailes rusos », 25-VI-1917, p. 4.

FAUSTO, « Música y Teatros. Liceo. Los Bailes Rusos », 27-VI-1917, p. 11.

« De sociedad. Crónicas barcelonesas », 29-VI-1917, p. 6.

« Música y Teatros », 30-VI-1917, p. 4.

Fausto, « Música y Teatros. Liceo. Los bailes rusos », 1-VII-1917, p. 5.

Fausto, « Música y Teatros. Liceo. Bailes rusos », 7-VII-1918, p. 13.

FAUSTO, « Música y Teatros. Liceo. Inauguración de la temporada », 6-XI-1917, p. 14.

FAUSTO, « Música y teatro. Liceo. Bailes Rusos », 7-XI-1918, p. 13.

FAUSTO, « Música y Teatros. Liceo. Bailes Rusos. *Thamar* », 8-XI-1917, p. 15.

« Música y Teatros », 9-XI-1917, p. 13.

« De sociedad. A escape y al vuelo », 10-XI-1917, p. 6.

Fausto, « Música y Teatros. Liceo. Bailes rusos », 11-XI-1917, p. 19.

« Música y Teatros », 11-XI-1917, p. 19.

« Música y Teatros », 12-XI-1917, p. 6.

« Música y Teatros », 14-XI-1917, p.14.

« Música y Teatros », 19-XI-1917, p. 7 y 8.

WALTER, « Música y teatros. Liceo. Bailes Rusos », 20-IV-1920, p. 5.

« Música y Teatro », Bailes vieneses, 22-II-1921, p.15.  
« Música y Teatros », Bailes suecos, 24-II-1921, p.18.  
1ère colonne Bailes suecos, 27-II-1921, p. 20.  
1ère colonne Bailes suecos, 4-III-1921, p. 17.  
« Teatro Novedades. Bailes Suecos », 5-III-1921, p.14.  
« Novedades. Bailes Suecos », 16-III-1921, p. 18.  
« Teatro de Novedades », Bailes suecos, 19-III-1921, p. 9-10.  
« Teatro de Novedades », Bailes suecos, 5-V-1921, p. 7 y 14.  
HERRAÍZ, Ismael, « Loores a Picasso, autor teatral », 14-II-1962.

#### **La Voz :**

VICTORY, P., « Los grandes compositores : una conversación con Strawinsky », 21-III-1921, p. 1.  
ARAQUISTAIN, Luis, « Alusiones. En torno de los Bailes rusos », 5-IV-1921, p. 1.  
VICTORY, P., « Anoche en el Real. *El Sombrero de tres picos* » et « Crítica de arte: “El Sombrero de tres picos » », 6-IV-1921, p. 1.  
ENCINA, Juan de la, « Crítica de arte. *El Sombrero de tres picos* », 6-IV-1921, p. 1.  
VICTORY, P., « Los grandes compositores. Manuel de Falla », 8-IV-1921, p. 1.

#### **La Voz de Guipuzcoa :**

SALAZAR, Adolfo, « Teatro Victoria Eugenia. Compañía de Bailes Rusos: primera representación », 20-VIII-1916.  
SALAZAR, Adolfo, « Teatro Victoria Eugenia. Compañía de Bailes Rusos: segunda representación », 22-VIII-1916.  
SALAZAR, Adolfo, « Teatro Victoria Eugenia. Compañía de Bailes Rusos: tercera representación », 24-VIII-1916.  
SALAZAR, Adolfo, « Teatro Victoria Eugenia. Compañía de Bailes Rusos: cuarta representación », 26-VIII-1916.

#### **Mirador :**

PAHISSA, Jaume, « La música. La Música i els Balls russos », n°31, 9-VIII-1929, p. 5.  
R. R., « Sergi de Diaghilew o de la novetat dintre de l'art », n°32, 5-IX-1929, p. 5.  
TASIS, Rafael, « Un art efímer. Els ballets russos », n°116, 23-IV-1931, p. 5.  
GASCH, Sebastià, « Mémòries de la Karsavina », n°141, 15-X-1931, p. 5.

- GASCH, Sebastià, « Resurrecció dels ballets russos », n°169, 28-IV-1932, p. 2.
- GASCH, Sebastià, « Joan Magrinyà », n°172, 19-V-1932, p. 5.
- GASCH, Sebastià, « Magrinyà a l'Urquinaona », n°175, 9-VI-1932, p. 5.
- J. P., « Cuadro flamenco », n°178, 30-VI-1932, p. 5.
- GASCH, Sebastià, « La dansa, art autònom », n°179, 7-VII-1932, p. 5.
- GASCH, Sebastià, « Llanterna. Els balls russos », n°210, 9-II-1933, p. 5.
- GASCH, Sebastià, « El ballets de Nijinska », n°211, 16-II-1933, p. 5.
- GASCH, Sebastià, « Els ballets russos de Monte-Carlo al Liceu », n°225, 25-V-1933, p. 2.
- GASCH, Sebastià, « Dansa, música i pintura », n°228, 15-VI-1933, p. 5.
- GASCH, Sebastià, « Altres danses de l'Argentina », n°260, 25-I-1934, p. 5.
- CABRE, J., « L'animador dels Balls russos », n°277, 24-V-1934, p. 5.
- GASCH, Sebastià, « Balls russos. *El Tricorni i Union Pacific* », n°277, 24-V-1934, p. 5.
- MAYER, Otto, « La vida musical a Barcelona. Balls Russos – Kreisler i Cortot », n°277, 24-V-1934, p. 8.
- LIFAR, Serge, « Què és un ballarí? La danse està lligada a la música, però no li està sotmesa », n°312, 7-II-1935, p. 5.
- RUBINSTEIN, Ida, « De la cort de Rússia als balls russos. Alguns records sobre D'Annunzio », n°315, 28-II-1935, p. 5.
- GASCH, Sebastià, « Presentació dels Ballets russos », n°325, 9-V-1935, p. 5.
- GASCH, Sebastià, « La dansa i els crítics musicals », n°337, 1-VIII-1935, p. 5.
- GASCH, Sebastià, « Lifar, revolucionari? », n°338, 8-VIII-1935, p. 5.
- GASCH, Sebastià, « El Teatre i la Musica. Balanç de la temporada », n°383, 25-VI-1936, p. 5.

### **Mundo Gráfico :**

- « Estrellas de las danzas rusas », 31-III-1916, p. 15.
- « Los Bailes rusos », 30-V-1917, p. 15.
- BONNAT, A. R., « Páginas festivas. Vamos bailando », 30-V-1917, p. 21.
- BONNAT, A. R., « Páginas festivas. Todos bailarines », 13-IV-1921, p. 5.
- MUÑOZ, Prudencio, « Coreografía y virtuosismo. La escuela de danzarines rusos », 26-IV-1922, p. 6.

### **Música :**

- FALLA, Manuel de, « Nuestra música », n°2, VI-1917.

### **Revista de Catalunya :**

NICOL, Eduard, « El Teatre. El possible renéixer del Balls Russos », IX-1930, p. 58 – 60.

### **Un Enemic del Poble :**

TORRES-GARCÍA, Joaquín, « Art-Evolució. A manera de manifest », n°8, XI-1917.

### **Vell i Nou :**

« L'art d'en Picasso », 1-VII-1917, n°46, p. 451 – 457.

« L'obra d'en Pau Picasso », 15-VII-1917, n°47, p. 478 – 489.

« L'obra d'en Pau Picasso », 1-VIII-1917, n°48, p. 499 – 505.

DELAUNAY, Robert, « *El Simultanisme* del senyor i la senyora Delaunay », n°57, 15-XII-1917, p. 676.

SACS, Joan, « La pintura d'en Picasso », 1-VIII-1918, n°72, p. 287 – 293.

SACS, Joan, « La pintura d'en Picasso. II », 15-VIII-1918, n°73, p. 307 – 310.

## 2. Sources secondaires

AUCLAIR Mathias, VIDAL Pierre (dir.), *Les Ballets russes*, [Catalogue de l'exposition organisée par la Bibliothèque nationale de France du 24 novembre 2009 au 23 mai 2010], Montreuil, Gourcuff Gradenigo, 2009.

BEAUMONT, Cyril W., *The Diaghilev Ballet in London. A Personal Record*, London, Putnam, 1940.

BUCKLE, Richard, *Diaghilev*, (traduit en français par Tony Mayer), Malesherbes, J.-C. Lattès, 1980.

BENUA, Aleksandr, *Moi vospominaniâ*, t. II, Moskva, Nauka, 1993.

CARRÉ, Pedro, « Diaghilev y la música española », in *Ritmo*, vol. XIII, n°154, abril 1942.

COOPER, Douglas, *Picasso Théâtre*, Paris, Éditions Cercle d'art, 1967.

DIAGHILEV, Serge, *Mémoires : suivis de Apologie de l'avant-garde*, (traduit en français par Mireille Tansman-Zanutti & Guillaume de Sardes), Paris, Hermann, 2008.

DUREY, Philippe, LÉAL, Brigitte (coords.), *Picasso, "Le Tricorne". Dessins pour le décor et les costumes du ballet de Manuel de Falla*, Paris, Musée des Beaux-Arts de Lyon, 1992.

EKSTEINS, Modris, *Le Sacre du printemps. La Grande Guerre et la naissance de la Modernité*, Paris, Plon, 1991 [1989].



- ESCLAPEZ, Christine (éd.), *Igor Stravinsky*, recueil d'articles de Boris de Schlöezer publiés de 1922 à 1929 dans la "NRF" et la "Revue musicale" Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. *Æsthetica*, 2012.
- FABIANI, Enzo, « La genial colaboración entre Stravinsky y Picasso: un “pas de deux” entre pintura y música », in *Amadeus*, 3, diciembre 1992, p. 61-63.
- GARAFOLA, Lynn, *Diaghilev's Ballets Russes*, New York, Da Capo Press, 1998 [1989].
- GARCÍA MÁRQUEZ, Vicente, *España y los Ballets Russes*, eds. Madrid: Ministerio de Cultura, etc., 1989. Exposición celebrada en Granada del 17 de junio al 2 de julio 1989.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Vicente, *Massine: a biography*, New York, Alfred A. Knopf, 1995.
- GARCÍA MATOS, Manuel, “Folklore en Falla”, *Música. Revista trimestral de los conservatorios españoles*, vol. 3-4, Madrid, enero-junio 1953, p. 41-68.
- GARCÍA PÉREZ VALDERRAMA, Fernando, “Una crónica española de Lydia Lopokova: Los ballets de Diaghilev en España”, *Papeles de Economía española*, n°17, Madrid, 1983, p. 342-371.
- GRIGORIEV, Serge, *The Diaghilev ballet. 1909 – 1929*, (translated in English by Vera Bowen), Alton, Dance books, 2009.
- HOFFELÉ, Jean-Charles, *Manuel de Falla. « La Vie brève », « l'Amour sorcier », « les Tréteaux de Maître Pierre »*, *L'Avant-scène Opéra*, n°177.
- HOFFELÉ, Jean-Charles, *Manuel de Falla*, Paris, Fayard, 1992.
- HUESCA, Roland, « Succès des Ballets russes à Paris : 1909 – 1911. Renouveau technique et fusion des arts », *Jeux et sports V*, actes du 120<sup>e</sup> congrès national des sociétés historiques et scientifiques, vol. 1, Aix-en- Provence, R. Huesca, 1995.
- HUESCA, Roland, *Triumphes et scandales. La belle époque des Ballets russes*, Bonchamp-lès-Laval, Hermann, Éditeurs des Sciences et des Arts, coll. *Savoir sur l'art*, 2001.
- INGLES, Elisabeth, *Bakst, L'Art du Théâtre et de la Danse*, (traduit en français par Laurence Larroche), Londres, Parkstone press, coll. *Temporis*, 2000.
- KAHANE, Martine, *1909 – 1929 : Les Ballets russes à l'Opéra*, Paris, Bibliothèque nationale / Louis Vuitton, 1992.
- KARSAVINA, Tamara, *L'Étoile des Ballets russes raconte : Ma vie*, Bruxelles, Éditions Complexe, 2004 [1931].
- KOCHNO, Boris, *Diaghilev et les Ballets Russes*, Nancy, Fayard, 1973.
- LARIONOV, Michel, *Diaghilev et les Ballets russes*, Paris, La Bibliothèque des Arts, 1970.
- LÉAL, Brigitte, *Picasso. El sombrero de tres picos*, Paris, Musée des Beaux-Arts, de Lyon – Musée Picasso de Paris, Ajuntament de Barcelona, 1993.

- LIEVEN, Prince Peter, *The Birth of Ballets Russes*, (translated in English by L. Zarine), Allen & Unwin, Londres, 1936.
- LIFAR, Serge, *Le manifeste du chorégraphe*, Paris, Étoile, 1935.
- LIFAR, Serge, *Serge de Diaghilev, sa vie, son œuvre, sa légende*, Monaco, Éditions du Rocher, 1954.
- LIFAR, Serge, *Ma vie*, Paris, Julliard, 1965.
- LIFAR, Serge, « Sert y los Ballets Rusos. La música y el teatro. El hombre y el artista », in *José María Sert 1874 – 1945*, Madrid, Dirección general de Bellas Artes y Archivos, Centro Nacional de Exposiciones, 1987, p. 266 – 268. Exposición celebrada en el Palacio de Velásquez de Madrid, del 27 de octubre de 1987 al 3 de enero de 1988.
- MANZANO ALONSO, Miguel, « Fuentes populares en la música de *El sombrero de tres picos* », *Nassare*, n°1, IX, 1993, p. 119-144.
- MASSINE, Leonide, *My life in ballet*, Bristol, Macmillan & Co, 1968.
- MENAKER ROTHSCHILD, Deborah, *Picasso's "Parade" from paper to stage: ballet by Jean Cocteau, score by Erik Satie, choreography by Leonide Massine*, Exhibition New-York, Drawing Center, 6 April-13 June 1991, London, Sotheby's publications, 1991.
- NECTOUX, Jean-Michel, *Nijinsky. Prélude à l'après-midi d'un faune*, Paris, Éditions Adam Biro, 1989.
- NECTOUX, Jean-Michel, *Gabriel Fauré. Les voix du clair-obscur*, Rodesa, Fayard, 2008.
- NIJINSKA, Bronislava, *Mémoires. 1891 – 1914*, (traduit en français par Gérard Mannoni), Paris, Éditions Ramsay, 1983 [1981].
- NIJINSKY, Romola, *Nijinsky*, (traduit en français par Pierre Dutray), Paris, Éditions Denoële et Steele, 1934.
- NOMMICK, Yvan, préface à la partition, *El sombrero de tres picos*, Manuel de Falla, Londres, Chester Music, 1999.
- NOMMICK, Yvan, *Manuel de Falla : œuvre et évolution du langage musical*, thèse de doctorat, Université de Paris-Sorbonne, 1999.
- NOMMICK, Yvan, ÁLVAREZ CAÑIBANO, Antonio (coords.), *Los Ballets Russes de Diaghilev y España*, Granada, Centro de Documentación de Música y Danza INAEM, 2000, Actas del congreso “España y los Ballets Russes” celebrado en Granada del 17 al 19 de junio 1989, coordinado por Vicente García-Márquez.
- OCAÑA, María Teresa, *Picasso y el teatro. Parade, Pulcinella, Cuadro Flamenco, Mercure*, Barcelona, Àmbits Servicios Editoriales, 1996.

- PALAU I FABRE, Josep, *Picasso. De los ballets al drama (1917 – 1926)*, Barcelona, Polígrafa, 1999.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, *Historia de España. Los comienzos del siglo XX: la población, la economía, la sociedad (1898 – 1931)*, Madrid, Espasa-Calpe, 1984, t. XXXVII.
- POJARSKAĪA, Militsa, VOLODINA, Tatiana, *L'art des Ballets russes à Paris. Projets de décors et de costumes 1908 – 1929*, (traduit en français par Sophie Benech), Paris, Gallimard, 1990 [1988].
- POLUNIN, Vladimir, *The Continental Method of Scene Painting*, London, ed. by Cyril W. Beaumont, 1927.
- POUDRU Florence, *Serge Lifar, la danse pour patrie*, Paris, Hermann éditeurs, 2007.
- PRITCHARD, Jane (dir.), *Les Ballets russes de Diaghilev. Quand l'art danse avec la musique*, catalogue publié à l'occasion de l'exposition intitulée *Diaghilev and the Golden Age of the Ballets Russes 1909 – 1929* qui eut lieu au VA de Londres en 2010 ; la version française (traduit en français par Monelle Hayot et Éléonore de Mac Mahon), accompagne l'exposition *Les Ballets russes de Diaghilev. Quand l'art danse avec la musique* au Musée national des beaux-arts de Québec (9 juin au 5 septembre 2011), Saint-Rémy-en-l'Eau, Éditions Monelle Hayot, 2011.
- PURVIS, Alston, RAND, Peter, WINESTEIN, Anna (dir.), *Les Ballets russes. Arts et Design*, (traduit en français par Claire Mulkai), Singapour, Éditions Hazan, 2009.
- SAMOĬLOVITCH ZILBERSTEIN, Ilia, SAMKOV, Vladimir Alexeïevitch (dir.), *Serge Diaghilev et l'art russe*, t. I, (traduit en français par Françoise Burgun et Marina Chaptiski), Moscou, Éditions Izobrazitelnoe Iskusstvo, 1982.
- SARDES, Guillaume de, *Nijinsky, sa vie, son geste, sa pensée*, Paris, Hermann, coll. Danse, 2006.
- SMIRNOVA, Natalia, *La compagnie des Ballets Russes*, Paris, CNRS Éditions, 2009.
- SOPEÑA IBÁÑEZ, Federico, *Picasso y la música*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1982.
- SOKOLOVA, Lydia, *Dancing for Diaghilev*, London, John Murray, 1960.
- SPIES, Werner, « Parade : la démonstration antinomique. Picasso aux prises avec les scènes popolari di Napoli d'Achille Viannelli », *Il se rendit en Italie : Études offertes à André Chastel*, Paris, Flammarion, 1987.
- TUBEUF, André, *Ballets russes*, 2011, (traduit en français par Florence Leroy), Paris, Éditions Assouline, 2011.
- VENDRELL, Ester, BOWLT, John E., *Los Ballets rusos de Diaghilev, 1909 – 1929: Cuando el arte baila con la música*, Barcelona/Madrid, Fundació la Caixa, 2011.

## B. Ouvrages généraux

- AA.VV., *El teatro de los pintores en la Europa de las vanguardias*, Aldeasa, Museo nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2000.
- AA.VV., *Cuatro siglos de teatro en Madrid*, [catálogo de exposición, coord. Fernanda Andura Varela], Madrid, Consorcio para Madrid, capital Europea de la Cultura, 1992.
- AA.VV., *La Ópera en España: la puesta en escena 1750 – 1998*, [catálogo de la Exposición], Oviedo, Fundación de Cultura / Museo Nacional del Teatro, 1998.
- AA.VV., *Las vanguardias en Cataluña. 1906 – 1939*, Fundació Caixa de Catalunya, Exposición del 16 de julio hasta el 30 de septiembre de 1992.
- AA.VV., *Miró, Dalmau, Gasch, l'aventura per l'art modern, 1918-1937*, centre d'Art Santa Mònica, catalogue de l'exposition tenue du 8 juin au 18 juillet 1993.
- AA.VV., *La generación del 14. Entre el novecentismo y la vanguardia (1906 – 1926)*, [Exposición del el 26 de abril al 16 de junio de 2002], Madrid, Fundación cultural MAPFRE VIDA, 2002
- AA.VV., *Ritmo para el espacio. Los compositores españoles y el ballet en el siglo XX*, Madrid, Centro de Documentación de Música y Danza-INAEM, edición a cargo de Antonio Álvarez Cañibano, José Ignacio Cano, María José González Ribot, 1998.
- AA.VV., *Un Teatro de Arte en España, 1917 – 1925*, Madrid, 1926.
- AA.VV., *Paris, Barcelone: de Gaudí à Miró*, catalogue de l'exposition donnée aux Galeries nationales du Grand Palais à Paris du 9 octobre 2001 au 14 janvier 2002 ainsi qu'au Musée Picasso de Barcelone du 28 février au 26 mai 2002, Paris, Réunion des musées nationaux, 2001.
- ACCAOUI, Christian (dir.), *Éléments d'esthétique musicale: notions, formes et styles en musique*, Paris, Actes Sud, 2011.
- AGUILERA SASTRE, Juan, AZNAR SOLER, Manuel, *Cipriano de Rivas Cherif y el teatro español de su época (1891 – 1967)*, Madrid, Publicación de la Asociación de Directores de Escena de España, Serie : Teoría y práctica del Teatro n°16, 2000.
- AGUILERA SASTRE, Juan, *El debate sobre el Teatro Nacional en España (1900 – 1939): ideología y estética*, Madrid, Centro de documentación Teatral, 2002.
- ALARCÓN, Pedro de, *Le Tricorne*, (traduit en français par Paul Maurin), Paris, Éditions Sillage, 2011.
- ALBERTI, Rafael, *La Arboleda perdida*, Barcelona, Seix Barral, 1975.

- ALBERTI, Rafael, *La futaie perdue*, (traduit en français par Robert Marrast), Paris, Pierre Belfond, 1984.
- ALBERTI, Santiago, *El republicanisme català i la restauració monàrquica (1887 – 1923)*, Barcelone, Albertí ed., 1972.
- ALIER i AIXALÀ, Roger, MATA, Francesc Xavier, *El Gran Teatre del Liceo: historia artística*, Barcelona, Francesc X. Mata Edicions S. L., 1991.
- ÁLVAREZ, Sandra, *Tauromachie et flamenco : polémiques et clichés. Espagne, fin XIX<sup>e</sup> – début XX<sup>e</sup>*, Paris, L'Harmattan, 2007.
- AMORÓS, Andrés, « La investigación teatral en España: hacia una historia de la escena », *Boletín informativo de la Fundación Juan March*, Madrid, Fundación March, n°177, febrero 1988.
- AMORÓS, Andrés, *Luces de candilejas*, Madrid, Espasa Calpe, col. Austral, 1991.
- AMORÓS, Andrés, DÍEZ BORQUE, José María (coord.), *Historia de los espectáculos en España*, Madrid, Editorial Castalia, 1999.
- ANDURA, Fernanda, PELAÉZ, Andrés (coords.), *Una aproximación al arte frívolo. Tórtola Valencia y José de Zamora: Teatro Albéniz, diciembre 1988 – enero 1989*, Madrid, Consejería de Cultura, 1988.
- APPÍA, Adolphe, *Richard Wagner et la mise en scène*, Genève, mars 1925, texte dactylographié et communiqué par la Fondation Appia.
- ARFOUILLOUX Sébastien, *Que la nuit tombe sur l'orchestre. Surréalisme et musique*, Paris, Fayard, 2009.
- ARIAS de COSSÍO, Ana María, *Dos siglos de escenografía en Madrid*, Madrid, Mondadori, 1991.
- AUBERT, Paul, DESVOIS, Jean-Michel, « *El Sol*, un grand quotidien atypique (1917 – 1939) », *Typologie de la presse hispanique, actes du colloque de Rennes de 1984*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 1986.
- AUBERT, Paul, DESVOIS, Jean-Michel (coord.), *Les élites et la presse en Espagne et en Amérique latine : des Lumières à la Seconde guerre mondiale*, actes du colloque organisé par la Casa de Velázquez du 27 au 29 novembre 1997, Madrid / Bordeaux / Aix-en-Provence, Casa de Velázquez / Maison de pays ibériques / UMR Telemme-Université de Provence, 2001.
- AVIÑOÀ, Xosé, LLORENS, Pilar, *et alii*, *Historia de la danza en Cataluña*, Barcelona, Caja de Barcelona, 1987.
- AZAÑA, Manuel, *Obras completas*, vol. I, México, Oasis, 1968.

- BABLET, Denis, *Les révolutions scéniques du XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, éd. Société internationale d'arts XX siècle, 1975.
- BABLET, Denis *Esthétique générale du décor de théâtre de 1870 à 1914*, Paris, Centre National de Recherche Scientifique, 1989.
- BABLET, Denis, KONIGSON, Elie (coord.), *L'Œuvre d'art totale*, Paris, Éditions du CNRS, coll. Arts du spectacle, 1995.
- BACHMANN, Marie-Laure, *La Rythmique de Jaques-Dalcroze. Une éducation par la musique et pour la musique*, Neuchâtel, Éditions de la Baconnière, 1984.
- BAHAMONDE MAGRO, Ángel, OTERO CARVAJAL, Luis Enrique (Eds.), *La sociedad madrileña durante la Restauración, 1876 – 1931*, vol. I, Madrid, Consejería de Cultura, 1989.
- BALLESTEROS GONZÁLEZ, Antonio, VILVANDRE de SOUSA, Cécile (coord.), *La estética de la transgresión. Revisiones críticas del teatro de vanguardia*, Ciudad Real, Ediciones de la Universidad de Castilla-La-Mancha, 2000.
- BAUDELAIRE, Charles, « Le peintre de la vie moderne », *Œuvres complètes*, Paris, Librairie-éditeur Louis Conard, 1925.
- BAUDELAIRE, Charles, « La Fanfarlo », *Œuvres complètes*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1980
- BAUDELAIRE, Charles, *Les Fleurs du Mal*, Bussière à Saint-Amand (Cher), Gallimard, coll. Poésie, 2001.
- BAYLY, Christopher Alan, *La naissance du monde moderne, 1780 – 1914*, (traduit en français par Michel Cordillot), Clamecy, Les Éditions de l'Atelier, 2007.
- BECKER, Howard S., *Les mondes de l'art*, (traduit en français par Jeanne Bouniort), Paris, Flammarion, coll. Art, Histoire, Société, 1988.
- BENNAHUM, Ninotchka Devorah, *Antonia Mercé "La Argentina": el flamenco y la vanguardia española*, (traducción de Lourdes Bassols), Barcelona, Global Rhythm, 2009.
- BERLOWITZ, Béatrice, JANKÉLÉVITCH, Vladimir, *Quelque part dans l'inachevé*, Paris, Gallimard, 1978.
- BONET, Juan Manuel, *Diccionario de las vanguardias en España. 1907-1936*, Madrid, Alianza, 1995.
- BOREL, Jean-Paul, *Raison et vie chez Ortega y Gasset*, Neuchâtel, Éditions de la Baconnière, 1959.

- BOUCOURECHLIEV, André, *Igor Stravinsky*, Paris, Fayard, coll. Les Indispensables de la musique, 1989.
- BOUCOURECHLIEV, André, *Dire la musique*, Paris, Minerve, coll. Musique ouverte, 1995.
- BOURNIQUEL, Camille, GUICHARD-MEILI, Jean, *Les créateurs et le sacré*, Paris, les Éditions du Cerf, 1956.
- BUENO ALONSO, Jorge Luis, CARAMÉS LAGE, José Luis, ESCOBEDO de TAPIA, Carmen (dir.), *El discurso artístico Norte y Sur: Eurocentrismo y Transculturaciones*, vol. II, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1998.
- CABANNE, Pierre, *L'Épopée du cubisme*, Paris, la Table ronde, 1963.
- CABANNE, Pierre, *Le Cubisme*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. Que sais-je ?, 1991 [1982].
- CAMPODÓNICO, Luis, *Manuel de Falla*, Bourges, Éditions du Seuil, coll. Solfèges, 1959.
- CANTILLO, Clementina, « Vida, cultura, arte: la música en le pensamiento de Ortega y Gasset », *Revista de Estudios Orteguianos*, n°23, noviembre 2011.
- CARIZ, Mélina Cariz, DELMOTTE-HALTER Alice, ROTH Salomé, TRANCART Vinciane (dir.), *L'art du folklore. Europe – Afrique – Amériques*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, coll. EthnocritiqueS : anthropologie de la littérature et des arts, 2014.
- CARREDANO FERNÁNDEZ, Consuelo, « Adolfo Salazar en España. Primeras incursiones en la crítica musical: la *Revista musical hispano-americana* (1914 – 1918) », *Anales del instituto de investigaciones estéticas*, n°84, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2004.
- CARREDANO FERNÁNDEZ, Consuelo, *Adolfo Salazar: pensamiento estético y acción cultural (1914 – 1937)*, tesis doctoral dirigida por Emilio Casares Rodicio, Universidad Complutense Madrid, Facultad de Geografía e Historia, Departamento de Historia del Arte III (Contemporáneo), Madrid, 2006.
- CASARES RODICIO, Emilio, FERNÁNDEZ de la CUESTA, Ismael (coord.), *España en la Música de Occidente*, vol. 2, *Actas del Congreso Internacional celebrado en Salamanca, 29 de octubre – 5 de noviembre de 1985 « Año Europeo de la Música »*, Madrid, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, Ministerio de Cultura, 1987.
- CASARES RODICIO, Emilio, « La Sociedad Nacional de Música y el asociacionismo musical español », in *Sociedades Musicales en España: siglos XIX – XX, Cuadernos de Música iberoamericana*, vol. 8-9, Madrid, S.G.A.E., 2001.

- CASARES RODICIO, Emilio, « Música y músicos de la generación del 27. Bases para su interpretación », *Rumores renacentista. El veintisiete*, n°21, Málaga, col. Estudios del 27, 2010.
- CASCALÈS, Charles, *L'humanisme d'Ortega y Gasset*, Paris, Presses Universitaires de France, 1957.
- CASSASAS, Jordi, SANTACANA, Carles, *Le nationalisme catalan*, (traduit en français par Paul Aubert), Ellipses, Coll. Les essentiels de civilisation espagnole, 2004.
- CHANFREAU TALVIKKI, Marie-Catherine, *Le boléro : expression et discours*, Thèse sous la direction de Monsieur le Professeur Serge Salatün, soutenue en 1996, Université de La Sorbonne Nouvelle-Paris III.
- CHARLE, Christophe, ROCHE, Daniel (dir.), *Capitales culturelles, capitales symboliques. Paris et les expériences européennes XVIII-XX siècles*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2002.
- CHECA PUERTA, Julio Enrique, *Los teatros de Gregorio Martínez Sierra*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1997.
- COCTEAU, Jean, *Le coq et l'arlequin*, Clamecy, Éditions Stock, 2009 [1918].
- COCTEAU, Jean, *Œuvres complètes*, vol. IX, Genève, Marguerat, 1950 [1920].
- COCTEAU, Jean, *la Difficulté d'être*, Monaco, Édition du Rocher, 1983 [1946].
- COCTEAU, Jean, *Entre Picasso et Radiguet*, Paris, Hermann, coll. Savoir : Lettres, 1997.
- DAGEN, Philippe, *Picasso*, Paris, Éditions Hazan, 2011 [2008].
- DAMASE Jacques, *Sonia Delaunay, Rythmes et couleurs*, Paris, Hermann, 1917.
- DEBUSSY, Claude, *Monsieur Croche et autres écrits*, Paris, Gallimard, 1971.
- DELAUNAY, Sonia, *Nous irons jusqu'au soleil*, avec la collaboration de Jacques Damase et de Patrick Raynaud, Paris, Éditions Robert Laffont, coll. À jeu découvert, 1978.
- DELAUNAY, Robert, *Du cubisme à l'art abstrait*, Paris, SEVPEN, 1957.
- DESVOIS, Jean-Michel, *La prensa en España (1900 – 1931)*, Madrid, Siglo Veintiuno de España Editores, 1977.
- DORCY, Jean, *Deux visages de la danse espagnole*, Paris, Les Cahiers de Danse et Culture, 1955.
- DOUGHERTHY, Dru, LIMA, Robert, *2 ensayos sobre teatro de los 20*, Murcia, Cuadernos de la Cátedra de Teatro de la Universidad de Murcia, 1984.
- DOUGHERTY, Dru, VILCHES FRUTOS, María Francisca, *La escena madrileña entre 1918 y 1926. Análisis y documentación*, Madrid, Editorial Fundamentos, 1990.



- DOUGHERTY, Dru, VILCHES FRUTOS, María Francisca, *El teatro en España entre tradición y vanguardia (1918 – 1939)*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1992.
- DOUGHERTY, Dru, VILCHES FRUTOS, María Francisca, *La escena madrileña entre 1926 y 1931*, Madrid, Fundamentos, 1997.
- DUCREY, Guy, *Corps et graphies. Poétique de la danse et de la danseuse à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Honoré Champion Éditeur, 1996.
- DUNCAN, Isadora, *El arte de la danza y otros escritos*, Madrid, Ediciones Akal, 2008.
- EAGLEFIELD HULL, Arthur, *Modern harmony, its explication and application*, London, Augener Ltd, 1915.
- ENCABO, Enrique, *Música y nacionalismos en España: el arte en la era de la ideología*, Barcelona, Erasmus Ediciones, 2007.
- ÉTIENVRE, Françoise, SALAÜN, Serge (coords.), *La réception des cultures de masse et des cultures populaires en Espagne : XVIII<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles*, coll. « Les Travaux du CREC en ligne », 2009, p. 104-119, <http://crec-paris3.fr/wp-content/uploads/2011/07/actes-05-Vialette.pdf>, page consultée le 16 mai 2013.
- FALLA, Manuel de, *Écrits sur la musique et sur les musiciens*, (introduction et notes de Federico Sopena, traduit en français par Jean-Dominique Krynen), Arles, Actes Sud Beaux Arts, 1992.
- FAUCHEREAU, Serge, *Le cubisme. Une révolution esthétique : sa naissance et son rayonnement*, Paris, Éditions Flammarion, 2012.
- FERNÁNDEZ MUÑOZ, Ángel Luis, *Arquitectura teatral en Madrid: del corral de comedias al cinematógrafo*, Madrid, Ayuntamiento / Avapiés, 1988.
- FULLER, Loïe, *Ma vie et la danse*, suivie de *Ecrits sur la danse*, Paris, Éditions L'Œil d'Or, mémoires & miroirs, 2002.
- FUSI, Juan Pablo, *Un siglo de España. La cultura*, Madrid, Marcial Pons, Ediciones de Historia, col. Estudios, 1999.
- GALLEGO, Antonio, *Manuel de Falla y « el Amor brujo »*, Madrid, Alianza Editorial, col. Alianza Música, 1990.
- GARCÍA-ABAD GARCÍA, María Teresa, *Perfiles críticos para una historia del teatro español: « La Voz » y « La Libertad ». 1926-1936*, Colorado, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 2000.

- GARCÍA LABORDA, José María, « Los escritos musicales de Ortega y Gasset y su "circunstancia" histórica », *Revista de Estudios Orteguianos*, nº10-11, mayo y noviembre 2005.
- GARCÍA LABORDA, José María, RUIZ VICENTE, Josefa, *Adolfo Salazar. Textos de crítica musical en el periódico El Sol (1918-1936)*, Sevilla, Editorial Doble J, col. Arte / Historia, 2009.
- GARCÍA GALLARDO, Cristóbal, I., MÁRTINEZ GONZÁLEZ, Francisco, RUIZ HILILLO, María (coord.), *Los músicos del 27*, Granada, Universidad de Granada / CDMA, col. « Patrimonio musical », 2010.
- GARCÍA LORCA, Federico, MAROTO, Gabriel, ONÍS, Federico de, RÍO, Ángel del, *Antonia Mercé, la Argentina, en la historia del baile español*, New York, Instituto de las Españas, 1930.
- GARCÍA LORCA, Federico, *Œuvres complètes*, éd. établie par André Belamich, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1981.
- GARCÍA LORCA, Federico, *Epistolario*, I, (introducción, edición y notas de Christopher Maurer), Madrid, Alianza Editorial, 1983.
- GARCÍA LORCA, Federico, « Importancia histórica y artística del primitivo canto andaluz llamado "cante jondo" », *Conferencias*, I, (introducción, edición y notas de Christopher Maurer), Madrid, Alianza Editorial, 1984.
- GARCÍA PLATA, Valentine, « Primeras teorías españolas de la puesta en escena : Adrià Gual », in *Anales de la literatura española contemporánea*, ALEC, vol. 21, nº3, Lincoln, (Nebraska). Society of Spanish and Spanish-American Studies (SSSAS), 1996.
- GARCÍA-PLATA GÓMEZ, Mercedes, *Le flamenco contemporain entre tradition et évolution : Camarón de la Isla (1969 – 1992)*, thèse sous la direction de Serge Salaün, Université de Paris 3-Sorbonne Nouvelle soutenue le 22-I-2000.
- GEORGES-MICHEL, Michel, *Époque tango. II. La vie moderne pendant la guerre. Le bonnet rose, 1914 – 1918*, Paris, L'Édition, 1920.
- GIBSON, Ian, *Federico García Lorca : une vie*, (traduit en français par Françoise et Xavier du Sorbier), Paris, Seghers, 1990.
- GIRALT-MIRACLE, Daniel (dir.), *Las vanguardias en Cataluña. 1906 – 1939*, [Exposición del 16 de julio hasta el 30 de septiembre de 1992], Barcelona, Fundació Caixa de Catalunya, 1992.
- GOBIN, Alain, *Le folklore musical*, Paris, Éditions Garamont-Archimbaud, 1988.

- GOETHE, Johann Wolfgang von, *Entretiens de Goethe et d'Eckermann* (traduit en français par J.-L. Charles), Paris, Librairie Claye, 1862.
- GÓMEZ AMAT, Carlos, « Aspects de la musique espagnole au XX<sup>e</sup> siècle », *The World of Music*, XVI, n°3, Mainz, Schott, 1974.
- GÓMEZ AMAT, Carlos, GÓMEZ, Joaquín, *La Orquesta Sinfónica de Madrid. Noventa años de historia*, Madrid, Alianza Editorial, col. Alianza Música, 1994.
- GÓMEZ de la SERNA, Ramón, “Picassismo”, *Obras selectas*, Madrid, Plenitud, 1947.
- GOUIFFÈS, Anne-Marie, REIBEL, Emmanuel (coord.), *Esthétique de la réception musicale*, Actes de la Rencontre interartistique du 22 mars 2005, Paris, Observatoire Musical Français, 2007.
- GRANDA, Juan José, « La enseñanza teatral en España en la primera mitad del siglo XX », *ADE Teatro: Revista de la Asociación de Directores de Escena de España*, n°77, 1999.
- GRANDE, Felix, *García Lorca y el flamenco*, Madrid, Mondadori España, 1992.
- GOUBERT, Pierre, ROCHE, Daniel, *Les Français et l'Ancien Régime, II. Culture et société*, Paris, Armand Colin, 1984.
- GUAL, Adrià, *Nocturno. Silencio*, (traducción en castellano Ignasi García), Madrid, Asociación de Directores de escena de España, Serie : Literatura Dramática, 2001.
- HANSLICK, Édouard, *Du beau dans la musique. Essai de réforme de l'esthétique musicale*, (traduit en français par Charles Bannelier), Paris, Christian Bourgeois Éditeur, coll. Musique / Passé / Présent, 1986.
- HIDALGO GÓMEZ, Francisco, *Sebastià Gasch : el flamenco y Barcelona*, Barcelona, Editorial Carena, 1998.
- HUERTA CALVO, Javier (dir.), *Historia del Teatro Español: del siglo XVIII a la época actual*, vol. 2, Madrid, Gredos, 2003.
- HURARD-VILTARD, Éveline, *Le Groupe des Six ou Le matin d'un jour de fête*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1987.
- JAMBOU, Louis (coord.), *Manuel de Falla : latinité et universalité*, actes du colloque international international tenu en Sorbonne du 18 au 21 novembre 1996, Paris, Presses Universitaires de Paris-Sorbonne, 1999.
- JANÉS, Alfonsina, *La obra de Richard Wagner en Barcelona*, tesis de doctorado dirigida por el Dr. Antoni Comas, Universidad de Barcelona, 1974.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir, *Liszt. Rhapsodie et improvisation*, Saint-Amand-Montrond (Cher), Flammarion, 1998.

- JANKOVIC, Lise, « Les comédies de magie espagnoles : un sous-genre qui fit recette », *La notion de « mineur » entre littérature, arts et politique*, Paris, Michel Houdiard, 2013.
- JARDÍ, Enric, *Torres-García*, (traduit en français par par Joëlle Guyot et Robert Marrast), Paris, Éditions Cercle d'Art, 1979.
- JAROCINSKI, Stefan, *Debussy, impressionnisme et symbolisme*, (traduit en français par Thérèse Douchy), Paris, Seuil, coll. Musiques, 1970
- JAROCINKI, Stefan, « Un apôtre de l'art apollinien », *Stravinsky. Études et témoignages présentés par François Lesure*, Paris, J.-C. Lattès, 1982.
- JAUSS, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, (traduit en français par Claude Maillard), Paris, Gallimard, coll. Tel, 1978.
- JORDI GRAELLS, Guillem, « El Institut del Teatre (1913-1939). De la *Escola Catalana d'Art Dramàtic* a la *Institució del Teatre* », *ADE Teatro: Revista de la Asociación de Directores de Escena de España*, n°77, Madrid, 1999.
- JUILLIARD, Colette, *Imaginaire et Orient. L'Écriture du désir*, Paris, L'Harmattan, 1996.
- KAHNWEILER, Daniel-Henry, *Juan Gris. Sa vie, son œuvre, ses écrits*, Paris, Gallimard, 1946.
- KALIFA, Dominique, *La culture de masse en France. 1860-1930*, Paris, Éd. la Découverte, coll. Repères, 2001.
- KALFA, Jacqueline, *Isaac Albéniz. La vocation de l'Espagne*, Biarritz, Séguier, coll. Carré musique, 2000.
- KELKEL, Manfred *La musique de ballet en France*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1992.
- HÉROUMIAN, Raphaël, *Notes et documents édités par la Société des Amis de Georges Yakoulov*, n°3, Paris, juillet 1972.
- HURTADO, Amadeu, *Quaranta anys d'Advocat. Historia del meu temps*, t. II: *Anys 1917 – 1930*, Barcelona, Edicions Ariel, 1964.
- LARBAUD, Valéry, *Les poésies de A. O. Barnabooth*, Paris, Éditions Gallimard, coll. Poésie, 1966.
- LAUDE, Jean, *La peinture française et l'art nègre (1905 – 1914)*, Langres, Klincksieck, Collection d'Esthétique, 2006 [1968].
- LAUNAY, Isabelle, PAGÈS, Sylvianne (dir.), *Mémoires et histoire en danse. Mobiles n°2*, Paris, L'Harmattan, 2010.

- LÉAL, Brigitte, LLORENS, Tomás, ROUSSEAU, Pascal (dir.), *Robert y Sonia Delaunay, 1905 – 1941*, catalogue de l'exposition réalisée au Musée Thyssen-Bornemisza du 8 octobre 2002 au 12 janvier 2003, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 2002.
- LE COLLETER, Thomas, *La matière ensorcelée : poétiques et représentations de la musique au XX<sup>e</sup> siècle*, thèse de doctorat réalisée sous la direction de Jean-Yves Masson, Université Paris IV, soutenue le 7-XII-2013.
- LÉCROART, Pascal (dir.), *Ida Rubinstein. Une utopie de la synthèse des arts à l'épreuve de la scène*, Besançon, Presses Universitaires de Franche-Comté, 2008.
- LEROY, Dominique, *Histoire des arts du spectacle en France. Aspects économiques, politiques et esthétiques de la Renaissance à la Première Guerre Mondiale*, Paris, Éditions L'Harmattan, 1990.
- LETERRIER, Sophie-Anne, « Musique populaire et musique savante au XIX<sup>e</sup> siècle. Du peuple au public », *Revue d'histoire du XIX<sup>e</sup> siècle*, 1999.
- LISTA, Giovanni, *Loïe Fuller, danseuse de la Belle Époque*, Barcelone, Stock-Édition d'art Somogy, 1994.
- MAINER, José-Carlos, *La Edad de Plata (1902-1931). Ensayo de interpretación de un proceso cultural*, Barcelona, J.Batló, col. Los Libros de la frontera, 1975.
- MALLARMÉ, Stéphane, « Autre étude de danse : les fonds dans les ballets », *Divagations*, Paris, Eugène Fasqueue éditeur, 1897.
- MALLARMÉ, Stéphane, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1979 [1945].
- MALLARMÉ, Stéphane, *Igitur ; Divagations ; Un coup de dés*, Paris, Éditions Gallimard, 2003.
- MANSO, Carlos, *La Argentina, fue Antonia Mercé*, Buenos Aires, Ediciones Devenir, 1993.
- MARCADÉ, Jean-Claude, *L'avant-garde russe. 1907-1927*, Paris, Flammarion, 1995.
- MARCADÉ, Jean-Claude (dir.), *Le dialogue des arts dans le Symbolisme russe*, actes du colloque organisé à Bordeaux du 12 au 14 mai 2000 par Dominique Charassé, John E. Malmstad et Jean-Claude Marcadé, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2008.
- MARGARIT, Isabel, *París era Misia. El fascinante mundo de Misia Sert, musa de artistas*, Madrid, La Esfera de los libros, 2010.
- MARÍAS, Julián, *Introducción a la filosofía*, Madrid, Revista de Occidente, 1947.
- MARIEMMA, *Tratado de danza española: Mis caminos a través de la danza*, Madrid, S.G.A.E., 1997.
- MARNAT, Marcel, *Stravinsky*, Paris, Seuil, coll. Solfèges, 1995.

- MARTÍNEZ de la PEÑA, Teresa, *Teoría y práctica del baile flamenco*, Madrid, Aguilar, 1969.
- MARTÍNEZ del FRESNO, Beatriz, « Nacionalismo e internacionalismo en la música española de la primera mitad del siglo XX », *Actas del XV Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología. Revista de Musicología*, XVI, nº1, 1993.
- MARTÍNEZ del FRESNO, Beatriz, *Julio Gómez. Una época de la música española*, Madrid, I.C.C.M.U., 1993.
- MARTÍNEZ del FRESNO, Beatriz, « Música e identidad nacional en la España de entreguerras : los conciertos populares del Círculo de Bellas Artes (1914-1924) », *Quintana: revista de estudios do Departamento de Historia da Arte*, nº10, 2011.
- MARTÍNEZ SIERRA, María, *Gregorio y yo, medio siglo de colaboración*, México, Biografías Gadesa, 1953.
- MASSIN, Jean et Brigitte (dir.), *Histoire de la musique occidentale*, Paris, Fayard, coll. Les Indispensables de la musique, 1993.
- MENÉNDEZ SÁNCHEZ, Nuria, « Dos conceptos de la danza española escénica antes de la guerra civil. Las compañías de Antonia Mercé y Encarnación López », *Comunicaciones: Congreso Nacional de Danza Española [26 al 29 de abril de 1996]*, Córdoba, Confederación de Sindicatos Independientes y Sindical de Funcionarios, 1996.
- MESCHONNIC, Henri, *Modernité, modernité*, Dijon-Quetigny, Verdier, 1988.
- MESTRES CALVET, Juan, *El Gran Teatro del Liceo visto por su empresario*, Barcelona, Ediciones Vergara, 1945.
- MINGUET BATLLORI, Joan, *El Manifiesto amarillo. Dalí, Gasch, Montanyà y el antiarte*, (traducción en castellano de Joan Riambau), Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2004.
- MOISAND, Jeanne, *Scènes capitales. Madrid, Barcelone et le monde théâtral fin de siècle*, Madrid, Casa Velázquez, 2013.
- MOLINARI, Danielle, *R. Delaunay, Sonia Delaunay*, Paris, Nouv. éd. françaises, Collection des grands peintres modernes, 1987.
- MORÁN, Alfredo, *Joaquín Turina a través de sus escritos*, Madrid, Alianza, 1997.
- MORAND, Paul, *Journal inutile*, Paris, Gallimard, coll. Les cahiers de la « NRF », 2001.
- MUÑOZ, ARCONADA, César, *En torno a Debussy*, Madrid, Espasa-Calpe, 1926.
- MUÑOZ MORILLEJO, Joaquín, *Escenografía Española*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1923.

- MURGA CASTRO, Idoia, *Escenografía de la danza en la Edad de Plata (1916 – 1936)*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2009.
- MURGA CASTRO, Idoia, *Pintura en danza: los artistas españoles y el ballet. 1916-1962*, Madrid, Consejo superior de investigaciones científicas, col. Biblioteca de historia del arte, 2012.
- NAGORE, María, SÁNCHEZ, Leticia, et alii, *Música y cultura en la Edad de Plata 1915-1939*, Madrid, I.C.C.M.U., col. Música Hispana Textos. Estudios, 2009.
- NATTIEZ, Jean-Jacques, *Wagner androgyne*, Mesnil-sur-l'Estrée, Christian Bourgeois éditeur, coll. Musique/Passé/Présent, 1990.
- NOUDELMANN, François, *Avant-gardes et modernité*, Baume-les-Dames, Hachette Supérieur, coll. Contours littéraires, 2000.
- OLIVA, César, TORRES MONREAL, Francisco, *Historia básica del arte escénico*, Madrid, Cátedra, 1990.
- ORS, Carlos d', *El Noucentisme. Presupuestos ideológicos, estéticos y artísticos*, Madrid, Cuadernos Arte Cátedra, 2000.
- ORS, Eugenio d', *La vie de Goya*, Paris, Gallimard, 1928.
- ORTEGA Y GASSET, José, *Essais espagnols*, (traduit en français par Mathilde Pomès), Paris, Éditions du Cavalier, 1932.
- ORTEGA Y GASSET, José, *L'homme et les gens*, (traduit en français par Alice Bossière, Vera Broichhagen, [et al.]), Paris, Éditions de la rue d'Ulm, col. Versions Françaises, 2008.
- ORTEGA Y GASSET, José, *La déshumanisation de l'art*, suivi de *Idées sur le roman*, et de *L'art au présent et au passé*, (traduction, étude préliminaire et notes de Paul Aubert et Ève Giustiniani), Cabris, Éd. Sulliver, 2008.
- ORTEGA Y GASSET, José Ortega, « La deshumanización del arte », *Obras completas*, t. III (1917-1925), Madrid, Taurus, 2012 [2005].
- ORTIZ de URBINA Y SOBRINA, Paloma, *La recepción de Wagner en Madrid*, Memoria presentada para optar al grado de doctor, Universidad Complutense de Madrid, 2003.
- ORY, Pascal, *L'histoire culturelle*, Vendôme, PUF, 2007 [2004].
- PALAU I FABRE, Josep, *Picasso en Catalunya*, Barcelona, Ediciones Polígrafa, 1966.
- PAULY, Danièle, *La rénovation scénique en France : théâtre années 20*, Paris, Norma, coll. Les Années Modernes, 1995.
- PELTRE, Christine, *Orientalisme*, Paris, Terrail/Édigroup, 2010.

- PERAL VEGA, Emilio, *Formas del teatro breve español en el siglo XX (1892-1939)*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2001.
- PERAL VEGA, Emilio, *De un teatro sin palabras: la pantomima en España de 1890 a 1939*, Barcelona, Anthropos, 2008.
- PÉREZ, Joseph, *Histoire de l'Espagne*, Paris, La Flèche, Éditions Fayard, 1996.
- PÉREZ de AYALA, Ramón, "Las Máscaras", *Obras Completas*, Libro III, Madrid, Aguilar, 1963.
- PERSIA, Jorge de, *En torno a lo español en la música del siglo XX*, Granada, Diputación de Granada, 2003.
- PICARD, Timothée *L'art total. Grandeur et misère d'une utopie (autour de Wagner)*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2006.
- PIÑERO GIL, Carmen Cecilia, PIÑERO GIL, Eulalia, *Arte y mujer: visiones de cambio y desarrollo social*, Madrid, Horas y horas, 2010.
- POIRRIER, Philippe, *Les enjeux de l'histoire culturelle*, Paris, Éditions du Seuil, 2004.
- POLIERI, Jacques, *Aujourd'hui*. Art et architecture, Boulogne, n°17, mai 1958.
- PUIG I CLARAMUNT, Alfonso, *Guía técnica, sumario cronológico y análisis contemporáneo del ballet y baile español*, Barcelona, Montaner y Simón, 1951 [1944].
- QUERALT, María Pilar, *Tórtola Valencia. Una mujer entre sombras*, Barcelona, Lumen, 2005.
- QUIJANO, José D. de, *Estrellas semblanzas críticas de La Goya, Pastora Imperio, La Argentina, La Argentinita y Amalia de Isaura*, Madrid, Yagües, 1923.
- RAIGALES, Jaume, *Mozart a Barcelona: recepció operística. 1798-2006*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2006.
- REDONDO, Gonzalo, *Las empresas políticas de Ortega y Gasset*, Madrid, Rialp, Cuestiones fundamentales, 15, t. I, 1970.
- RETANA, Álvaro, *Historia del Arte Frívolo*, Madrid, Tesoro, 1964.
- REYERO HERMOSILLA, Carlos, *Gregorio Martínez Sierra y su Teatro de Arte*, Madrid, Fundación March, 1980.
- RIESGO-DEMANGE, Begoña, « La rénovation scénographique dans le Madrid des années vingt: autour de Burmann », Madrid, *Mélanges de la Casa de Velázquez*, Tome XXVIII-3, 1992.
- RIMBAUD, Arthur, « Une saison en enfer », *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2009.



- RIVAS CHERIF, Cipriano de, *Cómo hacer teatro, Apuntes de orientación profesional en las artes y oficios del teatro español*, Valencia, Pretextos, Enrique de Rivas (ed.), 1991.
- ROUCHÉ, Jacques, *L'art théâtral moderne*, Paris, Édouard Cornély, coll. de la Grande Revue, 1910.
- ROUSIER, Claire (dir.), *La danse en solo. Une figure singulière de la modernité*, Pantin, Centre national de la danse, 2002.
- ROUSIER, Claire (dir.), *Être ensemble. Figures de la communauté en danse depuis le XX<sup>e</sup> siècle*, Pantin, Centre national de la danse, 2003.
- ROY, Jean, *Francis Poulenc*, Paris, Seghers, 1964.
- ROY, Jean, *Le Groupe des Six*, Paris, Seuil, coll. Solfèges, 1994.
- RUBINSTEIN, Arthur, *Les jours de ma jeunesse*, Évreux, Robert Laffont, coll. Vécu, 1973.
- RUBIRA GUTIÉRREZ, Sergio, « Juan Gris y la tentaciones del teatro », *Cairon: revista de las ciencias de la danza*, n°5, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares, 1999.
- RUESGA, Juan, « Los teatros en España entre 1900 – 1939 », *ADE Teatro: Revista de la Asociación de Directores de Escena de España*, n°77, 1999.
- RUIZ RAMÓN, Francisco, « El drama del teatro español contemporáneo », *Anales de la Literatura Española Contemporánea, ALEC*, vol. 17, Lincoln (Nebraska), Society of Spanish and Spanish-American Studies (SSSAS), 1992.
- SABARTÉS, Jaime, *Retratos y recuerdos*, Madrid, Afrodiseo Aguado, 1953.
- SACCO, Laure-Hélène, TRANCART, Vinciane (coords.), *Actes de la Journée d'Étude : Musique, chant et danse en Europe et Amérique Latine*, <http://www.univ-paris3.fr/colloques-et-publications-en-ligne-de-l-ed-122-18731.kjsp?RH=1232646198236>, 2013, page consultée le 21 février 2014.
- SAÉZ LACAVE, Pilar, *José María Sert i Badía (1874-1945). Peintre catalan entre tradition et modernité*, thèse sous la direction de Jean-Paul Bouillon et Jesusa Vega soutenue en 2007, Université Blaise Pascal de Clermont-Ferrand et Universidad Autónoma de Madrid.
- SALAÛN, Serge, *El Cuplé (1900 – 1936)*, Madrid, Espasa Calpe, Col. Austral, 1990.
- SALAÛN, Serge, TRENC, Elisée (dir.), *Les avant-gardes en Catalogne*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1995.
- SALAÛN, Serge, « Maeterlinck en Espagne », *Le métissage culturel en Espagne*, Presse de la Sorbonne Nouvelle, Paris, 2001.

- SALAÛN, Serge, SERRANO, Carlos (coord.), *Temps de crise et « années folles ». Les années 20 en Espagne*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, coll. Iberica-Essais, 2002.
- SALAÛN, Serge (coord.), *Le socle et la lézarde*, Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle, 2010, <http://crec-paris3.fr/wp-content/uploads/2012/07/Ancien-et-nouveau2.pdf>, page consultée le 15 mai 2013.
- SALAÛN, Serge, *Les spectacles en Espagne, 1875 – 1936*, Nancy, Presses Sorbonne Nouvelle, 2011.
- SALAZAR, Adolfo, *Música y músicos de hoy*, Madrid, Mundo Latino, 1928.
- SALAZAR, Adolfo, *Sinfonía y Ballet (Idea y gesto en la música y danza contemporáneas)*, Madrid, Compañía Iberoamericana de Publicaciones, S.A., Editorial Mundo Latino, 1929.
- SALAZAR, Adolfo, *La música actual y sus problemas*, Madrid, Yagües Edit., 1935.
- SALAZAR, Adolfo, *La danza y el ballet. Introducción al conocimiento de la danza de arte y del ballet*, Fondo de cultura económica de España, Madrid, 2003 [1949].
- SÁNCHEZ, Alejandro, *Barcelone 1888-1929, Modernistes, anarchistes, noucentistes ou la création fiévreuse d'une nation catalane*, Paris, Éditions Autrement, Série Mémoires n°16, 1992.
- SASSONE, Felipe, *Por el mundo de la farsa (Palabras de un farsante)*, Madrid, Renacimiento, 1931.
- SATIE, Erik, *Écrits*, Éditions Champ libre, 1977.
- SCHILLER, Friedrich, Friedrich Schiller, *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*, trad. A. Régnier, 1795, [http://fr.wikisource.org/wiki/Lettres\\_sur\\_l'éducation\\_esthétique\\_de\\_l'homme](http://fr.wikisource.org/wiki/Lettres_sur_l'éducation_esthétique_de_l'homme), page consultée le 22 mai 2013.
- SCHOPENHAUER, Arthur, *Le monde comme volonté et comme représentation*, Livre III, (traduit en français par Auguste Burdeau), Paris, Presses universitaires de France, 1966.
- SEOANE, María Cruz, SÁIZ, María Dolores, *Historia del periodismo español, 3. El siglo XX: 1898-1936*, Madrid, Alianza, 1996-1998.
- SERS, Philippe, *L'avant-garde radicale. Le renouvellement des valeurs dans l'art du XX<sup>e</sup> siècle*, Lonrai, Les Belles Lettres, 2004.
- SESMA LANDRÍN, Nicolás, « *Musicalia. Origen de La deshumanización del Arte* », *Revista de Estudios Orteguianos*, n°2, Fundación Ortega y Gasset, mayo 2001.

- SILVER, Kenneth E., *Vers le retour à l'ordre : l'avant-garde parisienne et la Première Guerre mondiale. 1914-1925*, (traduit en français par Dennis Collins), Paris, Flammarion, 1991.
- STAROBINSKI, Jean, *Portrait de l'artiste saltimbanque*, Genève, A. Skira, coll. Les sentiers de la création, 1970.
- STENDHAL, Henri Beyle dit, *Lettres écrites de Vienne en Autriche, sur le célèbre compositeur J. Haydn*, suivies d'*Une vie de Mozart, et de considérations sur Métastase et l'état présent de la musique en France et en Italie*, Paris, Imprimerie de P. Didot l'aîné, 1814.
- SOPEÑA, Federico, *Strawinsky, vida, obra y estilo*, Madrid, Sociedad de Estudios y Publicaciones, 1956.
- SORIA OLMEDO, Andrés (ed.), « Una fiesta íntima de arte moderno en la Granada de los años veinte », *Lecciones sobre Federico García Lorca*, Granada, Comisión nacional del Cincuentenario, 1986.
- SOYE, Suzanne de, *Toi qui dansais, Argentina*, Paris, Les Éditions La Bruyère, 1993.
- STRAVINSKY, Igor, *Chroniques de ma vie*, Paris, Éditions Denoël, 2000 [1962].
- STRAVINSKY, Igor, CRAFT, Robert, *Expositions and Developments*, New York, Doubleday, 1962.
- SUQUET, Annie, *L'Éveil des modernités : une histoire culturelle de la danse (1870 – 1945)*, Pantin, Centre National de la Danse, 2012.
- TANSMAN, Alexandre, *Igor Stravinsky*, Paris, Les éditions du point d'exclamation, 2009 [1948].
- THARRATS, Juan-José, *Artistas españoles en el ballet*, Barcelona, Argos, 1950.
- THIESSE, Anne-Marie, *La création des identités nationales. Europe XVIII<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles*, Seuil, coll. Points, 1999.
- TORNER, Eduardo M., *Lírica hispánica. Relaciones entre lo popular y lo culto*, Madrid, Editorial Castalia, 1966.
- TRENC, Eliseo, « La peinture catalane entre Barcelone et Paris. 1888-1906 », *Paris, Barcelone : de Gaudí à Miró*, catalogue de l'exposition donnée aux Galeries nationales du Grand Palais à Paris du 9 octobre 2001 au 14 janvier 2002 ainsi qu'au Musée Picasso de Barcelone du 28 février au 26 mai 2002, Paris, Réunion des musées nationaux, 2001.
- TUÑÓN de LARA, Manuel (dir.), *Comunicación, cultura y política durante la II República y la Guerra civil: II encuentro de historia de la prensa*, t. II, Bilbao, Departamento de cultura, Diputación de Bizcaia, 1990.

- TUÑÓN de LARA, Manuel, *Poder y sociedad en España, 1900-1931*, Madrid, Espasa-Calpe, Col. Austral, 1992 [1984].
- TURINA GÓMEZ, Joaquín, *La Orquesta Sinfónica de Madrid. Noventa años de historia*, Madrid, Alianza Música, 1994.
- TURINA GÓMEZ, Joaquín, *Historia del Teatro real*, Madrid, Alianza Editorial, 1997.
- UNAMUNO, Miguel de, *En torno al casticismo*, Madrid, Fernando Fé, 1902.
- UNAMUNO, Miguel de, *L'essence de l'Espagne*, (traduit en français par Marcel Bataillon), Lagny-sur-Marne, Gallimard, 1967.
- VIDAL I OLIVERAS, Jaume, *Josep Dalmau. L'aventura per l'art modern*, Manresa, Angle, Fundació Caixa de Manresan, 1993.
- VILLAR, Rogelio, *Músicos españoles: compositores y directores de orquesta*, Madrid, Ed. Mateo, 1918.
- VOLTA, Ornella, *Satie et la danse*, Paris, Éditions Plume, 1992.
- VOLTA, Ornella, *Satie/Cocteau, les malentendus d'une entente*, Mayenne, Le Castor Austral, 1993.
- WAGNER, Richard, *L'Œuvre d'art de l'avenir*, (traduit en français par Jacques-Gabriel Prod'homme et Dr F. Holl), Paris, Éditions d'Aujourd'hui, coll. Les Introuvables, 1982.
- WAGNER, Richard, *L'Art et la révolution*, (traduit en français par Jacques Mesnil), Bruxelles, Bibliothèque des Temps Nouveaux, 1898.
- WAGNER, Richard, *Œuvres en prose. Tome IV, Opéra et drame*, (traduit en français par Jacques-Gabriel Prod'homme), Paris, Ch. Delagrave, 1907.

## INDEX

### A

Abril, Manuel, 79, 80, 81, 532  
Accaoui, Christian, 246, 323, 324  
Acocella, Joan, 367  
Aguilera Sastre, Juan, 61, 76, 77, 81, 83, 84  
Alarcó, Paloma, 297  
Alarcón, Pedro Antonio de, 342, 343, 350, 365, 368  
Albéniz, Isaac, 44, 108, 128, 129, 204, 330, 331, 332, 334, 338, 342, 349  
Alberti, Rafael, 26, 28, 80, 130, 370  
Alexeïevitch. Samkov, Vladimir, 144  
Alier i Aixalà, Roger, 381, 410, 414, 426  
Alphonse XIII, 141, 142, 169, 186, 200, 205, 227  
Álvarez Cañibano, Antonio, 28, 89, 99, 102, 203, 204, 230, 232, 233, 342, 343, 344, 364, 366, 367  
Álvarez, Sandra, 300, 354, 356, 357, 358  
Amaya, Carmen, 438  
Amorós, Andrés, 60, 87, 103  
Andura, Fernanda, 105  
Anselm Clavé, Josep, 44, 45, 114  
Ansermet, Ernest, 119, 134, 155, 185, 198, 200, 202, 233, 239, 240, 272, 301, 406  
Apollinaire, Guillaume, 250, 253, 254, 255, 257, 259, 292, 410  
*Apollon musagète*, 124  
Appia, Adolphe, 43, 53, 80, 400, 423  
*Après-midi d'un faune*, l', 70, 106, 124, 130, 154, 156, 243, 244, 245, 246, 249, 250, 251, 252, 256, 269, 270, 271, 323, 340, 365, 382, 385, 391, 393, 394, 395, 418  
Aragon, Louis, 396, 432, 433  
Arana, José, 53  
Archipenko, Alexander, 259  
Arimón, Santiago (*Tristán*), 181  
Arnault, Bernard, 13  
Asias de Cossío, Ana María, 79  
Astruc, Gabriel, 146, 147, 193  
*Astuces féminines, les*, 228, 262, 279, 418, 449  
Aub, Max, 454, 455  
Aubert, Paul, 25, 141, 282, 311, 313, 314, 316, 317, 320  
Auclair, Mathias, 193  
Auric, Georges, 12, 255, 424, 425  
Aviñoa, Xosé, 98, 113  
Azaña, Manuel, 26, 110, 119, 141, 368, 369, 454, 455  
Aznar Soler, Manuel, 61, 76, 77, 81, 83, 84, 455  
*Azorín*, 83

### B

Bablet, Denis, 21, 38, 42, 43, 65, 66, 182, 183, 185  
Bacarisas, Gustavo, 108, 375  
Bacarrise, Salvador, 453  
Bach, Johann Sebastian, 96  
Bachmann, Marie-Laure, 398  
Baeza, Ricardo, 59, 62, 536  
Bagunyà, Luís, 402, 403, 404, 405, 406  
Bahamonde Magro, Ángel, 141  
Baker, Joséphine, 442, 443  
Bakshy, Alexander, 284

Bakst, Léon, 70, 80, 144, 149, 156, 157, 164, 165, 166, 171, 180, 183, 184, 188, 194, 231, 243, 245, 246, 247, 249, 252, 264, 271, 272, 273, 294, 295, 340, 358, 370, 389, 429, 430, 454  
Balakirev, Mili, 329  
Balanchine, George, 423, 425, 434  
Barbero, Cristina, 193  
Barbieri, Francisco Asenjo, 127, 128, 129  
Barocchi, Randolpho, 303, 304  
Baroja, Ricardo, 108  
Barradas, Rafael, 79, 380, 405, 411, 412  
Barrado, Augusto, 216  
Bataillon, Marcel, 128  
Baudelaire, Charles, 21, 39  
Bautista, Julián, 375, 453  
Bayly, Christopher Alan, 18  
Beaumont, Cyril W., 163, 164, 165, 167, 270, 359  
Becker, Howard S., 17  
Beethoven, Ludwig van, 44, 96, 116, 117, 225, 283, 286, 318, 319, 321, 325, 326, 363, 364  
Belamich, André, 336  
*Belle au Bois Dormant, la*, 425  
Bellini, Vincenzo, 37  
Belmonte, Juan, 142, 205, 300, 354, 355, 356  
Bennahum, Ninotchka Devorah, 101, 108  
Benois, Alexandre, 144, 146, 156, 157, 163, 164, 165, 166, 171, 182, 183, 203, 207, 228  
Bergamín, José, 119  
Berlioz, Hector, 129  
Berlowitz, Béatrice, 127  
Bernstein, Leonard, 361  
Bert, Auguste, 193  
*Biches, les*, 12, 421, 424, 427, 428, 429  
Bismarck, Otto von, 55  
Blancafort, Manuel, 330  
Blanchard, Marie, 291  
Blasis, Carlo, 261  
Blumenfeld, Felix, 145, 146  
Boceta, Antonio, 53  
Bolm, Adolph, 23, 74, 151, 179, 188, 194, 227, 232, 270, 275, 392  
Bonastre i Bertran, Francesc, 115, 116, 119  
Bonet, Antoni, 68, 442, 443  
Bonnard, Pierre, 404  
Bonnat, A. R., 89, 142, 238, 267, 269  
Borel, Jean-Paul, 310  
Borodine, Alexandre, 329, 414  
Borrás, Tomás, 346  
Boucourechliev, André, 209, 210, 246, 322, 422  
Bouillon, Jean-Paul, 198  
Boulez, Pierre, 206, 323  
Bourniquel, Camille, 253  
*Boutique fantasque, la*, 12, 262, 279, 280, 283, 298, 367, 370, 419, 420, 422  
Bowlit, John E., 29, 183  
Braque, Georges, 166, 257, 258, 259, 292, 381, 416, 421, 429  
Breton, André, 254, 396, 432, 433  
Bretón, Tomás, 116  
Buckle, Richard, 70, 138, 143, 145, 146, 147, 148, 150, 151, 152, 154, 155, 186, 207, 227, 229, 230, 231, 243, 255, 279, 304, 355, 367, 422, 423, 425, 429  
Burmman, Sigfrido, 80, 81, 562

Burty, Frank, 404  
Bussine, Romain, 118

## C

Cabanne, Pierre, 257, 258  
Calleja, Luis, 53  
Calmette, Gaston, 248  
Calvo Sotelo, José, 180, 181  
Calvocoressi, Michel-Dimitri, 329  
Campodónico, Luis, 353  
Carle, Domènec, 405  
*Carnaval*, 63, 143, 149, 157, 158, 161, 163, 164, 194, 233, 265, 271, 273, 275, 277, 280, 306, 307, 381, 383, 384, 417, 419, 420, 421  
Carredano Fernández, Consuelo, 199, 216, 217, 218, 219  
Casadesus, Henri, 422  
Casals, Pau, 114, 115, 116, 119  
Casanova, Pascale, 384, 385  
Casares Rodicio, Emilio, 111, 112, 113, 114, 117, 118, 121, 122, 123, 125, 126, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 215, 217  
Casas Carbó, Ramón, 403  
Casalès, Charles, 310, 311, 316  
Casella, Alfredo, 119  
Cecchetti, Enrico, 147, 262  
Cerón Rubio, Miguel, 335  
Cézanne, Paul, 404  
Chabrier, Emmanuel, 230, 232, 352, 424  
Chaliapine, Fédor, 145, 146, 148, 328, 414  
Chanel, Gabriel, 416, 424  
Chanfreau Talvikki, Marie-Catherine, 91  
*Chant du Rossignol*, le, 124  
Charassé, Dominique, 183  
Charchoune, Serge, 404  
Charle, Christophe, 141, 385  
*Chatte*, la, 12, 425  
Chevreul, Eugène, 292, 293  
Chirico, Giorgio di, 12, 416, 433  
Chopin, Frédéric, 96, 149, 156, 158, 163, 171, 207  
*Chout*, 168  
Cimarosa, Domenico, 262, 418, 422  
*Cimarosiana*, 418, 419, 420  
Cleopatra. *Voir Cléopâtre*  
*Cléopâtre*, 63, 69, 149, 150, 157, 158, 161, 165, 180, 184, 270, 273, 274, 277, 281, 294, 295, 296, 306, 307, 382, 383, 384, 417, 419  
Cocteau, Jean, 83, 246, 249, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 258, 259, 299, 318, 324, 326, 424, 433  
Collet, Henri, 329  
*Contes russes*, 168, 243, 261, 280, 298, 302, 418, 419  
Cooper, Douglas, 256, 257, 259, 359, 360  
Copeau, Jacques, 61, 82  
*Coq d'Or*, le, 149, 167  
Coquiot, Gustave, 406  
*Corpus Barga*, 283, 368  
*Corregidor y la molinera*, el, 82, 124, 132, 202  
Cortés, Francisc, 111, 121, 395  
Craft, Robert, 151, 322, 422  
Craig, Gordon, 80  
*Cuadro flamenco*, 203, 252, 280, 290, 291, 304, 332, 374, 438, 449  
Cubiles, José, 200

## D

Dagen, Philippe, 401, 402  
Dalí, Salvador, 380, 413, 432  
Dalmau, Josep, 379, 380, 404, 405, 409, 411  
Damase, Jacques, 292, 295  
*Danses polovtsiennes*, les, 149, 157, 158, 159, 161, 162, 166, 167, 168, 194  
*Daphnis et Chloé*, 124, 153, 418  
Daumier, Honoré, 252  
Debussy, Claude, 17, 37, 95, 96, 122, 123, 124, 130, 131, 152, 158, 171, 199, 206, 208, 218, 219, 228, 230, 244, 246, 248, 249, 252, 311, 317, 318, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 329, 330, 331, 334, 346  
Degas, Edgar, 404  
Delaunay, Robert, 257, 258, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 299, 301, 403, 408, 409  
Delaunay, Sonia, 36, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297  
Delibes, Léo, 187  
Depero, Fortunato, 257  
Derain, André, 12, 367, 370, 416  
Dermé, Paul, 254  
Després, Aurore, 183  
Desvois, Jean-Michel, 25, 55, 178, 282, 387  
Diaghilev, Serge, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 22, 23, 24, 27, 28, 29, 30, 33, 38, 57, 58, 63, 69, 70, 72, 73, 74, 75, 77, 82, 84, 89, 93, 97, 98, 99, 106, 108, 109, 124, 134, 135, 136, 138, 139, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 158, 159, 163, 164, 165, 167, 168, 169, 170, 171, 175, 178, 182, 186, 190, 193, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 207, 208, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 238, 239, 240, 243, 245, 246, 252, 257, 258, 259, 261, 262, 264, 265, 266, 268, 270, 273, 275, 276, 278, 279, 280, 281, 284, 290, 291, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 301, 302, 303, 304, 305, 308, 309, 315, 322, 328, 329, 332, 338, 339, 340, 341, 342, 344, 352, 355, 364, 367, 369, 370, 373, 374, 375, 379, 381, 385, 388, 393, 394, 395, 400, 406, 407, 412, 413, 414, 415, 416, 417, 422, 423, 424, 425, 429, 430, 431, 433, 434, 436, 438, 440, 442, 443, 446, 447, 448, 452, 454, 462, 481, 546, 548, 549  
*Dieu bleu*, le, 252  
Díez Borque, José María, 87, 103  
Díez-Canedo, Enrique, 81, 82  
Domènech Espanyol, Miquel, 47  
Domènech, Rafael, 179, 186, 187, 188, 189, 190, 191  
Donizetti, Gaetano, 37  
Dorcy, Jean, 365  
Dougherty, Dru, 60, 62, 65  
Duchamp, Marcel, 257, 380  
Ducrey, Guy, 22, 24  
Duncan, Isadora, 22, 23, 84, 93, 95, 96, 97, 100, 102, 104, 107, 144, 162, 187, 247, 436, 437, 440, 442, 540  
Durán, Gustavo, 375  
Durey, Philippe, 359  
Dvorak, Antonin, 127

## E

Eaglefield Hull, Arthur, 112  
Eksteins, Modris, 58

Elias, Feliu, 405  
Encabo, Enrique, 48  
Encina, Juan de la, 27, 378  
Ernst, Max, 381, 396, 416, 421, 432, 433  
Errazuriz, Eugenia, 199, 200  
Escal, Françoise, 451  
Escarrá, Ramón, 390, 391  
Escudero, Vicente, 93, 343, 366, 435, 437, 438, 441, 443, 454  
*Espectro de la rosa, el. Voir Spectre de la rose, le*  
Espina, Antonio, 80  
Espinet, Francesc, 427, 430  
Espinosa, Víctor, 371  
Esplá, Óscar, 108, 118, 130, 375  
Étienvre, Françoise, 45

## F

*Fâcheux, les*, 12  
Falla, Manuel de, 17, 28, 33, 92, 107, 108, 110, 111, 112, 118, 119, 123, 124, 125, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 136, 193, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 218, 219, 220, 221, 224, 226, 236, 239, 240, 268, 273, 280, 283, 285, 287, 288, 289, 300, 301, 302, 304, 305, 309, 322, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 352, 353, 355, 357, 359, 361, 362, 363, 364, 367, 368, 369, 370, 371, 372, 373, 375, 406, 426, 444, 446, 452, 453, 542  
Fauchereau, Serge, 259  
Fauré, Gabriel, 96, 227, 228, 230, 244, 352, 388, 548  
Fausto, 382, 385, 387, 388, 389, 408, 409, 410  
*Femmes de bonne humeur, les*, 203, 243, 245, 251, 260, 261, 264, 270, 271, 272, 274, 275, 281, 298, 341, 358, 365, 366, 382, 383, 384, 399, 421  
Fermigier, André, 253  
Fernández de la Cuesta, Ismael, 113, 217  
Fernández de Soto, Ángel, 403  
Fernández, Amalio, 50, 51, 52, 53, 81  
Fernández, Félix, 205, 301, 302, 356  
Fesser, Joaquín, 56, 186, 187, 201, 206, 217, 218, 224, 225, 284, 542  
*Festin*, 277, 278, 306  
*Festin, le*, 149  
Feuillet, Raoul, 261  
Fokine, Michel, 23, 50, 96, 108, 109, 146, 147, 151, 154, 155, 156, 157, 159, 160, 161, 162, 171, 180, 182, 207, 246, 251, 264, 265, 273, 339, 385, 389, 434, 435, 442, 443  
Fontanals, Manuel, 80  
Fort, Paul, 43, 79  
Fortunio, 174  
Fortuny y Mardazo, Mariano, 190, 191  
Franck, César, 321  
Franco, Enrique, 217  
Frison, Hélène, 352, 370  
Fuller, Loie, 22, 24, 65, 69, 85, 93, 94, 95, 96, 97, 102, 162, 531, 533, 539  
Fusi, Juan Pablo, 25

## G

Gallego, Antonio, 204, 343, 344, 345  
Garafola, Lynn, 168, 169, 265, 364, 366

García Laborda, José María, 283, 311, 320  
García Lorca, Federico, 107, 108, 110, 130, 131, 133, 301, 327, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 355, 375  
García Plata, Valentine, 77  
García-Huidobro, Vicente, 296  
García-Márquez, Vicente, 28, 199, 200, 202, 203, 205, 276, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 308, 342, 345  
García-Plata Gómez, Mercedes, 335  
Gasch, Sebastià, 379, 404, 413, 431, 432, 433, 434, 435, 436, 437, 438, 439, 441, 442, 444, 446, 454  
Gascué, Francisco, 221, 222, 223, 542  
Gauguin, Paul, 166, 247, 404  
Gautier, Théophile, 180  
Georges-Michel, Michel, 12  
Gerhard, Robert, 327, 337  
Gerschel, Charles, 193  
Gibson, Ian, 332, 333, 334  
Giralt-Miracle, Daniel, 411  
Giustiniani, Ève, 311, 313, 314, 316, 317, 320  
Glazounov, Alexandre, 146, 149, 150, 158, 329  
Gleizes, Albert, 257, 380, 404, 408, 413  
Glinka, Mikhaïl, 144, 146, 149, 150, 158  
Gluck, Christoph Willibald, 44, 96  
Goethe, Johann Wolfgang von, 39, 56  
Goldoni, Carlo, 262, 264, 271  
Gomá, Enrique, 174, 179, 186, 191, 192, 219, 220  
Gómez Amat, Carlos, 206, 327  
Gómez de la Serna, Ramón, 291, 403  
Gómez, Julio, 121, 123, 371, 372, 538  
Gontcharova, Natalia, 17, 153, 167, 168, 204, 205, 228, 240, 265, 270, 295, 299, 300, 342, 388, 389, 395  
Gordon Craig, Edward, 189  
Gorski, Aleksandr, 23  
Gortázar, Juan Carlos, 215, 216  
Goubert, Pierre, 31  
Goudine, Sacha, 99  
Gouiffès, Anne-Marie, 30, 31, 32, 449, 451  
Goya, Francisco de, 350, 351, 358, 360, 372  
Granados, Enrique, 108  
Grieg, Edvard, 95, 96  
Grigoriev, Serge, 152, 298, 301, 304  
Gris, Juan, 12, 17, 166, 257, 259, 380, 381, 409, 416, 417, 418, 423, 433  
Grunhoff, Hélène, 404  
Gual, Adrià, 54, 56, 77, 78, 82, 556  
Guardi, Francesco, 262, 263  
Guardia, Ernesto de la, 55  
Guichard-Meili, Jean, 253

## H

Hahn, Reynaldo, 158, 171, 252  
Halffter, Ernesto, 108, 119, 375, 453  
Halffter, Rodolfo, 121, 132, 133  
Hanslick, Édouard, 286, 287, 319  
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, 337  
Henley, C. W., 427, 428, 429  
Henriot, Émile, 88  
*Histoires naturelles*, 168  
Hoffelá, Jean-Charles, 332, 335, 343, 344, 350, 357, 361, 363  
Hofmannsthal, Hugo von, 229, 249  
Huélamo Kosma, Julio, 61  
Huerta Calvo, Javier, 61

Huesca, Roland, 159, 160, 161, 237  
Hurtado, Amadeu, 431

## I

Imperio, Pastora, 72, 97, 104, 106, 271, 272, 342, 343, 354, 356  
Ingles, Elisabeth, 183, 184  
Iturrino, Francisco, 406

## J

Jambou, Louis, 328  
Janés, Alfonsina Janés, 46, 48  
Jankélévitch, Vladimir, 127  
Jankovic, Lise, 66  
Jaques-Dalcroze, Émile, 97, 398, 400, 416, 437  
Jardí, Enric, 405  
Jarocinski, Stefan, 322  
Jauss, Hans Robert, 30, 31, 451  
Jean-Aubry, Georges, 218, 219, 226, 329  
*Jeux*, 124, 154, 159  
Jiménez, Juan Ramón, 119  
Jiménez-Blanco, María Dolores, 409  
Jordi Graells, Guillem, 78  
Junoy, José, 406  
Junyer, Sebastià, 405

## K

Kachouba, Valentina, 29, 201  
Kahane, Martine, 13  
Kahnweiler, Daniel-Henry, 258, 423  
Kalfa, Jacqueline, 328, 331, 332  
Kalifa, Dominique, 19  
Kandinsky, Vassily, 80, 292  
Karsavina, Tamara, 23, 90, 151, 154, 351, 357, 367, 433, 442  
Kelkel, Manfred, 144, 149, 150, 162, 180, 187, 422  
Kemendy, Jenő, 191  
Khokhlova, Olga, 402  
*Kikimora*, 221, 227, 232, 261, 298  
Klee, Paul, 292  
Kochno, Boris, 12, 28, 169, 279, 280, 303, 433  
Konigson, Elie, 21  
Kousnezoff, María, 99

## L

Laban, Rudolf, 416, 436  
*Lac des cygnes, le*, 419, 420, 425  
Lalo, Pierre, 161, 230, 249  
Lamotte de Grignon, Joan, 114, 115, 116, 119  
Larbaud, Larbaud, 408  
Larionov, Michel, 17, 153, 157, 167, 168, 169, 183, 188, 205, 227, 228, 240, 249, 265, 280, 295, 296, 299, 300  
Larrañaga, José María, 232  
Larrañaga, Patxi, 232  
Lassalle, José, 114  
Laude, Jean, 166, 198  
Laurencin, Marie, 257, 291, 380, 404, 416, 421, 424  
Le Colleter, Thomas, 336, 337  
Léal, Brigitte, 297, 359  
Lécroart, Pascal, 183

*Légende de Joseph, la*, 175, 183, 228  
Léger, Fernand, 257, 258, 380  
Lejárraga García, María de la O, 92  
Leroy, Dominique, 73  
Leterrier, Sophie-Anne, 127  
Levinson, André, 424, 436, 445  
Liadov, Anatoli, 207  
Lifar, Serge, 12, 24, 258, 433, 434, 435, 436, 437, 440, 447  
Lima, Robert, 60, 65  
Lipchitz, Jacques, 259, 291  
Lista, Giovanni, 94  
Liszt, Franz, 96, 127, 129  
Lleó Balbastre, Vicente, 64  
Llongueres, Joan, 100, 397, 398, 399, 400, 401, 442, 446  
Llorens, Pilar, 98  
Longhi, Pietro, 262, 263  
López, Encarnación (*La Argentinista*), 85, 97, 104, 106, 110, 373, 375, 454, 455  
López-Calo, José, 113, 217  
Lopoukova, Lydia, 151, 193, 227  
Lugné-Poë, Aurélien-Marie, 43, 79

## M

Madariaga, Salvador de, 56, 282, 368  
Madurell, François, 32  
Maeterlinck, Maurice, 78, 284  
Maeztu, Gustavo de, 406  
Magrinyà, Joan, 98, 100, 438, 440, 441, 454  
Mainer, José Carlos, 139  
Mallarmé, Stéphane, 22, 36, 42, 78, 93, 248, 255  
Malmstad, John E., 183  
Manet, Édouard, 404  
Manso, Carlos, 86  
Mantecón, Juan José, 124, 453  
Marcadé, Jean-Claude, 168, 183  
*Mariage d'Aurore, le*, 420, 425  
Marías, Julián, 310  
Mariemma, 86, 87, 91, 92  
Marnat, Marcel, 208, 211, 220, 221  
Marquina, Rafael, 71, 532  
Marsillach, Joan, 46, 47  
Martínez de la Peña, Teresa, 92  
Martínez de la Riva, Ramón, 85  
Martínez del Fresno, Beatriz, 87, 88, 89, 90, 97, 99, 101, 102, 103, 104, 105, 117, 123  
Martínez Sierra, Gregorio, 77, 78, 79, 81, 82, 85, 92, 95, 118, 200, 201, 202, 203, 342, 343, 346, 368, 371  
Martínez Torner, Eduardo, 347, 348, 349  
Mas i Serracant, Domènec, 398  
Mascarilla, 182, 184  
Massine, Léonide, 12, 16, 109, 153, 157, 158, 169, 188, 198, 199, 200, 201, 202, 204, 205, 227, 228, 229, 230, 233, 239, 240, 243, 245, 254, 255, 256, 259, 261, 262, 263, 264, 265, 271, 273, 276, 279, 296, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 306, 307, 308, 332, 333, 341, 344, 345, 352, 354, 355, 356, 357, 358, 364, 365, 366, 367, 368, 384, 385, 389, 399, 402, 406, 407, 408, 416, 418, 421, 423, 434, 435, 436, 546  
Mata, Francesc X., 381, 410, 414, 426  
*Matelots, les*, 12, 420, 423, 424, 427  
Matisse, Henri, 12, 166, 404



Maurer, Christopher, 334, 336  
 Maurice, Jacques, 139, 140  
*Mavra*, 124  
 Mayer, Otto, 435  
 Menaker Rothschild, Deborah, 254  
 Mendelssohn, Felix, 321  
 Mendelssohn, Félix, 96  
 Menéndez Sánchez, Nuria, 375  
 Menéndez, Nuria, 87, 88, 89, 90  
*Ménines, les*, 205, 221, 227, 228, 231, 232, 233, 243, 244, 298, 303, 341, 374, 382, 388  
 Mercé, Antonia (*La Argentina*), 83, 84, 85, 86, 92, 93, 97, 101, 103, 104, 106, 107, 108, 109, 110, 136, 343, 365, 373, 374, 375, 435, 437, 438, 439, 440, 441, 454, 455  
*Mercur*, 252  
 Mestres, Joan, 415  
 Metzinger, Jean, 257, 380, 404  
 Meyerhold, Vsevolod, 43, 187, 284  
 Milhaud, Darius, 12, 424  
 Millet, Lluís, 398  
 Minguet Batllori, Joan, 413, 432  
 Miró, Joan, 379, 380, 381, 396, 402, 404, 408, 409, 421, 428, 432, 433, 434, 446  
 Moisand, Jeanne, 27, 73, 115, 385  
 Mompou, Federico, 330  
 Monet, Claude, 404  
 Monnier, Mathilde, 455  
 Montanyà, Lluís, 413, 432  
 Montéclair, Michel Pignolet de, 422  
 Monte-Cristo, 171, 173  
 Monteux, Pierre, 153  
 Mora Guarnido, José, 334  
 Morán, Alfredo, 306, 308  
 Morand, Paul, 243, 448  
 Moussorgski, Modeste, 146, 149, 150, 278, 413, 414  
 Mozart, Wolfgang Amadeus, 39, 95, 116, 415, 451  
 Muñoz Arconada, César, 124  
 Muñoz Morillejo, Joaquín, 52, 54  
 Muñoz, Matilde, 121, 125, 179  
 Murga Castro, Idoia, 100

## N

Nagore, María, 111, 121, 395  
 Nancy, Jean-Luc, 26, 455  
*Narcisse*, 151, 161, 273, 274, 383  
 Natale, José A., 97  
 Nattiez, Jean-Jacques, 40, 286, 287  
 Nectoux, Jean-Michel, 230, 248, 249  
 Nelken, Margarita, 393  
 Nicol, Eduard, 433  
 Nijinska, Bronislava, 152, 154, 155, 159, 160, 161, 247, 250, 251, 416, 423, 424, 434, 435, 436, 440, 442, 446, 548  
 Nijinski, Romola, 247  
 Nijinski, Vaslav, 24, 69, 70, 73, 74, 106, 107, 109, 146, 147, 148, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 158, 159, 160, 169, 180, 182, 183, 215, 243, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 255, 264, 265, 268, 269, 271, 272, 274, 275, 298, 301, 308, 315, 340, 365, 370, 382, 385, 386, 390, 391, 392, 393, 394, 400, 416, 418, 442, 443  
 Nikisch, Arthur, 145  
 Nin, Joaquín, 218, 226, 329, 330  
*Noces*, 12, 124, 201

Nommick, Yvan, 28, 89, 99, 102, 111, 203, 204, 230, 232, 233, 342, 343, 344, 353, 364, 366, 367  
 Nonell, Isidre, 405  
 Nouvel, Walter, 144  
 Noverre, Jean-Georges, 160  
*Nuit d'Égypte*. Voir *Cléopâtre*

## O

Ocaña, María Teresa, 402, 403, 404, 405, 406, 410  
 Ohana, Maurice, 331  
*Oiseau de feu, l'*, 124, 143, 148, 149, 157, 158, 161, 162, 166, 167, 181, 184, 191, 192, 194, 201, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 214, 219, 274, 277, 287, 322, 329  
 Ors, Carlos d', 99  
 Ors, Eugenio d', 99, 124, 350, 411, 413  
 Ortega y Gasset, José, 26, 99, 122, 123, 124, 126, 282, 288, 289, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 326, 338, 339, 452  
 Ortiz de Urbina y Sobrina, Paloma, 50, 53, 55  
 Orúe, José María, 218  
 Otero Carvajal, Luis Enrique, 141

## P

Pagano, Primo, 74, 89, 154, 269, 271  
 Pahissa, Jaume, 413, 431  
 Palau i Fabre, Josep, 403, 413  
 Papillons, 270, 274, 277, 281, 382, 383, 384  
*Parade*, 212, 231, 243, 244, 245, 251, 252, 254, 255, 256, 258, 259, 260, 261, 264, 271, 274, 295, 298, 299, 324, 341, 351, 358, 374, 382, 383, 385, 394, 395, 396, 401, 403, 407, 408, 409, 410, 411, 412, 423  
 París, Luis, 50, 51, 52, 53, 454  
*Pas d'Acier*, 425  
 Pauly, Danièle, 65  
*Pavillon d'Armide, le*, 146  
 Pavlova, Ana, 23, 97, 98, 146, 147, 151, 154, 440  
 Pécour, Louis, 261  
 Pedrell, Felipe, 46, 128, 131, 328, 330, 348  
 Pedroso, Manuel, 61, 62, 76, 534  
 Peláez Martín, Andrés, 64, 105  
 Peltre, Christine, 165  
 Peña y Goñi, Antonio, 44  
 Pérez Casas, Bartolomé, 112, 116, 118, 134, 278, 320, 321, 343  
 Pérez de Ayala, Ramón, 56, 57, 60, 93, 537  
 Pérez Dolz, Francisco, 194  
 Pérez Lugín, Alejandro, 272  
 Pergolèse, Giovanni Battista, 262, 422  
 Persia, Jorge de, 199, 227  
 Petipa, Marius, 22, 88, 147, 159, 162, 251  
*Petrouchka*, 63, 124, 150, 151, 153, 157, 158, 162, 167, 181, 182, 192, 199, 201, 206, 207, 210, 211, 212, 213, 214, 218, 219, 222, 223, 224, 253, 269, 274, 276, 280, 284, 287, 317, 322, 329, 335, 383, 385, 391, 394, 395, 417, 419, 420, 421, 423, 454  
 Piazzolla, Astor, 92  
 Picabia, Francis, 403, 413  
 Picard, Timothée, 20  
 Picasso, Pablo, 12, 17, 29, 153, 166, 199, 203, 231, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 292, 295, 299, 300, 301, 350, 351, 355, 358, 359, 360,

367, 368, 370, 372, 389, 395, 396, 397, 401, 402, 403, 404, 405, 406, 407, 408, 409, 410, 411, 412, 413, 416, 417, 418, 421, 423, 424, 426, 429, 433, 443

Piñero Gil, Carmen Cecilia, 97  
 Piñero Gil, Eulalia, 97  
 Pirandello, Luigi, 80  
 Pittaluga, Gustavo, 108, 121, 376, 453  
 Platon, 96  
 Poirrier, Philippe, 31  
 Pojarskaia, Militsa, 163, 166  
 Polieri, Jacques, 36  
 Polunin, Vladimir, 359, 360  
 Pomès, Mathilde, 318, 319, 321  
 Poulenc, Francis, 12, 424, 425  
 Prat de la Riba, Enric, 411  
 Prince Igor. Voir Danses polovtsiennes, les  
*Prince Igor, le*, 63, 98, 269, 271, 274, 276, 281, 306  
 Pritchard, Jane, 29, 145, 238  
 Prokofiev, Serge, 425  
 Prouteau, Ninon, 445  
 Pruna, Pere, 417, 421, 424, 428, 446  
 Prunières, Henry, 16  
 Puig i Cadafalch, Josep, 411  
 Puig i Claramunt, Alfonso, 88, 91, 441  
*Pulcinella*, 124, 203, 252, 262, 279, 322, 417, 418, 422, 452  
 Puvis de Chavannes, Pierre, 229, 404

## Q

Queralt, María Pilar, 106

## R

Rachmaninov, Sergueï, 146  
 Radigales, Jaume, 415  
 Rambert, Marie, 400  
 Rameau, Jean-Philippe, 261  
 Ramuz, Charles-Ferdinand, 329  
 Ravel, Maurice, 17, 124, 149, 152, 158, 171, 199, 204, 219, 230, 232, 252, 324, 330, 331, 334, 342, 346, 352, 353  
 Raynaud, Patrick, 292  
 Reibel, Emmanuel, 30, 31, 32, 449, 451  
 Reinhardt, Max, 44, 61, 80  
 Remacha, Fernando, 453  
*Renard*, 124, 168, 201  
 Renoir, Auguste, 404  
 Respighi, Ottorino, 422  
 Reverdy, Pierre, 259  
 Riesgo-Demange, Begoña, 80  
 Rilke, Rainer Maria, 253  
 Rimbaud, Arthur, 218  
 Rimski-Korsakov, Nicolai, 95, 144, 146, 149, 150, 156, 157, 158, 188, 208, 209, 270, 308, 328, 329, 370, 414  
 Rivas Cherif, Cipriano de, 61, 76, 77, 81, 82, 83, 84, 85, 93, 108, 119, 179, 186, 188, 194, 351, 368, 540, 550  
 Rivas, Enrique de, 61, 76, 77, 81, 82, 83, 84, 85, 93, 108, 119  
 Rivière, Jacques, 150  
 Roche, Daniel, 31, 141, 385  
 Rodenbach, Georges, 24

Rodin, Auguste, 247, 250  
 Rœrich, Nicolas, 106, 150, 157, 171, 183, 188  
 Rood, Ogden, 292, 293  
 Rossini, Gioachino, 37, 262, 370  
 Rouault, Georges, 253  
 Rouché, Jacques, 79, 191  
 Rousier, Claire, 455  
 Rousseau, Pascal, 297  
 Roy, Jean, 424  
 Rubinstein, Arthur, 143, 200, 352  
 Rubinstein, Ida, 154, 180, 183, 436, 442  
 Rubio, Isidre, 98  
 Ruiz Vicente, Josefa, 283  
 Ruiz-Ramón, Francisco, 59

## S

Sabartés, Jaime, 402  
 Sacharoff, Olga, 404  
*Sacre du printemps, le*, 58, 106, 124, 146, 147, 150, 152, 153, 154, 155, 158, 168, 201, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 219, 249, 256, 323, 385, 393, 414, 449  
 Sacs, Joan, 407, 410, 411  
*Sadko*, 151, 244, 270, 382, 388  
 Saéz Lacave, Pilar, 198, 199, 229  
 Sagarra, Josep María de, 431  
 Saint Denis, Ruth, 97  
 Saint-Saëns, Camille, 118  
 Sáiz, María Dolores, 25, 120, 121, 178, 283, 386, 387, 431  
 Salaün, Serge, 22, 25, 26, 27, 45, 62, 66, 67, 68, 69, 71, 72, 75, 91, 102, 141, 411, 412  
 Salaverría, José María, 27, 180, 235, 236, 388  
 Salazar, Adolfo, 33, 56, 111, 112, 115, 118, 121, 122, 123, 124, 125, 130, 132, 134, 136, 186, 187, 188, 189, 199, 200, 201, 203, 206, 207, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 225, 226, 227, 230, 231, 232, 233, 234, 239, 248, 249, 277, 278, 282, 283, 284, 289, 303, 320, 325, 326, 327, 333, 334, 335, 337, 338, 339, 340, 347, 368, 369, 397, 406, 437, 452, 453, 538, 542, 553  
 Salmon, André, 407  
 Salvador, Miguel, 112, 118, 201, 215, 218, 227, 325, 347  
 Salvat, Joan, 426  
 Salzmann, Alexandre von, 400  
 Samoïlovitch Zilberstein, Ilia, 144  
 Sánchez de Andrés, Leticia, 111, 121, 395  
 Santiago Albertí, 387  
 Santos, Julia, 141  
 Sarasate, Pablo de, 330  
 Sarrà, Áurea de, 85, 100, 101, 432, 540  
 Sassone, Felipe, 63, 64  
 Satie, Erik, 67, 244, 251, 252, 254, 255, 257, 299, 324, 395, 424  
 Sauguet, Henri, 12  
 Scarlatti, Domenico, 244, 262, 271, 363, 421  
 Schæffner, André, 425  
*Schéhrazade*, 388  
 Schlæzer, Boris de, 208, 209  
 Schmitt, Florent, 96, 152, 199  
 Schönberg, Arnold, 112, 216  
 Schopenhauer, Arthur, 96, 313, 314, 319  
 Schubert, Franz, 39, 96  
 Schumann, Robert, 39, 149, 157, 158, 163, 171, 222

Scriabine, Alexandre, 96, 146  
 Seoane, María Cruz, 25, 120, 121, 178, 283, 386, 387, 431  
 Serrano, Arturo, 25, 266, 267, 304, 306, 307  
 Serrano, Carlos, 139, 140, 141  
 Sert, José María, 171, 175, 183, 198, 199, 205, 227, 228, 229, 230, 231, 388, 389, 417, 418, 446, 563  
 Sert, Misia, 279  
 Seurat, Georges, 252  
*Shéhérazade*, 63, 69, 70, 149, 151, 154, 155, 156, 158, 161, 163, 165, 177, 194, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 280, 306, 307, 308, 309, 370, 381, 382, 383, 384, 388, 419  
 Silver, Kenneth E., 408, 409  
 Sokolova, Lydia, 171, 230, 231, 245, 264, 305, 424  
 Soldevila, Carles, 427  
*Soleil de nuit*, 63, 157, 158, 167, 168, 169, 243, 274, 275, 277, 281, 295, 298, 299, 302, 306, 381, 383, 384, 388  
 Sopenña, Federico, 125, 130, 219, 325, 349  
 Soria, Andrés, 334  
 Soye, Suzanne de, 86, 107  
*Spectre de la rose, le*, 63, 70, 151, 157, 158, 163, 164, 181, 193, 272, 274, 277, 306, 382, 383, 384  
 Spies, Werner, 260  
 Stanislavski, Constantin, 43, 187  
 Starobinski, Jean, 21  
 Strauss, Richard, 116, 119, 125, 152, 158, 171, 181, 216, 229  
 Stravinsky, Igor, 16, 29, 74, 96, 119, 123, 124, 143, 149, 150, 151, 152, 157, 158, 167, 171, 173, 174, 179, 181, 182, 185, 191, 192, 194, 198, 199, 200, 201, 202, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 227, 231, 233, 234, 240, 244, 246, 252, 257, 258, 259, 268, 280, 281, 282, 283, 285, 286, 287, 288, 296, 301, 303, 308, 311, 315, 317, 318, 320, 321, 322, 324, 326, 329, 331, 334, 338, 340, 346, 347, 382, 385, 389, 391, 392, 397, 399, 406, 414, 422, 425, 426, 433, 445, 449, 452, 453, 530, 546, 559, 564  
 Sunyer, Joaquín, 405  
 Suquet, Annie, 22, 23, 399  
*Sylphides, les*, 63, 149, 156, 158, 159, 163, 164, 207, 273, 274, 275, 276, 280, 306, 381, 382, 383, 417, 419, 420, 421, 424

## T

Tansman, Alexandre, 213  
 Tasis, Rafael, 395  
 Tchaïkovski, Piotr Ilitch, 96, 145, 146, 149, 187, 245, 278  
 Tchernicheva, Lubov, 171, 201, 227  
*Tentations de la Bergère ou l'Amour Vainqueur, les*, 420  
 Thamar, 157, 158, 165, 243, 273, 274, 277, 281, 370, 383, 384, 417, 421  
 Tommasini, Vincenzo, 244, 262  
 Torre, Guillermo de, 296, 297  
 Torre, Néstor de la, 92, 108  
 Torres, Elena, 111, 122, 395  
 Torres-García, Joaquín, 380, 396, 405, 408, 409, 410, 411, 412  
 Tortella, Gabriel, 141  
 Toulouse-Lautrec, Henri de, 253  
 Tragó, José, 330  
*Train bleu, le*, 12, 252, 416, 419, 420, 424, 429

Trenc-Ballester, Eliseo, 402, 411, 412  
 Tresserras, Joan Manuel, 427, 430  
*Tricorne, le*, 12, 28, 29, 77, 81, 82, 131, 134, 169, 201, 203, 205, 239, 252, 261, 264, 279, 280, 282, 283, 285, 288, 290, 291, 298, 299, 300, 331, 341, 342, 343, 345, 350, 352, 353, 358, 359, 360, 361, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 372, 373, 374, 417, 418, 421, 435, 444  
 Tubeuf, André, 15  
 Tuñón de Lara, Manuel, 427, 430  
 Turina, Joaquín, 112, 118, 119, 121, 134, 156, 185, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 206, 239, 278, 305, 306, 307, 308, 330, 343, 345, 406

## U

Unamuno, Miguel de, 121, 128, 129, 133  
 Utrillo, Miquel, 403

## V

Valencia, Tórtola, 104, 105, 106, 107, 441  
 Valéry, Paul, 110, 436  
 Valle-Inclán, Ramón del, 61, 65, 76, 83, 360, 534  
 Valls, Manuel, 397  
 Vaudoyer, Jean-Louis, 163  
 Vega, Jesusa, 198  
 Vendrell, Ester, 29  
 Verdi, Giuseppe, 37, 38  
 Vialette, Aurélie, 45  
 Victory, P., 285, 286, 287, 288  
 Vidal i Oliveras, Jaume, 405  
 Vidal, Anna, 98  
 Vidal, Pierre, 193  
 Villanueva, Carlos, 111  
 Villar, Rogelio, 115, 118, 125, 126, 186, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 223, 224, 225, 226, 542, 565  
 Viñés, Ricardo, 200, 329, 330  
 Viola, José, 443  
 Virella Cassafies, Francisco, 46  
 Vives, Amadeo, 118, 130  
 Volodina, Tatiana, 163, 166  
 Volta, Ornella, 251, 252, 257

## W

Wagner, Richard, 20, 21, 24, 32, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 64, 77, 78, 96, 116, 117, 129, 135, 147, 181, 221, 222, 225, 286, 313, 314, 318, 321, 324, 326, 381, 390, 391, 392, 415, 557  
 Warnod, André, 69, 144  
 Wassiliev, Theodor, 98  
 Watteau, Antoine, 262, 263  
 Weber, Carl Maria von, 44, 157, 163  
 Whitman, Walt, 96  
 Wigman, Mary, 436, 437  
 Winchester, Olivier, 238  
 Woizikovsky, Léon, 440

## X

Xirgu, Margarita, 61, 534

## Y

Yakoulov, Georges, 168  
Ysern, Pere, 405

## Z

Zamukovska, Valentina, 201  
*Zéphyr et Flore*, 421, 423, 427, 429  
Zuloaga, Ignacio, 105, 119, 217, 372



### *La réception des Ballets russes à Madrid et Barcelone (1916 – 1929)*

La compagnie des Ballets russes, fondée par Diaghilev en 1911, constitue un tournant dans l'histoire de la scène occidentale. Reprenant le principe de l'œuvre d'art totale, la troupe propose des spectacles composés par des peintres, des chorégraphes et des musiciens. Leur succès est fulgurant et leur influence décisive. Cette thèse se propose d'étudier la réception des Ballets russes en Espagne. Alors que l'Europe est en guerre, la Péninsule constitue une terre d'accueil propice aux échanges. Les intellectuels du pays s'interrogent sur les possibilités de rénover la scène théâtrale et sont attentifs aux expériences qui viennent de l'étranger. Les ballets que propose la compagnie entrent en résonance avec leurs propres préoccupations. Ils posent à la fois la question de la tradition au sein de la modernité, du national et du cosmopolitisme et s'exportent à l'étranger. Ce travail s'attache à confronter les différentes réceptions qui sont simultanément menées dans les deux capitales culturelles de l'Espagne au moment où les régionalismes s'affirment toujours plus. La présentation de l'état des lieux de la scène espagnole constitue le premier moment de cette thèse. La deuxième partie est entièrement consacrée à la première saison (1916) que la compagnie donne en Espagne ainsi qu'aux débats auxquels elle donne lieu. Les troisième et quatrième parties mettent en miroir les lectures qui sont faites à Madrid puis à Barcelone et présentent les singularités de chacune des deux capitales culturelles du pays.

**Mots-clés :** Espagne XX<sup>e</sup> – Histoire culturelle – Spectacles et divertissements – Esthétique de la réception – Vie intellectuelle / 1900-1939 – Ballets russes

### *The reception of the Ballets Russes in Madrid and Barcelona (1916 – 1929)*

The Ballets Russes company was founded by Diaghilev in 1911, and marked a turning point in the history of the Western European stage art. Taking up the *Gesamtkunstwerk*, the company offered shows composed by painters, choreographers and musicians. Their success was immediate and their influence was decisive. This work will examine how the Ballets Russes were received in Spain. The Spanish peninsula offered a fertile ground for exchange while Europe was at war, with the country's intellectuals wondering about how to renew the theatre scene and being receptive to foreign experiments on the matter. The ballets offered by the company reflected those concerns by addressing the question of the role of tradition within modernity as well as the concepts of nationalism and cosmopolitanism while managing to find an audience abroad. This study aims at confronting the simultaneous reception of the Ballets Russes in the two cultural capitals of Spain at a time when regionalism was becoming increasingly strong. The first part will give a description of the Spanish theatre and arts scene. The second part will be entirely dedicated to the company's first season in Spain (1916) and to the debates it raised. The third and fourth parts will deal with the way the ballets were received and understood in Madrid and Barcelona, through a presentation of the particularities of each of these two cultural capitals.

**Key words :** 20<sup>th</sup> century Spain – Cultural studies – Stage performance and entertainment – Esthetics of reception – Intellectual life / 1900-1939 – Ballets Russes

Études Ibériques et Latino-Américaines (EILA)

Centre de Recherche sur l'Espagne contemporaine XVIII<sup>e</sup> – XIX<sup>e</sup> – XX<sup>e</sup> siècles (CREC)

École doctorale 122 – Europe latine – Amérique latine

Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3 Centre Bièvre – 1 rue Censier 75005 Paris