

LE " THÉÂTRE ROMANTIQUE RUSSE " EN 1922

IL y a quelques années, l'Europe a fêté le centenaire officiel du romantisme. Cette commémoration ne fut pas seulement un hommage pieux à une doctrine dont l'humanisme et l'élévation sont si féconds, elle ressuscita également la compréhension intime de tout ce qu'exprimait l'idéologie fervente de cette époque disparue. Grâce à ce centenaire, on vit renaître l'attendrissement de l'âme devant les palpitations créatrices qu'on aurait cru définitivement bannies par le positivisme social de notre temps ; en face des soucis terrestres, on vit réapparaître le détachement de l'esprit, ses élans inspirés vers l'infini. Le romantisme est une philosophie qui, tout en se réconciliant avec la vie, en l'agrément, se réserve un pathétique sentiment de révolte.



Boris Romanoff, Maître de Ballet
de l'Ancien Théâtre Impérial de S^t-Pétersbourg.

Mais ce fut dès 1922, donc bien avant ce centenaire, alors que la vie artistique n'était pas encore rétablie des secousses et des blessures de la guerre, ce fut dans un pays où, en art, l'idéologie métaphysique domine toujours les éléments de l'émotion pure — en Allemagne — qu'un jeune groupe donna naissance à un nouveau théâtre de ballet.

Lorsque l'auteur de ces lignes, dirigeant artistique de cette compagnie, lui donna le nom de « théâtre romantique russe », on entendit, parmi les critiques influents, s'élever des reproches assez vifs ; les uns traitaient cette devise de retardataire, d'autres voulaient y voir un nouveau genre de snobisme. Mais un jour, le théâtre « Apollo » de Berlin, consacré d'habitude à une muse plus légère et plus décolletée, alluma les feux de sa rampe ; les vagues promesses d'affiches comme on n'en avait jamais vues se trouvèrent réalisées dans un rythme chorégraphique nettement ciselé ; la précieuse musique de Glück alternait, dans le même programme, en vue d'une opposition bien calculée, avec la musique vibrante de Glinka et de Rimsky Korsakoff, puis cédait la place à la douceur sentimentale de Drigo, si chère au grand Petitpa ; enfin, de jeunes peintres russes, encore inconnus, contemplaient avec émotion ces voies depuis longtemps vécues qui, tout en les enrichissant, leur étaient devenues soudain si chères.

Le jeune théâtre se trouva ainsi, d'une façon quelque peu inattendue, au centre d'une attention artistique émue, s'avérant un événement théâtral d'un ordre élevé. Et cependant son apparition ne fut précédée d'aucune bataille idéologique, il ne profita d'aucun héritage artistique officiellement reconnu et canonisé, ni de cette agitation factice que savent créer certains directeurs de théâtres trop adroits, qui enveloppent leurs entreprises dans les plis du snobisme en utilisant leurs brillantes relations et leurs protections influentes. Les dirigeants du « Théâtre Romantique » ne cherchèrent la justification de leur existence que dans leur travail, renonçant, en pleine conscience, aux conventions habituelles.

Cette collaboration rappelait l'ambiance qui avait présidé à la naissance du théâtre artistique de Moscou et de ses épigones devenus célèbres. L'émotivité commune fit naître une discipline tendue, le travail ne se figeant à aucun moment dans les voies formelles, mais évoluant sans cesse selon les nécessités intérieures. La tentation d'une rhétorique si séduisante pour tout art se croyant moderne fut cruellement bannie, et les traditions classiques, si vieilles et immortelles se trouvèrent transformées en des réalisations nouvelles, dans l'esprit des évocations de Fokine.

Boris Romanoff fut le principal inspirateur du théâtre.

La carrière de ce remarquable danseur et maître de ballet est peu ordinaire. Elève et collaborateur de Fokine, il resta fidèle aux idées essentielles de la chorégraphie russe, qui avait jadis infusé, à Saint-Pétersbourg et à Moscou, une noble élévation d'esprit à la virtuosité classique importée d'Italie et de France.

Romanoff se trouva donc quelque peu isolé du groupe de Serge de Diaghileff, lequel rompit sciemment avec les traditions bien russes, jadis magnifiées par lui-même, et qui devint et reste encore, après sa mort, dans ses épigones, le suprême inspirateur de la chorégraphie moderne. Le premier programme du « Théâtre Romantique » fut composé des éléments suivants :

Les Millions d'Arlequin, mus. de Drigo, décors de Hosiasson et Bobermann, ballet composé d'après une œuvre classique de M. Petitpa, modernisée et transformée dans l'atmosphère de la commedia dell'arte de Gozzi.

danse. Pendant sa maladie, elle fut remplacée par une jeune anglaise pleine de talent, miss Ashby.

Les emplois de danseuses de caractère étaient tenus par Elsa Krüger et Claudia Pavlova, toutes les deux douées d'une personnalité éclatante. Elsa Krüger joignait à son brillant tempérament scénique un charme personnel irrésistible. Claudia Pavlova touchait par sa souple ferveur lyrique et par sa pénétration plastique dans les fictions romantiques, si chères au nouveau théâtre.

Romanoff lui-même était le premier danseur de caractère et A. Obouchoff tenait le rôle de cavalier classique.



LES MILLIONS D'ARLEQUIN. (Une Nuit du Carnaval à Venise).
Musique de Drigo. — Costumes et Décors de Bobermann et P. Hosiasson.

Les Noces Russes, mus. de Glinka et de Rimski Korsakoff. Décors de P. Tchelistcheff.

La Reine de Mai, opéra-pastorale de Gluck. Décors de Léon Zack.

Le Festin de Goudal, poème chorégraphique sur la musique d'une danse caucasienne d'A. Rubinstein, tirée de l'opéra *Le Démon*.

Hélène Smirnova — la plus jeune des danseuses étoiles des anciens théâtres impériaux russes — fut la première danseuse de la nouvelle compagnie. Artiste d'une grande virtuosité technique, elle possédait un don d'expression rare et un accent pathétique émouvant. Dans *Giselle*, qu'elle dansa en 1924 au Théâtre des Champs-Élysées, elle laissa une impression inoubliable et fut saluée avec enthousiasme par toute la presse parisienne.

Hélas ! Smirnova n'est plus, emportée cette année par un mal implacable, arrachée à son travail fervent et créateur, à Buenos-Aires, où elle fonda une académie de

Il est demeuré l'un des plus nobles représentants de cet emploi qui tend à disparaître.

Ce fut également dans cette troupe que débuta Alice Nikitina, qui, invitée plus tard par Diaghileff, devint l'une des premières danseuses de sa compagnie. Un corps de ballet, jeune, fervent, discipliné, encadrait brillamment cette troupe de choix. Les dirigeants musicaux étaient G. Pomerantzeff, ancien chef d'orchestre des ballets Impériaux à Moscou, et le professeur Mich. Lewine. Je devais, pour ma part, lire au début de chaque représentation une conférence préliminaire exposant les idées et les buts du théâtre. Durant son existence, le « théâtre romantique russe » réalisa quatre programmes comprenant, outre les œuvres déjà citées, les ballets suivants :

La Chasse de Diane, ballet mythologique, musique de Mich. Lewine, décors de L. Zack.

Storaga, ballet assyrien, mus. de Glazounoff, décors de P. Tchelistcheff.

Andalusiana, mus. de Bizet, décors de Boberman et Hosiasson.

La Danseuse et la Larronne, mus. de Mozart (*Petits Riens* et *Sérénade Nocturne*), décors de L. Zack.

Quatrocento, mus. de Metzl, décors de Boberman et Hosiasson.



LA FÊTE DE GOUDAL.

Musique de A. Rubinstein. Décors et costumes de P. Pogedajeff.

Giselle, mus. d'Adam, paraphrase chorégraphique de B. Romanoff, sur le ballet-pantomime de Théophile Gautier, Saint-Georges et Coraly. Décors de Léon Zack.

Paraphrases sur les valse de Schubert, par S. Prokofieff, décors de Boberman et Hosiasson.

Le Trapèze, ballet de S. Prokofieff, décors de L. Zack.

Ainsi que je l'ai mentionné plus haut, le théâtre romantique fut créé à Berlin, où il se produisit pendant toute une saison. Dès sa deuxième année, il quitta l'« Apollo » et remporta de brillants succès à l'opéra de Berlin, à l'opéra de Dresde, au Landestheatre de Stuttgart, à Paris, Londres, Vienne, Munich, Prague, à La Haye, à Madrid et à Turin. Telle fut l'histoire du « Théâtre romantique russe ». Elle mérite, semble-t-il, qu'on lui ajoute quelques considérations d'ordre théorique.

Dans l'histoire de la danse, le terme même de « ballet classique » est conventionnel. L'époque où ce ballet naquit, ses moyens d'expression, son sens spirituel — les

pointes symbolisent le détachement de la terre — exigeraient plutôt l'épithète de « romantique ». Et d'ailleurs, la plupart des arguments des ballets dits classiques, leur cadre décoratif et musical, la langue plastique, irréaliste, dans laquelle ils s'expriment, appartiennent bien au romantisme. A travers les années, *Giselle* et *Esmeralda* rejoignent les images du *Carnaval* de Schumann et des *Sylphides* de Chopin, évoquées par Fokine, si proches déjà du *Fils prodigue* de Diaghileff et des *Présages* des ballets de Monte-Carlo.

S'il en est ainsi, si le terme de « danse classique » ne tend qu'à souligner l'excellence technique d'une méthode où le métier atteint à la virtuosité, ce remplacement de l'idée d'inspiration par une idée de formalisme pur, conduit à l'oubli de quelque chose de très important, et nous fait perdre ce qui nous est peut-être le plus cher. C'est pourquoi je fus heureux de lire récemment, dans un article du peintre Alexandre Benois, fin lettré aux intuitions artistiques sans cesse en éveil, l'exclamation suivante : « Le romantisme ne saurait être exclu de la civilisation européenne. Il l'a toute pénétrée, et toute notre activité en est pleine, même là où le romantisme ne semble pas de mise. La nostalgie des voyages, les courses de vitesse, tout notre esprit d'aventure jusqu'aux théories politiques extrémistes de notre époque, tout cela n'est en fin de compte, qu'une expression plus ou moins dégénérée du principe qui, en littérature et dans les arts, se nomme romantisme. »

Ce fut précisément ce sens humain que le « Théâtre romantique russe » voulut signifier lorsqu'il choisit son nom et s'efforça de le justifier.

Il fut, sans le savoir peut-être, l'un des premiers pionniers sur le sentier étroit qui mène au but éloigné d'une reconnaissance générale de sa devise. Ce ne fut pas la faute de ce précurseur, brûlant d'enthousiasme pour le romantisme, si une crise économique et spirituelle lui devint fatale, ébranlant sa belle foi, et détruisant les fruits de ses efforts. Il périt, et il fut oublié dans la poussière que soulevèrent, après lui, d'autres ballets aussi passagers et aussi émouvants. Mais ses élans pathétiques et vibrants de romantisme ressuscité méritent, même après leur disparition, qu'on consacre à leur mémoire un dernier hommage pieux et reconnaissant.

A. SCHAIKEVITCH.

