

Deux ballets qui ne se ressemblent pas

La troupe chorégraphique du Théâtre Stanislavski présentait ces jours-ci son deuxième programme ; la représentation ne jait que confirmer l'impression produite par la première.

Que ce soit Straussiana, qui évoque les joyeux soirs de Prater, ou La Fontaine de Bilichissaraï, qui s'inspire d'un poème de Pouchkine consacré à une belle captive polonaise Maria Potocka, ravié par un cruel khou tartare, et que les romantiques ont souvent chantée, encore qu'elle n'ait peut-être jamais existé, ou que ce soit Esmeralda, qu'il n'est besoin de présenter à personne, tous ces ballets s'inspirent d'un même souci artistique, témoignant d'une même virtuosité.

Attitudes empreintes de poésie d'Alia Ossipienko dans le rôle de Maria; prestesse, fini et fondu de son geste, fermeté de sa technique lorsqu'elle incarne Odette du Lac des Cygnes. Ces deux rôles, l'un relevant du plus pur classicisme, l'autre davantage plastique et expressif, témoignent ensemble du large registre de ses possibilités.

A ce sujet, je reviendrai sur un point que j'ai abordé dans ma chronique précédente, à savoir sur l'aspect psychologique des emplois plus généralement et des ouvrages chorégraphiques.

Au cours de son séjour à Paris, j'avais eu un entretien avec le directeur de la troupe du Théâtre Bolchoï. Il mettait un accent particulier sur cet aspect des chorégraphies soviétiques, et je n'avais pas entendu pleinement ce qu'il exprimait par là. Habitué comme nous le sommes un peu tous à attacher une importance particulière au côté formel de la danse, je supposais qu'il s'agissait seulement d'une différenciation mieux déterminée des emplois.

Le fait est que, pour ces compagnies, la danse n'est pas uniquement simple affaire de virtuosité, de performance physique. Soucieux de l'aspect humaniste de leur art, chorégraphes et maîtres de ballet y apportent un élément de recherche essentiel assez inédit en ce qui concerne le genre.

On reste aisément convaincu de l'exactitude de leurs conceptions, quand on considère les réactions de la salle. Elle ne se plaint pas seulement aux tours les mieux réussis, ainsi qu'à ce qu'il peut y avoir de parade dans la danse. L'attention est captive de ses rebondissement tout comme elle le serait d'un spectacle dramatique.

Revenons-en à notre premier propos. Mais à vrai dire, nombreux sont ceux qu'il faudrait louer : Vlassova, Elhimonova, Kroupenina, et les Trois Cygnes, quatre Gitanes, et les Quatre petits cygnes ; du côté des garçons : le Khan Guireï des garçons ; le Khan Guireï et Phébus, le prince, le militaire, le charmant poète et le fringant officier ; on en oublie, tant ils sont nombreux à complimenter.

JEAN BABILEE vient de former sa propre troupe. Certains ballets sont de son invention ; toutefois, s'il débute en tant que directeur, il n'en est pas d'ailleurs en ce qui concerne le chorégraphe.

On aimerait louer sans réserve les ouvrages qu'il nous présente. Pour ma part, j'en vois un qui retient plus particulièrement l'attention : c'est Variation, dont Leonida Massine a établi la chorégraphie. On trouve là de la diversité dans le mode d'expression, une constante animation et un certain aspect d'intellectualité qui fait songer à l'ère de notre anglo-saxonne de Jerome Robbins. Venu de Jean Babilée, cela pouvait être

une manière de confession d'un enfant du siècle, mais cela ne vient pas de lui.

Jean Babilée montre plus simplement deux ballets : Sable et Balance à trois. Qu'en faut-il dire ? On pourrait leur trouver de la fraîcheur, si fraîcheur et banalité se laissaient confondre.

Il y a aussi ce morceau de résistance, cet indigeste Came-

léopard, sombre histoire où perche une pointe d'esotérisme. La mort du cygne vient s'ajouter d'une façon assez inattendue à tout cela.

On ne songe pas à dénier du talent à Jean Babilée, et c'est pourquoi précisément on est plus exigeant à son égard. On regrette de ne pas lui voir un autre soin dans la détermination des ouvrages qu'il monte.

A propos de la 1.000^e de LOUISE

LA "PREMIÈRE"

par Albert CARRÉ (1)

SITOT rentré de Rome, Charpentier voulut envoyer son premier acte à l'Institut. Des amis l'en dissuadèrent, craignant avec raison l'influence que pourrait exercer, sur la suite de l'ouvrage, les critiques que n'allait pas manquer de soulever la forme libre et nouvelle de ce premier acte. Que l'on songe, en effet, que le livret était écrit dans une prose courante et que, d'autre part, l'action se passait de nos jours et dans un milieu d'ouvrirs. On n'avait encore jamais vu cela !

Ce fut bien ce que répondit Carvalho (2) quand Charpentier lui présenta l'ouvrage terminé. Mais, trop fin connaisseur pour n'en pas apprécier les beautés, mon prédécesseur proposa d'en atténuer le réalisme en le transportant au XVIII^e siècle. Charpentier refusa.

Il porta Louise à M. Labruyère, qui avait formé le projet de créer un Théâtre libre musical, à l'exemple du Théâtre libre dramatique d'Antoine. Pareil insuccès. La pièce fut, de même, inutilement offerte à M. Verdhurt, qui dirigeait le Théâtre Lyrique, puis à la Monnaie de Bruxelles. Enfin, après mille démarches, Bertrand et Gailhard parlèrent d'en faire entendre des extraits dans leurs matinées-concert de l'Opéra.

L'on était alors aux premiers jours de 1898 et ma nomination à l'Opéra-Comique paraissait imminente...

Le 12 janvier au soir — veille du jour de ma nomination — Messager, sur ma demande, m'amena Gustave Charpentier chez moi. Je revais encore son entrée : son grand chapeau, son costume de velours coté, sa lavalière, ses longs cheveux blonds et sa barbe... Sa volumineuse partition sous le bras achevait de lui donner cet aspect bohème qui devait tant déplaire à Saint-Saëns et qu'il garda longtemps malgré la gloire et la fortune, avec simplement quelques fils blancs dans sa crinière toujours aussi opulente.

Nous échangeâmes à peine quelques paroles : je sentais dans cet être éminemment sensible une profonde émotion.

Il s'installa au piano, Messager s'assit près de lui pour tourner les pages (3). Je fermai les yeux, écoutai, et bientôt ce fut mon tour d'être ému, tandis que se déroulait la fantasmagorie de ce que Charpentier avait si justement intitulé un Roman musical.

L'œuvre qui tendait un son si nouveau, ce n'était pas seulement le drame lyrique de la petite ouvrière séduite par l'artiste, et faisant le désespoir de ses parents, c'était surtout, autour des humbles héros, la peinture musi-

qui prétendait qu'elle « ne finirait pas ». Les escaliers de Montmartre n'eurent plus de secrets pour Jusseume (4), et je me levais à quatre heures du matin pour m'en aller, avec Bianchini (5), surprendre au travail les chiffonniers de la Butte, auxquels nous achetions horties et lanternes.

J'ai conservé toutes les notes que m'adressait journellement Charpentier pendant le long et difficile travail de la mise en scène. Il était particulièrement préoccupé du feu d'artifice à l'acte de la Butte. Renouvelant le truc que j'avais inventé pour une autre pièce, *Marquise*, au Vaudeville, je montais moi-même sur l'échelle pour tracer avec un poinçon dans la toile de fond les petits trous nécessaires à l'illusion et, les premiers soirs, c'est moi qui, derrière le décor, promenais rapidement la lampe dite « baladeuse » derrière les trous (6).

Comme pour les princesses de Perrault, aucune consécration n'avait manqué à Louise au jour de sa naissance : le président de la République, à la tête de tout le monde officiel, avait assisté à la première, et la petite minidette, courtoise, avait bien vite rendu sa visite à l'Elysée à l'occasion de la réception du roi Oscar II de Suède, devant lequel le premier acte fut représenté dans le grand salon des tapisseries où j'aménageais une scène.

Louise avait, d'autre part, recueilli comme il se devait les suffrages des humbles dont elle était la glorification. Au cours de ses premières représentations, j'avais fait distribuer des places aux petites ouvrières de la mode et de la couture qui, de Louise, avaient vite fait LEUR pièce.

(1) Directeur de l'Opéra-Comique de 1898 à 1914 et de 1919 à 1925. Dans ses *Souvenirs de théâtre*. (Plon, éditeur).

(2) Prédécesseur d'Albert Carré à la direction de l'Opéra-Comique.

(3) Gustave Charpentier nous a toujours raconté que l'audition de la partition de Louise à Albert Carré avait été donnée au piano par son ami Landry, chef de chant à l'Opéra-Comique, et par lui-même. (N.D.L.R.).

(4) L'auteur des décors de Louise en 1900 et de Peileas et Méliandre en 1902.

(5) Directeur de la scène à l'Opéra-Comique.

(6) Ce « feu d'artifice », auquel tenait tant Gustave Charpentier, a été supprimé pour d'obscures ou en tout cas contestables raisons d'esthétique « moderne » dans la nouvelle mise en scène de Louise réalisée il y a quelques années et qui est encore en vigueur. (N.D.L.R.).

Dans notre prochain numéro :

Hommage du