





LES GRANDES ÉTOILES  
DU XX<sup>e</sup> SIÈCLE

DANS LA MÊME COLLECTION

Jean-Michel Molkhou, *Les Grands Violonistes du xx<sup>e</sup> siècle*

Alain Lompech, *Les Grands Pianistes du xx<sup>e</sup> siècle*

Richard Martet, *Les Grands Chanteurs du xx<sup>e</sup> siècle*

Christian Merlin, *Les Grands Chefs d'orchestre du xx<sup>e</sup> siècle*

GÉRARD MANNONI



LES GRANDES ÉTOILES  
DU XX<sup>e</sup> SIÈCLE

BUCHET • CHASTEL

Malgré nos recherches, les ayants droit de certaines photographies n'ont pas pu être joints dans les délais de publication. L'éditeur les invite à se mettre en relation avec ses services.

## Avant-propos

Au commencement, il fallait établir une liste d'une cinquantaine de grandes étoiles – facile, amusant, même. Mais au fait, qu'est-ce qu'une grande étoile? Toute étoile n'est-elle pas forcément exceptionnelle? Et tout d'abord, où commencer et où finir? J'ai décidé de m'en tenir à des carrières s'étant épanouies au début du xx<sup>e</sup> siècle, ce qui éliminait les grands noms déjà très implantés avant 1900. À l'autre extrémité, j'ai choisi d'aller jusqu'à ceux dont la notoriété avant l'an 2000 s'était assez affirmée pour justifier leur présence dans ce livre.

Cela dit, parmi tous les danseurs célèbres du siècle, qui était «grand»? Certainement bien plus de cinquante, car une carrière d'étoile ne dure en moyenne qu'une vingtaine d'années. C'est un flot permanent issu des principales écoles, qui renouvelle les forces vives des compagnies, dans le monde entier. Certains noms s'imposaient objectivement, par leur talent, leur action et l'universalité de leur renommée. D'autres pouvaient les rejoindre pour avoir aussi tenu une place en première ligne et joué un rôle important, voire décisif, dans l'évolution de la danse au cours de ces cent dernières années.

De façon plus subjective, d'autres enfin, m'ont paru être ici à leur place, en raison de ce que je leur ai vu faire.

Tout cela étant décidé, s'en est suivi une sorte de jeu de chaises musicales avec les noms. En ajouter un signifiait en supprimer un autre. Beaucoup sont donc entrés... et sortis après un bref séjour sur ladite liste. Et puis, il y eut ceux qui avaient paru évidents, mais sur qui, malgré maintes recherches, maints messages électroniques et coups de téléphone à eux-mêmes ou à leur compagnie, il me fut impossible de réunir une documentation suffisamment riche et complète pour écrire un chapitre valable. Ils ne furent qu'une poignée. Tant pis, cela a fait de la place pour d'autres. Mais ils sont nombreux, ceux qui auraient aussi pu se trouver présents ici.

Autre sujet délicat, celui de l'emploi du terme « étoile ». C'est en théorie une spécificité de l'Opéra de Paris, inventée par Serge Lifar. Jusqu'alors, c'était le terme de « sujet étoile » ou de « *prima ballerina* » ou « *prima ballerina assoluta* » que l'on donnait aux grandes solistes femmes, souvent à la fin de leur carrière, au moment de leurs adieux, en Russie notamment. Le terme de « principal » ou de « danseur principal » apparut en pays anglo-saxon, puis un peu partout ailleurs. Celui de « soliste » existe également, tous tendant à désigner celles et ceux à qui revient d'assurer en permanence les rôles phares d'un répertoire.

En outre, la vie de la danse et la forme des compagnies ont beaucoup évolué au cours du siècle, et de manière différente selon les pays. De financements essentiellement privés et sur recettes, on est passé par exemple en France à un soutien systématique de l'État ou des collectivités locales, tandis qu'en

Grande-Bretagne le mécénat a toujours cours. Il est aujourd'hui quasiment impossible de créer des compagnies personnelles comme le firent Dolin et Markova à maintes reprises, Roland Petit, le marquis de Cuevas et quelques autres. Les « étoiles » avaient alors un impact encore plus grand quand la recette se faisait sur leur nom.

Pour mémoire, rappelons que les grandes compagnies historiques sont hiérarchisées en des classes correspondant à l'esprit dans lequel ont été composées les grandes chorégraphies classiques : ensembles, pas de deux, de trois ou davantage, variations. À l'Opéra de Paris et souvent ailleurs, on commence par être quadrille, puis coryphée, puis sujet, puis premier danseur, toujours en fonction du résultat que l'on obtient au concours interne annuel et du nombre de postes disponibles dans la classe supérieure. Il y eut longtemps des « petits » et des « grands » sujets, mais cette distinction a disparu. Les étoiles sont nommées sur proposition de la direction de la danse par l'administrateur général. Les compagnies de moindre importance ont toutes des structures calquées à leur échelle sur celle-ci.

Le terme « étoile » est néanmoins aujourd'hui employé couramment pour désigner les solistes des compagnies classiques et les danseurs effectuant une carrière d'invités ici et là. Dans les compagnies dites contemporaines, le terme de soliste existe, mais leur répertoire se prête en général moins à la mise en valeur de personnalités individuelles. Les chorégraphes eux-mêmes sont souvent d'excellents danseurs. J'ai choisi de ne pas les mettre dans ce livre, à une ou deux exceptions près comme Serge Lifar. Il est vrai que Carolyn Carlson, Martha Graham, Pina Bausch, Roland

Petit, Anne-Teresa de Kersmaker furent ou sont de grands danseurs, pour ne citer que quelques exemples. Mais ils sont davantage chorégraphes. Peut-être figureront-ils un jour dans un livre consacré aux « grands chorégraphes du xx<sup>e</sup> siècle », aux côtés des Massine, Fokine, Grigorovitch, Balanchine, Bédart, Robbins, Kylian, Preljocaj, Maillot et bien d'autres, qui furent aussi danseurs.

Enfin, ce livre n'étant pas un roman, il est probable que les lecteurs préféreront l'aborder en prenant les chapitres dans le désordre, selon les noms qui les intéressent le plus. C'est pourquoi j'ai choisi de répéter parfois les mêmes détails quand ils étaient indispensables à une bonne compréhension de la carrière de l'étoile concernée. C'est par exemple le cas de l'histoire un peu complexe de la naissance du Royal Ballet britannique qui fut le résultat de toute une évolution à travers une série de compagnies successives. N'en parler par exemple qu'au sujet d'Anton Dolin ou d'Alicia Markova ou de Margot Fonteyn aurait obligé le lecteur à se référer chaque fois à un chapitre antérieur ou postérieur.

Pour donner une idée de ce qu'était la danse de chacun de ces grands artistes, j'ai utilisé un certain nombre de jugements exprimés soit dans des livres soit dans la presse par des collègues d'hier et d'aujourd'hui. Il aurait été réducteur et fastidieux, même pour ceux que j'ai vus moi-même danser, c'est-à-dire à partir de 1945, de ne communiquer que ma seule appréciation et donc d'écrire continuellement à la première personne. De Zambelli à Dolin, je n'avais de toute façon pas d'autre choix, le premier « grand » que j'ai vu étant Serge Lifar. Chaque fois que cela est possible, j'ai indiqué quelques DVD ou films en principe disponibles via Internet. Mais pour tous les danseurs cités,

même ceux du début du siècle, on trouve un nombre important de vidéos et de clips sur Internet les montrant dans des solos ou des pas de deux. C'est une source passionnante d'information visuelle à laquelle il est vivement conseillé de faire appel pour tous ceux qui sont équipés d'un ordinateur. On peut y voir aussi bien Zambelli que Duncan, Patrick Dupond ou Erik Bruhn... et tous les autres, avec une qualité d'image variant selon les époques.

Par ailleurs, on constatera que certains ballets sont cités à maintes reprises. C'est inévitable. Une carrière de danseur se fait avec un répertoire qui, pour être très vaste, n'en comporte pas moins des passages obligés, incontournables, qui servent de référence. Ce sont les grands titres de l'époque romantique, puis de celle qui s'étend du deuxième tiers du XIX<sup>e</sup> siècle à notre époque, ceux également du XX<sup>e</sup> siècle plus avancé, issus des Ballets russes et de tout ce qui en a découlé. Un soprano ne peut pas éviter de passer, selon sa voix, par Tosca, Butterfly, Desdémone, Norma, Isolde ou Brünnhilde, par la Comtesse, Manon ou la Reine de la nuit, une ballerine par *Giselle*, *La Belle au bois dormant*, *Le Lac des cygnes*, *Roméo et Juliette*, Balanchine ou le *Sacre du printemps* par exemple, ni aujourd'hui par Pina Bausch, Forsythe, Twyla Tharp ou McGregor. La création chorégraphique n'ayant jamais cessé de produire une multitude d'œuvres, la liste des références n'a pas cessé non plus de s'allonger.

Me reprochera-t-on d'avoir été chauvin? Trouvera-t-on qu'il y a trop de Français? J'assume ce choix, notre école de danse restant jusqu'à nouvel ordre la plus ancienne et la meilleure du monde. Elle devrait bien être inscrite au patrimoine mondial de l'UNESCO – elle le mérite, au moins autant

que notre cuisine. Une expérience de spectateur de bientôt soixante-dix années, d'abord simple amateur dès l'enfance, puis professionnel, m'a convaincu que, malgré l'incontestable renouveau de la danse russe depuis la chute du rideau de fer, la danse française n'a toujours rien perdu sa suprématie.





Carlotta Zambelli, en août 1913.

## Carlotta Zambelli (1875-1968)

«La technique de Zambelli était éblouissante. Dans *Sylvia*, elle bissait toujours les célèbres pizzicati. Elle était distinguée, sans une once de vulgarité.» Yvette Chauviré évoque ainsi la grande ballerine et professeur italienne. Le titre de «danseur étoile» n’existait pas avant la Deuxième Guerre mondiale. Les premières «étoiles» femmes furent Lycette Darsonval et Solange Schwartz nommées en 1940 par Serge Lifar. La première «étoile» masculine fut Serge Peretti, l’année suivante. Mais si Carlotta Zambelli n’en eut pas le titre, elle en exerça incontestablement au plus haut niveau la fonction et son rayonnement d’interprète se prolongea par son enseignement car elle forma plusieurs générations de danseurs dont de nombreuses étoiles. Le principal studio de répétition du palais Garnier porte pour cela le nom de rotonde Zambelli.

Le grand critique André Levinson écrit sur la ballerine italienne engagée à dix-neuf ans en 1894 par Pedro Gailhard, directeur de l’Opéra de Paris : «La ferveur italienne, tempérée par la mesure française, alimente chez elle une exécution pondérée, nuancée et infiniment vivante... Son jeu est aigu, incisif, brillant ; ses pas ne sont pas ébauchés à l’estompe, mais tracés

au burin. Aucun excès de sensibilité, mais infiniment d'intelligence... Ce qui enrichit l'art subtil de Carlotta, fait d'intuition et de discipline, d'un attrait exceptionnel sinon unique, c'est sa suprême musicalité, c'est la naissance de chaque pas de l'esprit même du rythme, la concordance absolue de l'impulsion sonore et de l'essor saltatoire. »

Née à Milan en 1875 et entrée à sept ans à l'École de danse de la Scala, Carlotta Zambelli y avait eu les meilleurs maîtres, Cesare Coppini et Adelaïde Vigano. Coppini avait créé la plupart des ballets des opéras de Verdi et de Donizetti. Sans doute élève de l'illustre Carlo Blasis, il forma d'autres célébrités d'envergure mondiale, comme Enrico Cecchetti et Piera Legnani qui fut la première à exécuter trente-deux « fouettés ». Adelaïde Vigano descendait de Salvatore Vigano, grand danseur et chorégraphe notamment des *Créatures de Prométhée* de Beethoven.

Ainsi repérée à la Scala par Pedro Gailhard qui l'engagea à l'Opéra, elle fut confiée à la ballerine dominante de la compagnie, l'Espagnole Rosita Mauri. On parlait d'elle dès 1894, quand elle dansa le « pas du miroir » dans *Faust* de Gounod et reprit en 1895 le rôle créé par Rosita Mauri dans *L'Étoile*. Elle stupéfiait l'année suivante les Parisiens en leur montrant pour la première fois les fameux trente-deux fouettés, dans l'opéra *La Favorita* de Donizetti. Et à l'orée du xx<sup>e</sup> siècle, en 1898, Rosita Mauri se retirant de la scène pour se vouer à l'enseignement, Carlotta Zambelli reprit ses rôles et fut nommée soliste, devenant jusqu'en 1930 la tête d'affiche incontestée du Ballet de l'Opéra.

Ses qualités dans le grand répertoire reçurent une consécration internationale lorsqu'elle fut invitée en 1901 à danser

*Giselle*, *Copélia* et *Paquita* au Mariinski de Saint-Pétersbourg, mais on sait que les grandes carrières de danseuses se font surtout au gré des créations. Léo Staats créa pour elle plusieurs ballets, dont *Namouna* sur la musique de Lalo (1908), *Javotte* (Saint-Saëns, 1909), *España* (Chabrier, 1911), *Les Abeilles* (Stravinsky, 1917), une nouvelle version de *Sylvia* (1919), *Taglioni chez Musette* (1921), *Cydalise et le chèvrepied* (Pierné, 1923), *La Nuit ensorcelée* (Chopin, 1923). Elle créa aussi *Impressions de music-hall* de Nijinska (1927), *Les Deux Pigeons* dans la version d’Aveline, son partenaire et ami (Messager, 1919).

André Levinson, dans un langage de vrai spécialiste, ne tarit pas d’éloges sur la plupart de ces créations. Pour *Les Deux Pigeons*, il écrit : « Le pas de deux du second acte sert d’exemple à cette consonance plastique. Il a pour accessoire un tambourin. C’est sur ce dernier que repose l’équilibre. Le danseur le tend. La danseuse s’y appuie ; cela décuple les difficultés déjà grandes dans le “main à main”. La stabilité des groupes ainsi obtenus n’en apparaît que plus prestigieuse. Et je ne connais rien de plus expressif du tempérament de Zambelli que ce brusque “développé à la quatrième devant” par quoi s’achève, face au public, la pointe dardée vers lui, les triples tours cinglants étayés par le danseur. »

Saint-Saëns en parle en termes non moins enthousiastes, louant un sens du rythme exceptionnel, qualité qui « éclate merveilleusement dans mon ballet d’*Henri VIII* en donnant tout leur caractère aux airs populaires écossais et irlandais, – largement mis à contribution dans ce divertissement ». Rigueur, éclat, musicalité et virtuosité incomparable pour l’époque furent donc les atouts qui permirent à Carlotta

Zambelli d'être jusqu'en 1930 la plus admirée des représentantes de l'école classique à l'Opéra de Paris.

La transmission, comme la création, fait partie de la carrière des grands danseurs. Dès 1920, dix ans avant de quitter la scène, Carlotta Zambelli succéda à Rosita Mauri comme professeur de la classe de perfectionnement de l'École de danse, poste qui correspondait dans la pratique à celui de directrice puisque cette dernière fonction ne fut créée qu'en 1958, Lycette Darsonval devenant la première vraie « directrice ». Carlotta Zambelli partagea jusqu'en 1936 ce rôle avec Albert Aveline qui continua à l'assumer jusqu'en 1956, cédant la place à Lycette Darsonval qui attendit donc deux ans le changement de statut de ce poste clé. De son côté, Carlotta Zambelli avait fondé l'académie Chaptal, rue Chaptal dans le neuvième arrondissement de Paris. Elle resta aussi professeur des grands sujets, premières danseuses et étoiles à l'Opéra, donnant son cours dans le Grand Foyer de la danse jusqu'en 1955.

Dans ces deux établissements furent formées plusieurs générations de danseurs par celle que l'on appelait « Mademoiselle ». L'étoile Jacqueline Rayet se rappelle : « Quelques semaines après mon admission à l'École de l'Opéra de Paris, Mauricette Cebren, mon professeur, me retint à la fin d'un cours et me dit : "Il faut que tu ailles chez Mademoiselle ! – Mademoiselle qui ? répondis-je. – Mais... Mademoiselle, voyons !" C'est ainsi que je me présentai à Carlotta Zambelli... Je m'y rendais en sortant de l'Opéra les mardis et vendredis en compagnie de quelques camarades de l'École, dont Pierre Lacotte, seul garçon de la classe... On dit que Mademoiselle avait dansé avec esprit. De ses élèves,

elle attendait une danse claire, équilibrée, sans fioritures ni effets.»

Suzanne Lorcia, Paulette Dynalix, Lycette Darsonval, Christiane Vaussard, Christiane Vlasi, Claire Motte, Attilo Labis, Daniel Franck, Serge Golovine et bien d'autres bénéficièrent de l'enseignement de cette « très grande dame » dont la personnalité aussi étincelante qu'intransigeante a marqué en profondeur la danse française du xx<sup>e</sup> siècle.

À VOIR :

Dans *Claude Bessy. Lignes d'une vie*, extrait du *Cid* avec M. Vasquez, DVD ART.



Isadora Duncan, vers 1910.

## Isadora Duncan (1877-1927)

Peu après la mort accidentelle d'Isadora Duncan, l'écrivain et critique André Levinson, le plus grand théoricien et historien de la danse de l'époque, qui avait vivement combattu les théories révolutionnaires de la danseuse américaine, écrivait : « Ceux-là mêmes qui, autant que moi, contestent la valeur intrinsèque de sa réforme, s'inclineront devant le caractère héroïque de son action et l'envergure exceptionnelle de sa personnalité dont le rayonnement fut universel. » La terminologie emphatique employée par Levinson est à la fois le reflet du choc provoqué par la disparition brutale d'Isadora Duncan et l'aveu de l'importance de son action. Une mort prématurée ou violente contribue souvent à la naissance du mythe d'un artiste, mais elle ne fait qu'amplifier la réalité d'une réussite. On attribue beaucoup de « mères » à la danse dite moderne, Loïe Fuller, Ruth Saint Denis, Martha Graham entre autres, mais Isadora Duncan fut incontestablement une initiatrice majeure de théories et de pratiques qui allaient bouleverser l'histoire de la danse au xx<sup>e</sup> siècle. Avant que certains couturiers ne le fassent, elle délivra le corps de la femme de la

contrainte de vêtements le cachant et l'enserrant, lui permettant de réaliser des mouvements jusqu'alors impossibles.

Née en 1877 à San Francisco, Dora Angela Duncan était la deuxième des quatre enfants d'un couple que le mari, entrepreneur et banquier malchanceux, déjà divorcé, déserta pour aller, après un nouveau divorce, se remarier ailleurs. Sa mère, pianiste et professeur de musique, parvient à élever seule les enfants dans un contexte financièrement précaire mais bohème et tourné vers les arts. Dora Angela, très indépendante, supporte mal toute scolarité et préfère la danse, ce qui lui permet très jeune de gagner quelque argent en donnant des cours et de se produire, dès 1895, dans des comédies musicales à Chicago et à New York. Elle commence à imaginer des danses sur des textes poétiques, lit beaucoup et se passionne pour le théâtre.

En 1900 commence la grande aventure, car la famille part pour l'Europe où Isadora espère pousser plus avant la réalisation de ses idées personnelles. Elle se fait connaître à Londres, à Paris, en Allemagne, donnant des récitals où elle apparaît en tunique, dans une gestuelle essentiellement fondée sur une libre traduction par le corps des musiques qu'elle choisit : Chopin, Gluck, Beethoven, Wagner. En 1903, elle publie à Leipzig *La Danse du futur* et ouvre à Berlin en 1905 sa première école.

Désormais, son évolution artistique et sa créativité vont de pair avec une vie personnelle mouvementée – liaison avec le metteur en scène Edward Craig dont elle a une fille, puis avec le milliardaire Paris Singer dont elle a un fils. Le succès venu, Isadora vit alors dans le Paris en pleine effervescence artistique des années précédant la Première Guerre mondiale.

Elle s'en inspire autant qu'elle inspire les autres, sculpteurs comme Bourdelle ou peintres comme Maurice Denis. Mais le sort la frappe durement avec la noyade de ses deux enfants en 1913 et sa carrière oscille désormais entre succès et demi-échecs, malgré de multiples tournées sur les deux continents. Sa renommée est grande en Russie où elle s'est rendue plusieurs fois. Dans ses mémoires, Bronia Nijinska, qui l'a vue en 1908, exprime son admiration : « Danser comme Isadora, personne ne l'aurait pu : son art personnel relevait du génie » – mais elle ne pense pas que ce soit la voie à suivre pour réformer la danse, même si elle ne nie pas son influence sur Fokine et Massine. En 1921, Isadora Duncan est invitée à fonder une école de danse à Moscou. Dans la capitale russe en grand tumulte révolutionnaire, elle rencontre le poète Serge Essenine, seul homme qu'elle épousera. Ce mariage ne durera pas longtemps, car dès 1924, elle est de retour en France, vit entre Paris et Nice et meurt étranglée par son écharpe prise dans une roue de sa Bugatti.

Formée par sa mère pianiste, elle est toujours restée fidèle aux musiciens classiques, comme Schubert, Tchaïkovski, Scriabine, Liszt, Franck, malgré la nouveauté de son travail chorégraphique. Mais ce n'est pas une liste de compositeurs ni de titres de spectacles qui peut rendre compte de ce qu'Isadora Duncan apporta à la danse.

Il faut d'abord songer à la statuaire de la Grèce antique, dont tunique et pieds nus furent les premiers symboles de liberté qu'elle emprunta. Ensuite, il y a ce rapport fondamental, viscéral, avec la musique, la fluidité, les élans, les rythmes qui lui donnent vie. Et puis s'ajoute le désir de retrouver les pulsions naturelles du corps en transes, comme celles qui animèrent

les premières manifestations des danses sacrées à l'origine de cet art. Elle puise son inspiration dans les mouvements de la nature, de l'eau, tout allant à l'encontre des codes stricts et intangibles de la danse classique. Pour elle, la danse est plus une prière qu'un spectacle, l'élévation de l'âme s'ajoutant aux vibrations de la sensibilité pour animer le corps.

Le grand écrivain Colette fut aussi danseuse, pratiquant un art très libéré. Elle donne d'Isadora une image plus humaine, mais non moins attachante et tout aussi fascinante, avec un art si sublime de l'écriture qu'on ne peut résister d'en citer quelques lignes au moins: « C'est une petite personne rondelette, qui a un menton ingénu; l'attache du col, le port de tête rappellent Mme de Pougy en plus jeune et plus robuste. Toute sa naïve personne exprime une compréhension très anglo-saxonne de la grâce antique, il faut bien le dire... Mais dès qu'elle danse, elle danse tout entière, de ses cheveux libres à ses talons nus. Le charmant et allègre mouvement d'épaules! Le genou précis, lancé soudain hors des mousselines, agressif et têtue comme un front de bélier! Dans sa bacchanale à la fois débridée et classique, la danse des mains, dont l'une appelle et l'autre indique, la danse des mains achève, empanache le désordre joyeux de tout le corps rose et musclé, visible sous des gazes tourbillonnantes. »

Si elle renie certains principes basiques de la danse classique, c'est d'abord parce qu'elle les juge trop contraignants, dès les prémices du travail. Elle veut notamment laisser évoluer avec naturel la nature enfantine: « Pour lui permettre une compréhension de la danse, les activités de l'enfant devraient tout naturellement être canalisées selon les goûts et les capacités de l'enfance. Il n'est pas nécessaire de lui demander de

grands efforts : laissez-le respirer joyeusement, laissez les rênes libres à sa vivacité naturelle, ne prenez soin que de l'harmonieuse croissance de son corps... » C'est contradictoire avec ce que l'on enseignait dans les grandes écoles de danse. Pourtant, lors de ses séjours en Russie, elle semble bien avoir suscité l'admiration non seulement des jeunes chorégraphes qui allaient animer la révolution des Ballets russes, ou d'une Nijinska, révolutionnaire et non conformiste par nature, mais des ballerines des grandes institutions de Moscou et de Saint-Pétersbourg, temples de la tradition la plus rigoureuse. Tout comme aujourd'hui encore sont nombreux ceux qui reconnaissent qu'avec ce qui passait pour des hardiesses, voire des provocations, Isadora Duncan touchait en fait à l'essence de la danse, lui ouvrant des perspectives alors inconnues qui la libéreraient définitivement.

#### À VOIR :

*Isadora Duncan*, un film d'une heure d'Élisabeth Kapnist (2008).



Anna Pavlova, dans les années dix.

## Anna Pavlova (1881-1931)

Il y avait sans aucun doute une magie exceptionnelle, unique, différente, dans l'art d'Anna Pavlova, s'ajoutant à une morphologie en contradiction avec ce qu'exigeaient la mode et le répertoire du début du xx<sup>e</sup> siècle, mais qui correspondait à de nouvelles aspirations dans l'esthétique de la danse. Et puis, il y eut Victor Dandré, rencontré en 1904, son compagnon et agent qui la fit tourner très tôt et donc connaître dans le monde entier. Du jamais vu encore pour une ballerine. Tout cela suffit-il à expliquer pourquoi Anna Pavlova est encore aujourd'hui considérée comme l'une des plus grandes danseuses de l'histoire ?

Au départ, rien n'annonçait un tel destin. Fille d'une blanchisseuse de Saint-Pétersbourg, adoptée par le second mari de sa mère dont elle prit le nom de Pavlov, elle se passionna pour la danse après avoir vu au Mariinsky une représentation de *La Belle au bois dormant* de Petipa. Sa mère la présenta donc à neuf ans à l'École impériale de ballet. On la refusa : trop jeune et d'apparence malade. L'année suivante, on l'accepta mais rien ne s'annonçait facile pour elle. Pieds trop cambrés pour l'époque, chevilles trop fines, bras trop longs, jambes trop

minces, elle ne ressemblait en rien aux solides ballerines de l'athlétique répertoire Petipa, mais cela allait ensuite contribuer à la distinguer de toutes les autres et devenir une des premières raisons de la fascination qu'elle exerça.

Prise en charge avec autorité par de grands maîtres clairvoyants, Christian Johansson, Pavel Gerdt, Nikolai Legat puis Ekaterina Vazem, elle était admise comme coryphée dans la compagnie à dix-huit ans et se distinguait dans les rôles, souvent modestes, où elle était distribuée. Sa personnalité, jugée peu orthodoxe, s'affirma avec tant de force qu'elle fut nommée au plus haut grade possible en 1906, celui de *prima ballerina*, après avoir dansé une stupéfiante *Giselle*.

Elle avait compris qu'elle ferait son chemin en ne cherchant pas à copier les autres mais en mettant en valeur ses qualités personnelles. Ainsi fut-elle la première, pour préserver la magnifique cambrure de ses pieds, à renforcer la pointe de ses chaussons. Elle eut une chance supplémentaire dans l'admiration que lui portait le vénérable Marius Petipa qui lui apprit lui-même maints rôles de son répertoire, *Paquita*, *La Fille du pharaon*, *La Bayadère*, et qui créa pour elle de nouvelles variations. Le public russe devint fou d'elle. On l'acclama, on l'adula, et cette folie gagna bientôt le monde entier.

Mikhaïl Fokine, chorégraphe de la nouvelle génération et qui serait l'un des éléments moteurs des Ballets russes de Diaghilev, fit en 1905 pour elle cette *Mort du cygne* sur la musique de Saint-Saëns à laquelle son nom est resté attaché. Dès 1908, avec Adolph Bolm, elle commença à se produire à l'étranger. En 1909 et 1911, elle dansa avec les Ballets russes de Diaghilev, mais ne s'y attacha pas davantage, n'aimant pas les musiques modernes qui s'y jouaient. Son univers musical était plutôt du

côté de Tchaïkovski, Minkus ou Pagni. De 1909 à 1911, elle sillonna l'Europe, passant aussi par New York en 1910.

Fixée à Londres en 1912, elle continua à paraître au Mariinski jusqu'en 1913, mais en 1911, elle avait fondé avec Victor Dandré sa propre compagnie avec laquelle elle tourna jusqu'en 1931 en Amérique du Nord et du Sud, en Asie du Sud-Est, en Afrique du Sud, en Nouvelle-Zélande, en Australie, en Égypte, en Inde, avec des programmes rassemblant des extraits des grands ballets de son répertoire pétersbourgeois, des pièces de Legat, de Clustine et ses propres créations aux titres poétiques comme *Le Papillon*, *La Libellule*, *La Rose mourante* ou *Flocons de neige*.

En 1931, à la fin d'une tournée européenne, elle prit froid en voyageant de la Côte d'Azur aux Pays-Bas et mourut d'une pneumonie le 31 janvier. Très charitable, elle s'était occupée de nombreuses œuvres, notamment des orphelines russes de Paris après la Première Guerre mondiale et avait donné de multiples soirées et galas de charité. Sa célébrité était telle que de nombreux ouvrages, photos et même quelques films lui ont été consacrés. Avec leur éclairage tremblotant et leur netteté incertaine, ces images animées donnent tout de même l'idée de ce que pouvait être cette grâce particulière qui exerça une telle fascination sur ses contemporains.

Quelques commentaires de ceux qui l'ont vue danser peuvent peut-être nous aider à mieux comprendre encore ce qui a fait d'elle un véritable mythe, une icône de la perfection de la danse classique. En introduction du long chapitre qu'il lui consacre dans son livre *La Danse d'aujourd'hui*, André Levinson avoue la difficulté qu'il y a à décrire l'art de Pavlova : « Depuis que parcourant le monde, Anna Pavlova

fait les délices du genre humain, les écrivains de tous les pays se sont efforcés, tour à tour, de trouver les mots qu'il faudrait pour traduire pertinemment l'émotion aussi peu pareille, aussi incommensurable à toute autre qu'ils ont éprouvée à la voir danser... Le prestige qu'elle exerce dépasse les manifestations immédiates de son art de danseuse. Il émane de sa prodigieuse personne. »

Témoin de la première heure car elle fit ses classes quasiment en même temps qu'elle, Bronislava Nijinska, sœur de Nijinski et grande chorégraphe, évoque dans ses mémoires avec une forte émotion celle qui fut si souvent la partenaire de son frère. Dans la valse de *Chopiniana* elle se rappelle : « Dans cette courte scène, Pavlova, légère et éthérée, semblait flotter dans l'air. Quand je quittai le théâtre, tout ce que je pouvais voir était l'image d'Anna Pavlova... En décrivant Pavlova et Nijinski tels que je les vis dans *Chopiniana*, je ne peux pas dire "leurs corps" ; ils étaient sans poids, immatériels... ils faisaient partie de la musique elle-même. L'harmonie de tous les mouvements de ces deux génies de la danse dépassait tout ce que j'avais jamais vu. » De *Giselle* qui valut à Pavlova sa nomination de *prima ballerina*, Nijinska garde un souvenir tout aussi bouleversant : « Pavlova dans le deuxième acte de *Giselle* était une ombre chaste, impalpable, rappelée du monde de la non-existence... Elle touchait à peine le sol de ses pointes, comme poussée par le doux souffle d'un zéphir... Chaque mouvement de sa danse aérienne nous parlait en murmurant d'un autre monde, étranger au nôtre, et de son amour à la conquête d'un calme sommeil éternel. »

À VOIR :

*Anna Pavlova, A woman of all time* d'Emil Loteanu, film biographique avec Galina Belyayeva.



© Rue des Archives/PVDE

Tamara Karsavina, vers 1910.

## Tamara Karsavina (1885-1978)

Dès que la célébrité internationale lui vint grâce à la place de choix que Diaghilev lui donna dans sa compagnie des Ballets russes, le nom de Karsavina fut synonyme de poésie: «La poésie dans la danse, la danse poétisée, la traduction de la poésie par la danse, tel était le vrai domaine de Tamara Karsavina, la ravissante jeune fille du *Spectre de la rose*», la qualifie Serge Lifar. «Ballerine préférée des poètes» selon Levinson, Karsavina bénéficiait de l'alliance de sa culture et de son lyrisme personnels canalisés par l'enseignement de la plus pure école russe. D'une grande beauté assez inhabituelle, un peu orientalisante, idéale pour les *Thamar* et les *Schéhérazade*, mais avec une subtilité de traits et de ligne tout aussi adaptée au romantisme plus évanescent du *Spectre de la rose*, de *Papillons* ou des *Sylphides*, elle fut, avec Pavlova, la principale idole du public des Ballets russes. Fidèle à Diaghilev de 1909 à 1929, partenaire privilégiée de Nijinski, elle s'imposa comme la créatrice inspirée de Fokine et de Massine. Diaghilev la distingua aussi en l'intégrant au petit groupe qui élaborait les projets de la compagnie, car c'était une jeune femme intelligente, cultivée et très bien éduquée.

Saint-Pétersbourg, où elle naquit en 1885, était plus que jamais la capitale culturelle de la Russie et le contexte familial de Tamara la prédisposait à un vrai destin artistique. Son père, Platon Karsavin, élève de Petipa, était un danseur de caractère important au Mariinski et sa mère, élevée à Smolny, pensionnat des jeunes filles nobles, venait d'une famille d'intellectuels alliée à la grande dynastie grecque des Paléologue. Tamara apprit jeune la musique et le français, atouts supplémentaires dans le monde artistique du début du siècle. C'est d'ailleurs sa mère, qui, en cachette, la poussa à s'intéresser à la danse, car son père y était opposé : « Pendant l'hiver de 1893, ma mère se préoccupa de réaliser son projet : faire de moi une danseuse. Il fut convenu qu'une amie de notre famille, Mme Joukova, qui avait été danseuse dans sa jeunesse, me donnerait des leçons... Avant d'essayer de le convaincre, ma mère voulait très sagement s'assurer que j'avais de réelles dispositions. »

Le complot réussit et, en 1894, Tamara passait avec succès le dur examen d'entrée à l'École impériale de Ballet. Elle y eut, outre son père, les meilleurs maîtres, Pavel Guerdt, Christian Johansson et Enrico Cecchetti. Platon ayant été contraint à la retraite en 1896, les ressources de la famille étaient insuffisantes et Tamara parvint à entrer prématurément dans la compagnie en 1902. Elle dut attendre sa nomination de première danseuse jusqu'en 1907 bien que son talent fût immédiatement reconnu et qu'on lui confiât des rôles importants. Elle raconte : « On me donna mon premier grand rôle avant la fin de ma première année de théâtre. C'était un ballet en un acte, *Le Réveil de Flore*. Ce ballet ne comportait aucune action dramatique, le rôle était tout en danses et exigeait plus

de virtuosité que je n'avais jusqu'alors été capable de montrer. Mais l'année de travail avec Johansson n'avait pas été perdue. Je pouvais maintenant me tirer de difficultés considérables.» Elle se jugea pourtant médiocre après le spectacle, bien qu'elle y ait reçu un accueil triomphal: «À la fin, un tonnerre d'applaudissements éclata et une avalanche de fleurs s'abattit sur le plateau. Mais cela ne me consola pas. Je sentais que j'avais échoué.» Pourtant Petipa, qui allait jouer un rôle important dans sa carrière, se montra très satisfait, lui criant: «Très bien, ma belle!» En 1909, après un triomphe dans *Le Corsaire* de Petipa, elle devint la principale interprète de ses autres grands ballets, *La Bayadère*, *Le Lac des cygnes*, *Paquita* et sa version de *Giselle*.

Dès la première saison des Ballets russes en 1909, elle fait la conquête de Paris avec *Les Sylphides* qu'elle danse aux côtés de Pavlova et de Nijinski. La chorégraphie est de Fokine, camarade de l'École Vaganova qu'elle refusa d'épouser, mais elle resta la créatrice ou l'interprète de ses principaux ballets comme *Le Spectre de la rose*, *Carnaval*, *Cléopâtre*, *Schéhérazade*, *La Légende de Joseph*, *Thamar*, *L'Oiseau de feu*, *Petrouchka*, *Daphnis et Chloé* où elle reconnaît avoir eu du mal à comprendre la musique de Ravel et n'y avoir réussi qu'avec l'aide patient du compositeur: «Les écueils ne manquaient pas dans *Daphnis et Chloé*. D'une sonorité suave, claire, limpide comme une source cristalline, le poème symphonique cachait des difficultés fort dangereuses pour l'interprète. Dans une certaine danse qui m'était destinée, les mesures suivaient un temps fort capricieux, au rythme perpétuellement changeant... Le matin de la première, le dernier acte n'était pas encore définitivement réglé. Nous le répétâmes, Ravel et moi, avec

acharnement derrière la scène: “1, 2, 3 - 1, 2, 3, 4, 5 - 1, 2” jusqu’à ce que je pusse enfin suivre la phrase musicale sans avoir à marquer les temps.» Elle faillit en revanche se brouiller avec Nijinsky lors de la création de *Jeux* car elle ne comprenait rien à sa chorégraphie qu’il expliquait très mal. Quand Fokine eut rompu avec la compagnie, c’est de Léonide Massine qu’elle créa *Le Tricorne*, *Rossignol*, *Pulcinella*, *Les Femmes de bonne humeur*. Elle se distingua lors d’un retour au Mariinski dans le rôle de composition comique de *La Fille mal gardée* et dans le répertoire Petipa, avant de donner en 1918 son ultime spectacle dans la salle de ses débuts.

C’est l’alliance de la plus parfaite technique, d’un charme mystérieux et d’une musicalité exceptionnelle qui la plaça si haut dans l’estime du monde chorégraphique international. Elle créa *L’Oiseau de feu* au lieu de Pavlova, car sa propre pratique de la musique depuis l’enfance lui ouvrait facilement les portes de l’univers révolutionnaire de Stravinsky qui rebutait son illustre rivale.

Elle épousa en 1918 un diplomate anglais, s’enfuit de Russie dans des conditions très périlleuses qu’elle raconte dans ses mémoires, s’installa à Londres et reprit sa collaboration avec les Ballets russes. Elle effectua en 1924 une tournée aux États-Unis, sans y connaître le succès escompté. Après la mort de Diaghilev et la fin de la compagnie, elle dansa un an de 1930 à 1931 avec le Ballet Rambert puis quitta la scène. Elle participa alors comme pédagogue et maître de ballet à la vie du ballet britannique, aida à la fondation de la société Camargo, remontant ou enseignant certaines de ses créations. C’est ainsi qu’elle apprit à Margot Fonteyn et Rudolf Noureev *Le Spectre de la rose* et montra des scènes de *La Fille mal gardée* à

Frederick Ashton qui les a incluses dans sa version du ballet. Jusqu'en 1955, elle fut vice-présidente de l'Académie royale de danse. Elle se consacra aussi à l'écriture de ses mémoires et mourut à Londres en 1978.

À Londres, elle avait connu certains de ses plus mémorables triomphes, obligée de revenir saluer devant le rideau de fer un public que rien ne pouvait calmer et y recevant ces petites marques d'affection et d'admiration qui touchent les plus grands artistes, comme ce qu'elle raconte avec humour : « Le public des galeries, qui avait toujours été mon soutien fidèle, m'envoya un hommage très touchant : un soulier de danse doré avec l'inscription : "À la Rose de Russie". Une fureur d'admiration gagna les plus humbles foules de Drury Lane. Il y avait un petit groom qui trottait sur mes talons la plupart du temps et son admiration se manifestait de la façon la plus spontanée ; un jour que je lui demandais d'aller me chercher de l'eau minérale, il poussa un cri de joie, fit une pirouette, se tint un instant sur la tête, fit quelques pas sur ses mains jusqu'à la porte, et, après un double saut périlleux, courut accomplir à toute vitesse sa mission de confiance. »

#### À VOIR :

DVD ICA Royal Opera House : Karsavina présente *Les Sylphides* dansées par les étoiles des années cinquante. Également *Giselle* avec Nadia Nerina.



Vaslav Nijinski, dans son *Prélude à l'après-midi d'un faune*.  
Théâtre du Châtelet, 1912.

## Vaslav Nijinski (1889-1950)

1907: Vaslav Nijinski a dix-huit ans. Il a terminé ses études à l'École impériale de danse de Saint-Pétersbourg et entre non comme corps de ballet mais d'emblée comme coryphée dans la compagnie du Théâtre Mariinski. Sa carrière commence, brillamment. Il est déjà remarqué et demandé par les ballerines les plus en vue.

1917: À la fin d'une tournée américaine où il est parvenu tant bien que mal à chorégrapier et à danser son *Till l'espiègle*, Vaslav Nijinski est ramené en Suisse par sa femme. Atteint de schizophrénie violente, sa carrière est terminée, même s'il parvient à écrire un système de notation et une partie de ses mémoires dans ses moments de lucidité. Il meurt en 1950, à Londres, après de longs séjours d'un asile à l'autre.

Une dizaine d'années, en tout et pour tout, voilà la carrière de celui qui reste dans l'opinion générale comme le plus grand danseur du xx<sup>e</sup> siècle et même de l'histoire de la danse. Un parcours phénoménal par sa rapidité, sa brièveté, son intensité, comme celui de quelque génie sorti de la lampe d'Aladin, au moment précis où se jouait un acte fondamental dans l'histoire de la création chorégraphique, pour en être partie

prenante, de manière fondatrice, irréversible, immortelle. Que ce soit dans le domaine de la chorégraphie ou dans celui de la danse masculine, il y a l'avant et l'après Nijinski, deux mondes différents.

D'origine polonaise, son père et sa mère étaient danseurs dans une compagnie qui tournait dans toute la Russie. Les trois enfants, Stanislas, Vaslav et Bronislava, furent très jeunes initiés à la vie du spectacle. Abandonnée par son mari, leur mère se fixa à Saint-Petersbourg et parvint à inscrire Vaslav à l'École impériale de théâtre en 1900 et Bronislava deux ans plus tard. Stanislas, qui semblait le plus doué des trois, perdit malheureusement vite la raison et dut être interné dès 1902. Il périt des années plus tard dans l'incendie de l'asile où il était soigné. Bronislava, dite Bronia, allait devenir une danseuse de qualité, dans le sillage de son frère qu'elle adorait, mais surtout une chorégraphe novatrice de grande envergure.

Vaslav n'avait guère a priori une morphologie très favorable. Pas très grand, les jambes très musclées, il impressionna néanmoins d'emblée professeurs et camarades, suscitant vite des jalousies, mais aussi l'intérêt des maîtres de ballet et même des *prime ballerine* de la compagnie. On le distribua vite dans de petits rôles et avant même qu'il soit intégré dans la compagnie, la grande Kchessinska, reine du Mariinski, le sollicitait comme partenaire.

Cette carrière, flamboyante, brève, glorieuse, fut souvent douloureuse, voire dramatique, se déroulant dans un tempo rapide. Reconnu comme un danseur d'exception par tous, amis et ennemis, il sera pourtant à deux reprises renvoyé sans égards. De la troupe du Mariinski, d'abord, en 1910, pour avoir dansé dans *Giselle* sans la traditionnelle « culotte » dissi-

mulant les formes intimes des danseurs par-dessus le collant. En 1913 ensuite, quand, furieux qu'il se soit marié pendant une tournée en Amérique du Sud, Diaghilev, certainement par dépit amoureux, le renvoie des Ballets russes. Il reviendra en 1916, mais trop tard, car sa raison commence à décliner. La gloire certes, mais aussi combien de déceptions, y compris dans son travail de créateur, ses ballets étant massacrés par la critique comme *L'Après-Midi d'un faune* ou par le public comme *Le Sacre du printemps*.

Tout avait pourtant si bien commencé. Dès son admission dans la compagnie du Mariinski, il avait pour partenaires les plus célèbres ballerines, Sedova, Khyast, Karsavina, Kchessinska. Dans le pas de deux de *L'Oiseau bleu* de *La Belle au bois dormant* avec Khyast, il obtenait un mémorable triomphe devant le public le plus connaisseur du monde.

Et puis il y eut Paris et Ballets russes. Le jeune phénomène, aussi remarquable par sa technique d'une virtuosité ébouriffante en tous domaines, sauts, batteries, adages, que par sa grâce et son élégance, ou encore sa capacité à «interpréter» ses rôles de manière personnelle et approfondie, ne pouvait échapper à l'œil ni au cœur de Diaghilev qui dès 1908 était très intimement lié avec lui. Il fut donc de la première saison des Ballets russes qui révolutionna le monde artistique parisien en 1909. Avec Karsavina et Pavlova, il en était le danseur vedette. Critiques, poètes, écrivains, tout le monde publia maints dithyrambes sur le couple absolument unique dans l'histoire de la danse qu'il forma avec l'une et avec l'autre. Ils avaient tout, et plus encore, car décors et costumes signés de vrais peintres, musiques de grands compositeurs, bouleversaient aussi vigoureusement les habitudes du spectacle de

danse et engendraient une vraie folie russe dans la société d'Europe occidentale. Qui mieux que sa sœur Nijinska a décrit la force théâtrale de la danse de Nijinski ? « L'interprétation du rôle d'Albrecht par Nijinski souleva, pendant les répétitions, un enthousiasme chez les jeunes danseurs qui les émut souvent aux larmes. Dans la variation, chaque mouvement souffre de la douleur qui écrase son esprit. Il cherche en vain à chasser le fantôme de son imagination. Vaslav termine la variation épuisé de désespoir et s'écroule sur le sol. »

Avec les Ballets russes, Nijinski dansa un nombre important de « premières » et créa quatre ballets. Comme interprète, il parut dans *Le Pavillon d'Armide* et *Cléopâtre* (1909), *Schéhérazade* et *Carnaval* (1910), campa un fabuleux *Petrouchka*, tantôt mou comme une poupée de son, tantôt raide comme une marionnette de bois et dont seul le regard souligné par un violent maquillage exprimait désespoir et tristesse, ceux des profondeurs de l'âme russe. Il dansa un *Spectre de la rose* de légende avec Karsavina en 1911, *Le Dieu bleu*, *Daphnis et Chloé* en 1912, année où il créa sa première chorégraphie, *L'Après-Midi d'un faune* sur la partition de Debussy. Le spectacle fut jugé obscène et scandaleux par la partie bienpensante de la critique et du public, mais génial par les esprits plus aventureux et perspicaces, et l'on s'insulta copieusement par voie de presse. En 1913, il dansait dans son ballet *Jeux* toujours sur une musique de Debussy, mais qui n'eut guère de succès. Debussy, il est vrai, collaborait de manière distante avec les danseurs, comme l'a noté Karsavina dans ses mémoires. 1913 fut également l'année du *Sacre du printemps*, scandale et tumulte jamais vus ni entendus au Théâtre des Champs-Élysées, mais naissance de l'une des œuvres les

plus importantes du xx<sup>e</sup> siècle, tant pour la chorégraphie de Nijinski d'une absolue nouveauté que pour la musique de Stravinsky. La mère de Vaslav et Bronia avait fait le voyage. Elle devait déclarer : « Je n'avais jamais entendu un tumulte pareil. J'ai dû m'évanouir car je ne sais pas comment cela s'est terminé. » Puis, ce fut la rupture avec Diaghilev, le retour en 1916 pour *Till l'espiègle* et l'entrée dans l'inférieur tunnel d'une folie qui connut quelques moments d'apaisement avant de s'achever en 1950.

Le plus grand danseur du monde, certes, mais à quel prix ! La récente publication de ses cahiers a jeté un éclairage encore plus trouble sur sa personnalité, minée par la peur, mélangeant mysticisme et mégalomanie, personnalité que finalement personne n'est jamais parvenu à cerner avec précision. Ce qui reste précis et indiscutable, c'est l'impact foudroyant sur la sensibilité des spectateurs de ses compositions comme celle du tragique *Petrouchka*, de sa capacité à incarner le rêve et l'imaginaire comme dans *Le Spectre de la rose*, dans *Giselle* ou *Les Sylphides*, à rayonner d'un érotisme puissant comme dans *Schéhérazade* ou *L'Après-Midi d'un faune*, bref à se glisser avec la plus absolue perfection dans tout l'imaginaire que seule la danse peut concrétiser pour nous, véritable défi à toutes les générations futures de danseurs. Et son *Sacre* fut l'une des plus grandes révolutions fondatrices de l'histoire de la danse.

À VOIR :

*Vaslav Nijinski, une âme en exil*, film d'Élisabeth Kapnist avec des extraits d'archives, 1979.



La Argentina dans les années vingt.

## La Argentina (1890-1936)

On l'a appelée «la Pavlova du flamenco». Antonia Mercé y Luque qui prit pour nom de scène La Argentina fut effectivement au début du xx<sup>e</sup> siècle aussi célèbre que les grandes ballerines classiques. Elle fut ainsi la pionnière qui permit au flamenco de conquérir le public des grandes salles de spectacles.

Elle était née à Buenos Aires, d'où le nom de scène qu'elle se choisit, mais sa mère était danseuse au Teatro Real de Madrid où son père était maître de ballet. C'est là qu'elle commença sa carrière, même si, comme elle le raconte avec humour, tout avait débuté plus tôt: «Quand j'étais petite (j'avais quatre ou cinq ans peut-être), j'entendais chez mes parents qui donnaient des leçons de danse, le bruit lourd et monocorde des grandes castagnettes. Ce bruit, qui n'avait rien de musical, m'irritait à tel point que j'allais me cacher au fond de l'appartement pour ne plus en percevoir l'écho. Là, je m'exerçais de mes mains d'enfant sur une paire de castagnettes dont mon père m'avait fait cadeau, et presque inconsciemment – à cet âge on ne raisonne guère – je m'efforçais de tirer de mon instrument des sons qui ne me fissent pas mal aux oreilles. Tels

furent mes débuts dans l'art que je pratique. Je peux bien dire que le goût des castagnettes m'est venu du dégoût que m'inspireraient celles des autres. »

Les progrès durent être très rapides car à onze ans elle était première danseuse au Teatro Real. Elle avait suivi les cours de musique du Conservatoire de Madrid, dotée semble-t-il d'une belle voix, mais elle ne voulait faire que de la danse. Mue par un instinct étonnant, elle décida de se perfectionner non seulement dans la danse classique espagnole que pratiquaient ses parents, mais aussi dans le flamenco. Elle a treize ans quand son père meurt et elle commence à gagner sa vie en se produisant dans des cabarets spécialisés. Rien n'est facile, mais elle lutte, apprend partout où elle peut. Elle veut faire monter cette danse sur scène.

Elle se rend à l'étranger à partir de 1906 et en 1910, à Paris au Moulin-Rouge, se fait vraiment remarquer dans une espagnolade, *L'Amour en Espagne*. Jusqu'en 1914, elle se produit dans la capitale avec tant de succès qu'elle est maintenant connue dans toute l'Europe. Anatole France écrit : « Ses attitudes ont tant de rythme et de grâce que ce sont de la musique pour les yeux. » En 1915, elle a vingt-quatre ans et est reconnue en Espagne comme une artiste d'exception par les cercles intellectuels et artistiques les plus recherchés. On la voit à New York avec Granados qui compose une danse pour elle. Puis à Mexico.

Après la guerre, réfugiée à Ciboure, redécouverte par l'intelligentsia parisienne, elle revient à Paris et s'installe dans le seizième arrondissement. Les années qui suivent, elle se lie aussi bien avec Federico García Lorca que les Sert ou André Levinson qui deviendra son chantre. Elle triomphe à l'Olympia et en

1925 monte au Trianon Lyrique *L'Amour sorcier* de Manuel de Falla. Nouveau triomphe. Avec Paris, c'est toute l'Europe qui l'acclame désormais, puis le Nouveau Monde où elle se rend en tournée avec la troupe qu'elle a fondée sur le conseil de Diaghilev. Peintres et sculpteurs célèbrent son image. Elle reçoit tous les honneurs: Légion d'honneur, ordre d'Isabelle la Catholique. En janvier 1935, elle danse à la Maison-Blanche. Paul Valéry lui demande d'illustrer ses conférences comme elle l'avait fait pour André Levinson. Elle se produit encore à l'Opéra de Paris dans *L'Amour sorcier* en juin 1936, mais, le cœur malade, elle meurt le mois suivant à Bayonne.

De cet *Amour sorcier* resté attaché à son nom, elle devait dire: «Je ne me souviens pas d'avoir dansé *L'Amour sorcier* sans éprouver une de ces émotions qui vous laisse chance-lante.» C'est sans doute là que se trouve l'un des secrets de cet art qui envoûta toute une époque, dans le don total et le renouvellement incessant d'un engagement quasi religieux dans la danse.

Pour tenter d'imaginer ce qu'était La Argentina, impossible de ne pas citer encore Levinson: «Mais où le rayonnement souverain de sa maîtrise se manifeste avec le plus de plénitude, c'est quand La Argentina accomplit, tandis que ses castagnettes éclatent ou défont, la promenade pompeuse et plaintive de cette *Danza V* de Granados... L'entrée de profil, les bras levés encadrant le visage aigu allongé par la coiffure, la jambe dégageant avec lenteur et entravée au genou par le fourreau de velours noir, les portements passionnés du corps qui animent soudain le passeio, tout cela s'incruste dans la mémoire du spectateur comme le souvenir d'un des plus nobles chefs-d'œuvre de l'art espagnol de tous les temps.»

D'autres seront tout aussi dithyrambiques, comme Émile Vuillermoz: «Il faut avoir vu sa suite *Argentine* pour comprendre le miracle de la jeunesse et de la fraîcheur. Tout y est grâce, pureté et printemps...» De la *Corrida* qui figurait dans *L'Amour en Espagne* qu'elle dansa au Moulin-Rouge et qu'elle garda jusqu'à la fin de sa vie dans ses récitals, Levinson a dit: «Le drame vécu des arènes sanglantes devient un jeu divin.»

Elle créa de nombreuses danses de concert et quelques ballets. Pour les premières, elle s'inspira de musiques d'Albéniz, de Granados, de Falla, de Turina, de pages folkloriques, parfois. Outre *L'Amour sorcier*, elle chorégraphia six ballets: *El Fandago de Candi*, *Au cœur de Séville*, *Sonatine* sur la musique d'Halffter, *Le Contrebandier*, *Juerga* et *Triana* sur la musique d'Albéniz.

Grâce à elle, le flamenco avait atteint le grand public de la danse et ses héritiers pourraient continuer son travail de recherche jusqu'à des expressions tout à fait contemporaines, plus avant dans le xx<sup>e</sup> siècle. Mais la preuve la plus marquante de la pérennité de son génie n'est-elle pas *L'Hommage à Argentina* que le grand danseur de butô japonais Kazuo Ohno créa en son honneur en 1977 et qui le rendit mondialement célèbre?

#### À ÉCOUTER :

Il existe un enregistrement de 1931 de chansons populaires espagnoles chantées par La Argentina avec Frederico García Lorca au piano.

## Olga Spessivtseva (1895-1991)

« Quant à l'apparition aux Ballets russes de Mlle Spessivtseva, elle constitua l'un des grands événements de ma vie de danseur. Au premier abord elle m'ensorcela et m'apparut comme un être céleste, sublime, quelque chose d'irréel. Il n'était pas de plus grand bonheur au monde pour moi que de danser avec elle. Sa seule présence suffisait à me communiquer la flamme de l'inspiration... » Ainsi s'exprime Serge Lifar dans son livre *La Danse*, se rappelant les spectacles où il eut pour la première fois Olga Spessivtseva pour partenaire.

Comme celle de plusieurs figures majeures de l'histoire de la danse, la vie d'Olga Spessivtseva fut marquée par autant de moments glorieux ou heureux que d'épisodes tragiques. Une vie très longue puisque, malgré de graves problèmes de santé de tous ordres et une morphologie qui semblait fragile, cette très grande ballerine mourut à quatre-vingt-seize ans. Apprentie danseuse, Yvette Chauviré la côtoya aussi. Dans son autobiographie, elle raconte qu'au cours d'une tournée, « à un changement de costume, j'étais passée devant sa loge et j'avais jeté un coup d'œil. Sa maigreur m'avait impressionnée mais elle était très fine et d'une beauté étonnante... Nous



Olga Spessivtseva.

pouvions voir danser Spessivtseva, superbe, longue, avec des jambes élancées, un physique idéal. Boris Kniaseff, qui avait partagé sa vie, avait une adoration pour elle».

Dès l'enfance, tout fut contraste d'ombre et de lumière dans son existence. Elle était née dans une famille aisée, mais perdit à quatre ans son père, chanteur d'opéra. Sa mère dut la mettre dans un orphelinat avec ses trois frères et sa sœur. Ils étaient les cinq survivants des huit enfants du ménage. À dix ans elle entra à l'École impériale de théâtre, était admise en 1913 dans la compagnie. Tout de suite appréciée pour la rigueur de sa technique et la pureté idéale de son style romantique, elle danse des rôles de premier plan, *La Fille du pharaon*, *La Belle au bois dormant*, avant même d'être nommée soliste en 1916. Elle devient vite l'idole des balletomanes du Mariinski, passionnés et connaisseurs entre tous.

C'est aussi en 1916 que Diaghilev, qui n'a pas manqué de la distinguer du lot, lui demande de rejoindre les Ballets russes en tournée à New York pour y remplacer Karsavina qui vient de faire défection. Elle est la partenaire de Nijinski dans *Le Spectre de la rose*, *Les Sylphides* et le pas de deux de *L'Oiseau bleu* extrait de *La Belle au bois dormant*. Dès lors, sa carrière va se dérouler à la fois avec les Ballets russes, au Mariinski où elle est nommée *prima ballerina* dès son retour en 1918 et à l'Opéra de Paris. En 1919, elle danse au Mariinski sa première *Giselle*, jugée par beaucoup encore supérieure à celles de Karsavina et de Pavlova. Pour préparer ce rôle, elle s'était rendue dans des asiles de fous pour y étudier la gestuelle dont elle aurait besoin pour la « scène de la folie » concluant le premier acte du ballet. Peut-être s'est-elle même trop investie dans cette recherche.

L'hiver 1919-1920 est particulièrement rude. La vie à Saint-Pétersbourg devenue Petrograd est très difficile à tous égards en ces premières années de révolution. Olga est épuisée par le travail et le froid, et atteinte de tuberculose. Soignée dans un sanatorium du Caucase, elle se rétablit, revient au Mariinski et peut accepter en 1921 la proposition de Diaghilev de venir danser à Londres *La Belle au bois dormant*, rôle dans lequel elle triomphe au Mariinski dès son retour, comme d'ailleurs, désormais, dans les grands rôles de Petipa et du répertoire romantique. En 1924, c'est cette fois Jacques Rouché qui l'invite à venir comme étoile pour *Giselle* à l'Opéra de Paris. Avec la complicité de son ex-mari, bolchevique si bien en place que l'on surnommait Olga la « Giselle rouge », elle peut quitter définitivement l'URSS.

On la voit alors alternativement avec les Ballets russes et à Paris, au gré des disputes avec Diaghilev ou Jacques Rouché, mais c'est un triomphe permanent. Sur sa *Giselle*, Levinson est intarissable : « Dès sa première apparition, Spessivtseva étonne et charme... Le dessin des jambes, le contour du cou-de-pied sont admirables... Ses longues jambes effilées dégagent avec une splendide ampleur... La pointe si fine porte avec aisance le poids du corps dans des relevés qui soulèvent une trombe d'applaudissements. Et l'arabesque penchée de l'étoile vibre longtemps comme une corde d'Amati... le frémissement de l'âme à travers la perfection du corps, voilà par quoi nous conquiert Spessivtseva. »

Spessivtseva avait eu Aveline et Ricaux comme partenaires pour ses premières *Giselle* à l'Opéra. Elle forma ensuite avec Lifar en 1931 un couple aussi rare que celui de Pavlova avec Nijinski. Au cours de son premier engagement à l'Opéra,

elle avait dansé également *Soir de fête* de Léo Staats, *Abeilles* et *La Péri*. Pendant les ultimes années de sa carrière, la grande ballerine se produit non seulement à l'Opéra et chez Diaghilev, mais après la mort de celui-ci en 1929, elle tourne dans d'autres pays, notamment en Amérique du Sud puis en Australie, en 1933, avec la compagnie fondée par le mari de Pavlova. Dansant beaucoup, elle commence alors à montrer des signes de troubles mentaux, se remet, fonde sa propre compagnie qui se produit en 1935 à l'Opéra-Comique avec un succès moindre. Elle abandonne la danse, à l'exception d'un gala à Buenos Aires en 1937.

En 1939, nouvelle dépression et nouveau drame avec la perte de son ami américain Leonard Brown qui était son vrai soutien. Elle est envoyée dans un sanatorium puis dans un asile où son grand admirateur Anton Dolin la découvrira en 1942. Il parviendra à l'en faire sortir. Elle guérit en 1962 grâce à un nouveau médicament et, toujours grâce à Anton Dolin et à quelques autres amis, elle est admise à la Fondation Tolstoï à New York, institution créée par la petite-fille du grand écrivain pour les émigrés russes. C'est là qu'elle décède à quatre-vingt-seize ans en 1991.

Les avis divergent sur les causes des troubles qui entachèrent la fin de sa carrière et une partie de ses dernières années. Physique trop fragile pour le travail intense de la danse dans des conditions à plusieurs reprises difficiles? Séquelles de ses atteintes de tuberculose? Ou encore trop profond investissement dans l'univers trouble du personnage de Giselle et de sa folie? Mais comme pour la mort d'Isadora Duncan, la folie de Nijinski ou encore la vue déficiente d'Alicia Alonso, ces malé-

dictions contribuent à la pérennité de la légende des grands destins artistiques.

À VOIR :

En 1982 la chaîne américaine Herarst/ABC a diffusé un film *The Great Giselle Compared* contenant notamment des passages du premier acte avec Spessivtseva et Dolin.