



La danse classique occidentale entre dans la modernité du 20^e siècle : Les Ballets russes et les Ballets suédois

Tentatives d'approche des grands courants de la danse

Dès la toute fin du 19^e siècle, la société occidentale connaît un tournant social, culturel et politique : la modernité ouvre ses portes. Inventions techniques, travail en usine, mobilité facilitée et découvertes de cultures alors perçues comme « exotiques » transforment la vie et la pensée. Les arts ne seront pas en reste : le développement des avant-gardes artistiques bouleversera l'approche de l'art. Au début du 20^e siècle, la danse connaît aussi des bouleversements profonds avec la naissance de la danse moderne. L'arrivée des danseuses américaines Isadora Duncan et Loïe Fuller en Europe, et notamment à Paris, offre un nouveau souffle et une nouvelle perception du mouvement dansé. La danse classique trouve, elle aussi, sa modernité durant cette période même si ce n'est que dans les années 1950 que lui sera attribué *a posteriori* un nom : le néo-classique.

Un monde qui change, un art qui se transforme

Le grand public est attaché au registre du ballet classique. Depuis la fin du 19^e siècle c'est en Russie que se développe un modèle de ballet important, sous la direction d'un chorégraphe français Marius Petipa. En 1869, celui-ci devient le maître de ballet principal du Ballet impérial et ce jusqu'à sa retraite en 1904. Il développera, à travers des œuvres célèbres aujourd'hui comme *Le Lac des cygnes*, *La Belle au bois dormant*, *Casse-noisette* ou *La Bayadère*, ce qui est appelé, par les historiens, le ballet post-romantique ou ballet académique. Dès la fin du 19^e siècle, les élèves de Petipa comme Alexandre Gorsky ou Michel Fokine jugent les ballets de leur maître périmés : ils sont attirés par les nouvelles tendances artistiques qui se dessinent déjà chez les peintres d'avant-garde et les musiciens « modernes ». Fokine sera d'ailleurs fasciné en voyant la danse d'Isadora Duncan qui se produit à Saint-Pétersbourg en 1904. En effet, le 26 décembre 1904, Isadora Duncan danse pour la première fois au Théâtre du Hall des nobles : Anna Pavlova, Serge de Diaghilev, Michel Fokine, Marius Petipa et Léon Bakst sont présents dans la salle.

***La Mort du cygne*, signe d'une modernité en devenir**

En 1907, Michel Fokine chorégraphie *La Mort du cygne*. Ce solo est composé sur le treizième mouvement du *Carnaval des animaux* de Camille Saint-Saëns, une suite musicale pour orchestre créée en 1886. Cette danse, de quelques minutes, est écrite pour une interprète d'exception, Anna Pavlova. Sur ce solo de violoncelle soutenu par le piano, Anna Pavlova incarne cet oiseau blessé qui ne cesse de vouloir s'envoler et qui retombe indéfiniment. Dans l'extrait présenté ici, datant de la fin des années 1980, c'est Yvette Chauviré, danseuse étoile de l'Opéra de Paris et *Prima ballerina assoluta* qui



transmet son interprétation de cette danse à Dominique Khalfouni. Le vocabulaire dansé est réduit à quelques éléments et le chorégraphe utilise la répétition dans la composition. Menés sur pointes et ondulations des bras côtoient des éléments plus étonnants comme des chutes vers le sol, des cassures du dos et de la nuque absentes ici de la version Chauviré qui préfère les multiples inclinaisons et extensions du buste ainsi que quelques pliés profonds sur pointes pour incarner le sujet. Quelque que soit l'interprète, l'importance est donnée à l'incarnation du sujet, celui d'un oiseau blessé qui lutte contre la mort. Fokine laissa une grande liberté à Anna Pavlova, qui développe l'interprétation du rôle : la ballerine moderne est née.

Le rêve de Serge de Diaghilev : créer une troupe d'exception et exporter la culture russe !

C'est dans ce contexte russe d'un art chorégraphique régi par le pouvoir impérial qu'en 1909 naissent les Ballets Russes, une compagnie de ballet créée par Serge de Diaghilev. Homme cultivé, curieux de l'art, mécène et producteur, il réunit un ensemble de danseurs du Mariinsky. Il a deux objectifs : établir un lien étroit entre musique, dessin décoratif et chorégraphie mais aussi exporter la vitalité de la culture russe, ce qu'il a déjà commencé en programmant des concerts, des expositions de peintures et des opéras notamment en France. Il sera entouré de danseuses et danseurs d'exception qui, pour certaines et certains deviendront chorégraphes : Ida Rubinstein, Anna Pavlova, Tamara Karsavina, Vaslav Nijinsky, Alexeï Boulgakov, Enrico Cecchetti ou encore Anton Dolin...

Si en Russie les premières créations paraissent traditionnelles et dans la lignée de l'héritage de Petipa, la suite va bouleverser le paysage classique notamment lors de tournées de la troupe en France. Du 19 mai au 19 juin 1909 a lieu la première saison russe au théâtre du Chatelet à Paris : un programme mêlant des actes isolés d'opéras et des ballets de Fokine. Paris est conquis par ces soirées « mélangées » avec des ballets assez traditionnels rénovant le romantisme comme *Les Sylphides* et des nouveautés. La compagnie coupe rapidement ses liens avec le Ballet impérial et devient indépendante en 1911. Elle sera même interdite sur ses terres d'origine. Elle a alors pour principaux points d'ancrage géographique Londres, Paris, Monte-Carlo et Rome. Cependant, elle n'est attachée à aucun théâtre et effectue des tournées dans toute l'Europe, en Amérique du Sud (à partir de 1913) et aux Etats-Unis (à partir de 1916).

Des collaborations d'exception, des inspirations et un format : la soirée de danse

Le premier élément remarquable est que Diaghilev, n'étant pas artiste lui-même, s'entoure de collaborateurs artistiques : librettistes, chorégraphes, compositeurs et décorateurs. A chaque création, il constitue une équipe artistique et choisit un thème qu'il impose.



Quatre maîtres de ballet se succéderont Michel Fokine, Léonide Massine, Bronislava Nijinska et Georges Balanchine. Quelques danseurs chorégraphieront comme par exemple Vaslav Nijinsky ou Serge Lifar. Diaghilev fera appel à des compositeurs de renom tout comme à de jeunes inconnus à l'époque : Claude Debussy, Maurice Ravel, Sergueï Prokofiev, Georges Auric, David Milhaud ou encore Henri Sauguet. Le jeune Igor Stravinsky sera le compositeur privilégié et peut-être celui qui portera le plus la modernité de ces ballets. Pour les décorateurs, dans un premier temps, Diaghilev privilégie ses amis russes Léon Bakst et Alexandre Benois puis développe des collaborations avec d'autres artistes comme Nicolas Roërich, Natalia Gontcharova ou Mikhail Larionov. Après la Première guerre mondiale c'est aussi auprès de l'École de Paris qu'il trouvera de nouveaux décorateurs : Matisse, Rouault, Laurecin, Braque et bien sûr Pablo Picasso qui insufflera un vent cubiste dans plusieurs productions. Coco Chanel participera aussi à la confection de quelques costumes.

Pour la création des ballets, les thèmes sont variés. Evidemment, Diaghilev s'appuie sur l'héritage romantique qui précède, permettant ainsi de partager le savoir-faire russe avec le public occidental. Les premiers ballets de Michel Fokine sont garants d'une tradition revivifiée dans les créations *Le pavillon d'Armide* (1909) et *les Sylphides* (1909). Mais la dimension folklorique constitue l'essentiel du fonds thématique des productions. Ainsi les coutumes, légendes et contes russes offrent un panel à l'imagination mettant en valeur les racines originelles de la Russie. L'inspiration est aussi recherchée dans l'Orient et l'Extrême-Orient, ajoutant une touche d'exotisme et de rêverie orientale aux différents programmes. L'Espagne et l'Italie, deux pays aux cultures admirées par Diaghilev, sont des appuis importants dans la création des livrets tout comme le recours aux sujets bibliques ou antiques. Marquant une certaine nouveauté, le recours à la vie quotidienne pour développer des thématiques de ballet expose une société changeante.

Une grande force des Ballets russes vient de l'idée de Diaghilev de proposer des soirées de danse : des programmes composés de plusieurs pièces courtes (de moins de dix minutes parfois) permettant de combiner des thématiques différentes lors d'une même soirée. Ce format de spectacle renouvelle la tradition du ballet en trois ou quatre actes établie par Marius Petipa et permet de travailler sur des formats chorégraphiques divers, du solo à la pièce de groupe. Diaghilev a compris qu'une de ses marques de fabrique et de réussite est de surprendre le public.

Renouveler le ballet et renouveler la danse

Ainsi, Serge de Diaghilev met en place une dynamique artistique propice à la créativité et chaque saison de programmation offre de nouvelles pièces très différentes les unes des autres. Mais l'élément peut-être le plus important par rapport à la danse elle-même va être la manière de travailler des chorégraphes au sein de la compagnie. Le premier chorégraphe, élève de Petipa comme beaucoup de danseurs du début de la troupe, est Michel Fokine.



Michel Fokine est en faveur d'un art expressif et refuse toute virtuosité gratuite. Il développe cette idée avant même la création de la troupe, ce que nous avons pu voir dans *La Mort du cygne*. Pour chaque chorégraphie, il défend un style propre, un langage en lien avec le sujet traité. Il s'agit de lier le langage corporel au sujet traité et exprimé. Pour cela, il fait des recherches documentaires sur les thèmes imposés par Diaghilev et incorpore de nouvelles figures dansées dans les créations. Il refuse aussi de se soumettre entièrement au musicien ou au décorateur, mais il leur laisse une entière liberté dans la collaboration. Il est convaincu de l'importance des recherches autour de la synthèse musique-danse-peinture.

Le Spectre de la rose ou comment être un homme-fleur...

En 1911, *Le Spectre de la Rose* est créé à Monte-Carlo et présenté quelques semaines plus tard au Théâtre du Chatelet à Paris. Ce tableau chorégraphique est une adaptation d'un poème de Théophile Gautier. Michel Fokine chorégraphie sur une musique préexistante : *L'Invitation à la valse* de Carl-Maria von Weber composée en 1819 et orchestrée par Hector Berlioz en 1841. Les décors et costumes sont commandés à Léon Bakst. Le thème est simple et romantique comme le précise la note dans le programme : « Au levée du rideau, une jeune fille rentrée du bal, vaincue par la fatigue, s'endort dans un fauteuil. Dans son rêve, la rose qu'elle tient à la main devient un génie qui prodigue des caresses et disparaît à l'aube ». Tamara Karsavina obtient le rôle de la jeune fille et c'est Vaslav Nijinsky qui incarne le génie, ce spectre de la rose. Pour Michel Fokine, le défi est de taille : trouver une gestuelle pour cet homme-fleur qui a le rôle principal du pas de deux, ce qui, là encore, rompt avec la tradition ! Pour cela, il va choisir de développer le caractère masculin du rôle dans le bas du corps avec des éléments techniques époustouflants : grands sauts, travail de jambes et de batteries, tours interminables et grande prise d'espace. L'évanescence de la rose sera incarnée dans le buste avec un haut du corps léger, propice à de multiples ondulations des bras donnant un caractère précieux, souvent rattaché dans l'imaginaire des spectateurs à la délicatesse féminine. Le spectre naît de cette alchimie chorégraphique que Nijinsky incarne parfaitement. Dès les premières représentations, il devient l'égérie du public français.

Être dionysiaque, lorsque l'Antiquité choque le public !

Devant un tel succès, il est aisé de comprendre que Diaghilev, en tant que producteur tout comme fervent admirateur du charisme du jeune danseur, voit en Nijinsky un atout de succès pour la compagnie. Il lui commande, l'année suivante, alors que ce dernier n'est pas chorégraphe, une première pièce sur un thème antique : *L'Après-midi d'un faune*. Là encore, Diaghilev impose le thème issu d'un poème de Stéphane Mallarmé ainsi que la musique de Claude Debussy. Initialement, *Prélude à l'Après-midi d'un faune* avait été composée pour accompagner la récitation du poème sur une scène de théâtre. Le projet n'a jamais abouti mais a donné naissance à ce chef-d'œuvre que le



compositeur fit jouer en 1894. Il est dit que Diaghilev aurait arraché à Debussy l'autorisation d'utiliser sa composition qu'il a ensuite imposée à Nijinsky. De même, il semble que Nijinsky n'ait pas lu le poème et que c'est probablement Jean Cocteau qui lui en indiqua la trame : d'ailleurs le ballet n'illustre pas le poème mais, comme la musique, est une scène qui précède les vers de Mallarmé.

Comme vécues en tant que danseur des ballets de Fokine, Nijinsky fait des recherches sur le thème pour pouvoir y répondre chorégraphiquement : créer la gestuelle du faune, un être mythologique mi-homme, mi-bouc, personnage principal du ballet qu'il dansera lui-même, ainsi que celle des nymphes, divinités de la nature venues se rafraîchir près d'un ruisseau. Le ballet en un acte ne dure qu'une dizaine de minutes. Le décor et les costumes de Bakst restent suffisamment impressionnistes et exotiques pour ne pas heurter les goûts du public même si nous pouvons noter le manque de profondeur du décor au profit d'un mur végétal, la transparence des costumes des nymphes et l'apparente nudité du faune vêtu d'une académique chair tâché de brun qui sont des éléments éloignés du classicisme. Pour répondre au thème, Nijinsky s'inspire, entre autres choses, de ses visites au Louvre et de l'étude des attitudes des personnages peints et gravés sur les vases et frises de l'Antiquité grecque et égyptienne. Ainsi, il invente une danse où les corps sont en torsion, position non naturelle et très éloignée de l'alignement de la danse classique. De plus, il chorégraphie en couloirs, de jardin à cour, mettant en scène un bas-relief vivant. Point de grand saut, mais des marches pieds-nus, pas de lien véritable entre rythme musical et danse, Nijinsky s'appuie sur la ligne mélodique comme pour déployer un paysage antique intemporel... Le public est déçu, désorienté et même choqué : la fin du ballet semble inconvenante lorsque le faune s'étreint sur l'écharpe oubliée de la Grande Nymphé. Les danseuses sont aussi scandalisées et déçues de la chorégraphie qui ne met pas en valeur leur savoir-faire mais qui les contraint. En effet, Nijinsky règle minutieusement le moindre geste, le moindre regard au point que les danseuses se sentent comme des statues de pierre : Ida Rubinstein arrête même les répétitions et est remplacée par Lydia Nelidova. Le « scandale Nijinsky » est né !

***Le Sacre du Printemps, hymne au sacrifice et au culte primitif :
un des plus grands scandales chorégraphiques du siècle***

L'érotisme et l'animalité lus par les spectateurs dans *L'Après-midi d'un faune* ont créé un tumulte tel dans sa réception que Diaghilev y voit une forme de publicité sans précédent. Naturellement, il commande deux nouvelles pièces à Nijinsky l'année suivante, *Jeux* et *Le Sacre du printemps*. C'est Nicolas Roërich, peintre et ethnologue russe ayant parcouru le monde, spécialiste et passionné de la culture slave, qui propose le nouveau thème : le rite païen d'une tribu primitive russe qui sacrifie une vierge au dieu de la nature Iarilo dans le but d'assurer la renaissance du printemps. La partition musicale créée par Stravinsky est très complexe avec des rythmes qui s'enchevêtrent et les instruments sont utilisés de manière inhabituelle. Le printemps est ici un rite païen éloigné de la pastorale printanière de Vivaldi ou Beethoven. Stravinsky répond ainsi au



thème : le printemps est bouillonnant et grouillant. Il sort de la terre. Nijinsky cherche, lui aussi, à répondre au thème : créer des corps primitifs. Les postures et les mouvements seront donc à l'opposé de l'harmonie et de la beauté : rejet des cinq positions fondamentales et de l'en-dehors de la danse classique au profit des pieds en-dedans, ancrage dans le sol, raideur des membres, dos courbé, sternum penché vers le sol... Les costumes seront amples et la composition en cercle fermé reprenant le dessin du cercle rituel de Nicolas Roërich au sol. De nombreux témoignages des danseurs de l'époque parlent du travail de création et de l'exécution de cette danse comme étant une vraie souffrance physique, non seulement à cause des contraintes de la posture mais aussi parce que les corps de ces danseurs, marqués par la danse classique postromantique, avaient beaucoup de difficultés à s'adapter à cette nouvelle posture qui allait à l'encontre de tout ce qu'ils avaient appris auparavant. Scandale chez les danseurs qui y voient une négation de leur technique et scandale dans le public qui ne comprend ni ce qu'il voit, ni ce qu'il entend ! *Le Sacre du printemps* ne sera joué que quelques fois en mai et juin 1913 dans des programmes au côté notamment de pièces comme *Les Sylphides*, *Le Spectre de la rose* ou encore *Shéhérazade* et *Thamar*, ce qui ne fait que renforcer le côté sacrilège de cette création.

L'Après-Nijinsky, la Première Guerre Mondiale, des tournées et des chorégraphes renouvelés jusqu'en 1929

A la fin de l'année 1913, Nijinsky est chassé des Ballets russes par Diaghilev suite à un désaccord d'ordre privé et il sombre progressivement dans la maladie mentale. Alors que la Première guerre mondiale débute, Diaghilev engage Léonide Massine puis Bronislava Nijinska, la sœur de Nijinsky, comme nouveaux chorégraphes de la troupe. Moins scandaleux que leur prédécesseur, ils resteront eux aussi dans la lignée du travail de Fokine à partir des propositions de Diaghilev. En résulteront tout de même un certain nombre d'œuvres avant-gardistes voire expérimentales ! L'écrivain Jean Cocteau va être un catalyseur d'idées pour la compagnie. Toujours en quête de nouveautés, Diaghilev lui aurait dit : « Etonne-moi ! ». Cocteau lui fera rencontrer différents réseaux d'avant-garde : le jazz, le cubisme, le cinéma et le cirque. Il amène avec lui des peintres comme Picasso ou Matisse et des musiciens comme le groupe des 6.

Parade (1917) : Cocteau-Picasso-Massine-Satie, un casting d'avant-garde !

Créé durant la Première Guerre mondiale, ce ballet répond au désir de Diaghilev de changer d'univers esthétique. Jean Cocteau lui propose un univers réaliste : celui d'un théâtre forain. Durant la parade d'avant-spectacle se côtoient acrobates, prestidigitateur chinois, petite fille américaine, managers et cheval venus faire la réclame de leur théâtre. Massine développe pour chacun une forme de gestuelle réaliste en fonction du personnage incarné dans la lignée des propositions de Picasso. Satie n'est pas en reste avec le réalisme et utilise pour la création musicale un certain nombre de bruits de



roues de loterie, de claquettes, de machines à écrire ou encore de crécelles et autres coups de révolver. Tout apparaît alors quasi surréaliste et chaque danseur est libéré ou contraint selon son costume pour ses propres mouvements. Les managers n'ont que peu de possibilités gestuelles, le cheval s'organise à deux danseurs. Réalisme côtoie esprit cubiste !

L'Après-Nijinsky, la Première Guerre Mondiale, des tournées et des chorégraphes renouvelés jusqu'en 1929 (suite et fin)

Après la Première Guerre Mondiale, Diaghilev est inspiré par les Années Folles et Paris. En 1924, *Le Train bleu* de Bronislava Nijinska dépeint les amusements sportifs du bord de mer, de la côte d'Azur. Sur une musique de Milhaud, avec des décors et costumes de Laurens, Picasso et Coco Chanel, le livret de Jean Cocteau dépeint les amusements d'une partie de la société des années 1920 !

En 1929, la mort de Diaghilev met un terme aux Ballets russes : la troupe se sépare. Les danseurs et chorégraphes suivent des chemins singuliers : certains restent à Monte Carlo, lieu d'une succession de compagnies jouant sur la réputation des Ballets russes, d'autres développent leurs propres compagnies déjà créées durant les Ballets russes comme Anna Pavlova ou Ida Rubinstein. Georges Balanchine part pour les Etats-Unis et Serge Lifar s'installe à l'Opéra de Paris. En Europe comme aux Etats-Unis et en Amérique Latine, les Ballets russes auront leur influence sur les générations de danseurs et de chorégraphes à venir.

Les Ballets russes, un modèle de troupe qui fait des émules : Les Ballets suédois (1920-1925)

A Paris, en 1920, naissent les Ballets suédois sous l'impulsion de Rolf de Maré, un industriel de Stockolm et mécène amoureux de la danse. Les Ballets suédois sont sur le même modèle que les Ballets russes : des collaborations d'avant-garde toujours renouvelées. En cinq années, vingt-cinq créations, sept cents représentations à Paris et en tournée dans les grandes villes européennes et américaines. Un chorégraphe : Jean Börlin, formé lui-même par Michel Fokine. Le style de Börlin mêle pantomime, music-hall mais aussi des influences de la danseuse moderne Isadora Duncan. Jean Cocteau se rapproche de la troupe. Attiré par un trouble avant-gardiste comme il a pu le sentir dans les Ballets russes, il y propose un ballet décrit comme « faussement naïf » : *Les Mariés de la Tour Eiffel* (1921). La compagnie remporte un grand succès tout en suscitant le scandale à cause de sa transgression des conventions notamment liée à la fusion entre les arts dont elle fait preuve ainsi que par les avant-gardistes qui la font vivre : des compositeurs comme Darius Milhaud, Germaine Tailleferre, Erik Satie ou Cole Porter par exemple, des poètes et écrivains comme Blaise Cendrars, Paul Claudel ou Jean Cocteau, des peintres comme Fernand Léger, Giorgio De Chirico, Foujita, Francis Picabia pour n'en citer que quelques uns. Surréalisme, dadaïsme et autres avant-gardes renouvellent les possibles.



Peu de traces, peu de remontages mais, tout de même, il y a *Relâche* !

Si les œuvres des Ballets russes ont été beaucoup reprises, ce n'est pas le cas de celles des Ballets suédois, si ce n'est quelques exceptions dont *Relâche* alors que ce ballet n'a été joué que peu de fois en comparaison à d'autres pièces de la compagnie. *Relâche*, présenté comme un « ballet instantanéiste en deux actes et un entracte cinématographique ». Francis Picabia, artiste proche du surréalisme et du dadaïsme, est central dans la création de ce ballet tant pour son livret que pour la création des décors et costumes. Erik Satie en compose la musique et Jean Börlin la chorégraphie en jouant sur différents niveaux de gestes : gestes du quotidien, motifs dansés des cabarets, danse classique... Ainsi en 1924, est présentée une pièce décousue qui se moque de ceux qui la regardent ! Absence de continuité dramaturgique et présence d'incongruités dans deux décors de Picabia jouant sur la lumière. A l'entracte, pour le changement de décor et peut-être par peur que les spectateurs ne désertent la salle, est diffusé le film *Entr'acte* de René Clair. Dans ce film de veine dadaïste, se succèdent et se mêlent des scènes sans cohérence directe où se côtoient Man Ray et Marcel Duchamp jouant aux échecs, des surimpressions d'images, un enterrement, une danseuse filmée par le dessous, une femme à barbe travestie en Satie... Cette œuvre est symptomatique des collaborations et des partages qui voient le jour à l'époque entre les différents domaines artistiques : danse, cinéma, musique, arts visuels.

A cause de difficultés financières importantes dont la compagnie n'arrive à se défaire, 1925 signe la fin des Ballets suédois. Ils ne laissent aucune véritable descendance directe même si l'étoile de la compagnie Carina Ari est engagée à l'Opéra de Paris. Jean Börlin décède cinq années plus tard de maladie à New York à l'âge de 37 ans. Cependant, la fin de la compagnie ne signe pas la fin de l'intérêt de Rolf de Maré pour la danse. En 1925, il crée l'Opéra Music-Hall des Champs-Élysées et invite Joséphine Baker en France : elle triomphe dans *La Revue nègre*. En 1932, il crée à Paris un concours mais aussi les AID - Archives Internationales de la danse, qui comportent une association et une revue. Son objectif : « centraliser les documents sur la chorégraphie dans les divers pays et à diverses époques ». Les AID resteront actives jusque dans les années 1950.

Ainsi les trente premières années du 20^e siècle ouvrent les portes d'une modernité à la danse classique. La France sera un des pays où la présence de ce nouveau classique est importante et décisive pour l'avenir de cette esthétique, tout comme elle l'avait été des siècles auparavant avec l'engagement de Louis XIV pour cet art vivant et impermanent qu'est la danse.



Aller plus loin :

Les références bibliographiques sur cette période sont très nombreuses. La bibliographie ici proposée résulte de choix pour permettre aux lecteurs d'approfondir ses connaissances, d'accéder à des témoignages iconographiques et d'approcher la parole des artistes et des témoins de leur temps.

Sources

Diaghilev Serge, *L'art, la musique et la danse - lettres, écrits, entretiens*, coédition CND, Vrin, INHA, hors collection, 2013.

Karsavina Tamara, *Ma vie : l'Etoile des Ballets russes raconte* (trad. Denyse Clairouin), Bruxelles, Complexe, 2004.

Fokine Michel, *Memoirs of a Ballet Master*, Boston, Little Brown & Co., 1961.

Les Archives internationales de la danse (1931-1952), Pantin, CND, coll. Recherches, 2006.

Nijinska Bronislava, *Mémoires 1891-1914* (trad. Gérard Mannoni), Paris, Ramsay, 1983.

Nijinsky Vaslav, *Cahiers*, Actes Sud, Babel, 2000 (édition non expurgée).

Ouvrages monographiques

Boulbès Carole, *Relâche, dernier coup d'éclat des ballets suédois*, Dijon, Ed. Les Presses du réel, 2017.

Huesca Roland, *Triumphes et scandales : la Belle Epoque des Ballets russes*, Paris, Hermann, 2001.

Pastori Jean-Pierre, 2. *La danse : Des Ballets russes à l'avant-garde*, Paris, découvertes Gallimard, n°332, 1997 (pour l'édition la plus récente).

Poudru Florence, *Dans le sillage des Ballets russes, 1929-1959*, Pantin, CND, 2010.

Suquet Annie, *L'éveil des modernités (1870-1945)*, Pantin, CND, 2012.

Catalogues d'exposition

Serge Diaghilev et les Ballets russes. Etonne-moi ! (dir. John E. Bowlt, Zelfira Tregulova, Nathalie Risticher Giordano, catalogue d'exposition, Monaco), Skira, 2009.

1909-1929 : Les Ballets russes à l'opéra (dir. Martine Kahane, catalogue d'exposition, Paris), Bibliothèque nationale, Hazan, 1992.

Les Ballets suédois, une compagnie d'avant-garde (1920-1925), (dir. Mathias Auclair, catalogue d'exposition, Paris), Montreuil, Éditions Gourcuff Gradenigo, 2010.



Open sources

Un grand nombre des programmes des Saisons russes au Théâtre des Champs-Élysées par les Ballets russes sont visibles sur Gallica.fr.

Diaghilev : les ballets russes, (catalogue d'exposition, Paris), Bibliothèque nationale, [17 mai-29 juillet] 1979 / [catalogue par Nicole Wild et Jean-Michel Nectoux] ; [préface de Georges Le Rider], Bibliothèque nationale, Paris, 1979, mise en ligne le 03/06/2013.

Archives Internationales de la danse (1932-1936) : collection en ligne sur le site du CND, en coopération avec la BnF.

Crédits :

Sélection des extraits

Céline Roux

Textes et sélection de la bibliographie

Céline Roux

Production

Maison de la Danse

Biographie de l'auteur :

Docteur en Histoire de l'art, Céline Roux est chercheur indépendant. Spécialiste des pratiques performatives du champ chorégraphique français, elle est notamment l'auteur de *Danse(s) performative(s)* (L'Harmattan, 2007) et de *Pratiques performatives / Corps critiques # 1-10 (2007-2016)* (L'Harmattan, 2016). Conférencière, formatrice et enseignante, elle intervient dans différents cadres d'enseignement supérieur ainsi que dans la formation des danseurs. Elle collabore aussi aux projets artistiques de danseurs-chorégraphes contemporains que ce soit pour les archives d'artiste, la production de textes critiques et de projets éditoriaux, ou l'accompagnement dramaturgique. Elle a collaboré à plusieurs projets numériques de partage de la culture chorégraphique comme *30ansdanse.fr*. Parallèlement à ses activités sur/pour/autour de l'art chorégraphique, elle pratique le hatha yoga en France et en Inde depuis plusieurs années.

Ce Parcours a pu voir le jour grâce au soutien du Secrétariat général du Ministère de la Culture et de la Communication - Service de la Coordination des politiques Culturelles et de l'Innovation (SCPCI)