

Zeitschrift: Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft.
Serie 2 = Publications de la Société Suisse de Musicologie. Série 2

Herausgeber: Schweizerische Musikforschende Gesellschaft

Band: 45 (2006)

Artikel: Le Faune et les Sylphides : à propos d'un manuscrit inédit d'Ernest Ansermet sur Nijinski

Autor: Nectoux, Jean-Michel / Alsteens, Stijn

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-858795>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 09.02.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Le Faune et les Sylphides À propos d'un manuscrit inédit d'Ernest Ansermet sur Nijinski

Rio de Janeiro, juillet 1917

« Une fois de plus nous aurons à discuter ensemble de cette question si ardue de la musique à l'*état naissant* et de la jonction de la musique sortant de la poésie comme la poésie naît de la prose ; et la prose du silence et du grommellement intérieur » écrit Paul Claudel¹.

Ce sentiment de la fraternité des divers langages fut à l'origine de la collaboration entre Paul Claudel et Darius Milhaud, évoquée ici à titre de prémisse, mais elle fut davantage encore au cœur de la réflexion et donna sens à l'action tout entière de Serge de Diaghilev, inspirateur d'une révolution dans les arts de la scène dont l'effet de souffle est encore perceptible aujourd'hui. La réflexion de Claudel croise la fine analyse de la personnalité et du génie de Nijinski par Ernest Ansermet que l'on découvrira plus loin ; je prolongerai ici cette réflexion sur la rencontre des langages au sujet du ballet selon la conception de Diaghilev : si la prose naît « du silence et du grommellement intérieur », si la poésie prolonge la prose et investit le monde sonore avec « la musique à l'*état naissant* » selon Paul Claudel, la musique, comme la poésie, s'anime de rythmes aux battements infinis, commande le geste de l'interprète musicien et sous-tend le mouvement de la danse, « écriture corporelle », « poème dégagé de tout appareil du scribe », comme l'exprime Stéphane Mallarmé.

La chorégraphie, de même que la musique au théâtre, s'ordonnent en épisodes et suivent, l'une l'autre en parallèle, une trame narrative, fil ténu, résumé en un bref livret. Décors, costumes et lumières mettent en images, insinuent la couleur et participent de toutes manières à la progression du récit : mouvements du rideau, variations de la lumière, changements

1 Lettre à Darius Milhaud, 15 août 1938, « Correspondance Paul Claudel-Darius Milhaud, 1912-1953 », éd. J. Petit, *Cahiers Paul Claudel*, 3 (1961), p. 241.

mystérieux de décors et de costumes, effets de gaze ou de fumée, envols de personnages et tout ce que les arts de la scène savent inventer en terme d'accompagnement polyphonique au charme de la musique et à la beauté des pas. Mallarmé, eût-il vécu peu d'années encore, n'eut pas écrit en ses *Divagations* de poète déçu par les spectacles chorégraphiques de 1893 : « Toujours le théâtre altère à un point de vue spécial ou littéraire, les arts qu'il prend : musique n'y concourant pas sans perdre en profondeur et de l'ombre, ni le chant, de la foudre solitaire et, à proprement parler, pourrait-on ne reconnaître au Ballet le nom de Danse ; lequel est, si l'on veut, hiéroglyphe »².

Diaghilev eut le génie de déceler les talents à leur aurore, de s'attacher les plus grands et de précipiter – au sens chimique du terme – les éléments les plus divers pour composer des figures audacieuses, toujours inédites, en forme de ballets. L'alchimie en était si subtile, la part qu'y prenait chacun si malaisée à définir, celle, souvent considérable, qui lui revenait, si soigneusement tue, que bien des querelles de paternité et de droits d'auteur naquirent de cette manière de travailler que l'on qualifierait aujourd'hui d'« atelier Diaghilev » ; il est frappant de trouver bien souvent les peintres de son entourage à l'origine des créations de la première période des Ballets russes, envisagés ici : Alexandre Benois marqua de sa personnalité subtile *Le Pavillon d'Armide* et *Petrouchka*, ballets dont il dessina également costumes et décors ; l'idée de *Shéhérazade* fut aussi la sienne, suscitant ses protestations lorsque Diaghilev en attribua la paternité à Léon Bakst, auteur d'un décor oriental qui fit date. *Le Sacre du printemps* naquit des conversations entre Stravinsky et Nicolai Roerich, grand connaisseur des mythes et religions de la Russie primitive. Roerich dessina toiles de fond et costumes peints de grosse toile mais cosigna aussi avec Stravinsky l'argument de ces « scènes de la Russie païenne ». Il n'était jusqu'à la chorégraphie où la « méthode Diaghilev » n'ait entretenu flou et rivalités ; selon ses idées, la chorégraphie devait résumer et donner vie aux divers éléments assemblés : musique, toiles peintes, offertes aux arabesques de la danse ; sans elle, musique, décor, costumes, lumières, tout eût été vain ; elle seule donne vie à l'ensemble et en consacre l'usage.

Lassé des chorégraphies de Michel Fokine, toujours soucieux de renouveler l'effet de surprise qui fondait son succès, Diaghilev imposa comme nouveau chorégraphe Vaslav Nijinski, assumant, contre le scepticisme de tous, ce pari risqué de confier à un danseur de vingt-deux ans un tel travail de conception. En cultivant les facultés chorégraphiques de son génial favori, le nouveau Pygmalion rêvait peut-être secrètement d'essayer à la scène les idées nouvelles que lui dictait sa perversité native. Que

2 Stéphane Mallarmé, « Les Fonds dans le ballet », *Œuvres complètes*, éd. B. Marchal, 2 vols (Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1998-2003), vol. ii, p. 178.

Diaghilev ait été un demiurge jouant du talent des artistes qu'il avait choisi est attesté ; on se gardera cependant de penser que Nijinski n'était en l'occurrence qu'une marionnette entre ses mains, voire un pseudonyme de Diaghilev, comme Serge Lifar l'a écrit³.

À la différence de Fokine, Nijinski ne semble guère avoir eu de formation musicale. La photographie célèbre du danseur jouant à quatre mains avec Maurice Ravel en 1914 suggérerait l'inverse, mais il semble qu'il s'agisse d'une mise en scène⁴. Dans ses *Chroniques de ma vie*⁵, Stravinsky révèle assez crûment combien il eut de peine à enseigner à Nijinski les rudiments du solfège lorsqu'ils travaillèrent ensemble sur *Le Sacre du printemps* ; le témoignage d'Ansermet conforte ici ce point de vue, tout en le nuancant lorsqu'il note que le danseur avait un « sentiment assez juste » de la musique, sentiment qui lui était après tout fondamentalement plus utile que le solfège que Stravinsky s'était évertué à lui apprendre. On ajoutera qu'au témoignage de sa sœur, Nijinski possédait une mémoire musicale remarquable : souhaitant régler avec elle sa chorégraphie de *Jeux*, et faute de pianiste disponible, il travailla sur le seul souvenir des auditions que Debussy lui avait données de sa partition⁶.

Il semble que les leçons de solfège du professeur Stravinsky n'aient pas été perdues car, durant sa longue assignation à résidence à Budapest au début de la Grande Guerre, Nijinski mit au point un système de notation de la danse qui s'inspirait fortement de la notation musicale : utilisation de notes pour les durées, et répartition des signes chorégraphiques sur trois portées superposées pour les mouvements des jambes, des bras, du tronc et de la tête⁷. Les archives Nijinski recèlent aussi de sa main une

3 Serge Lifar, *Serge de Diaghilev* (Monaco : Éditions du Rocher, 1954), pp. 243-244.

4 Ravel y a l'air fort malicieux ; il écrit à Cipa Godebski : « Alfred [Alfredo Casella] nous a photographiés, Nijinski et moi, dans une posture des plus surprenantes », suggérant que cette activité musicale n'allait pas de soi. Voir René Chalupt, *Ravel au miroir de ses lettres* (Paris : R. Laffont, 1956), p. 105, fragment de lettre sans date, que les souvenirs de Bronislava Nijinska, cités plus loin, permettent de situer en janvier 1914. Voir Bronisława Nijinska, *Early Memoirs*, trad. du russe par I. Nijinska et J. Rawlinson (New York : Holt, Rinehart and Winston, 1981), p. 496.

5 Igor Stravinsky, *Chroniques de ma vie* (Paris : Denoël, 1935 ; rééd. 1962), pp. 67-70.

6 Bronisława Nijinska, *Early Memoirs*, p. 444. Michel Fokine témoigne également de la rapidité et de la sûreté exceptionnelle de sa mémoire du geste, certainement en association avec la mémoire auditive. Voir Michel Fokine, *Memoirs of a Ballet Master*, trad. du russe par V. Fokine (Boston-Toronto : Little, Brown & Comp., 1961), p. 132.

7 On consultera à ce sujet les contributions de Claudia Jeschke et Ann Hutchinson Guest dans la dernière partie de *Nijinski, Prélude à l'Après-midi d'un Faune*, dir. J.-M. Nectoux (Paris : A. Biro, 1989).

assez étrange partition d'orchestre copiée pour un projet de ballet *Papillons de nuit* auquel il travailla à Saint-Moritz en 1918⁸.

Dès son premier essai chorégraphique, Nijinski avait eu à opérer la synthèse d'idées assez diverses issues de « l'atelier Diaghilev » : l'idée initiale de l'*Après-midi d'un Faune* était celle d'un « ballet archéologique » évoquant l'époque archaïque grecque, production que Diaghilev souhaitait très différente de celles que Mikhaïl Fokine avait signées ; pour ce ballet voulu révolutionnaire, l'inspiration visuelle de la chorégraphie l'emporta largement sur les autres éléments du spectacle. Quant au « livret », Jean Cocteau le résume en deux lignes situant la scène en prélude à l'églogue de Mallarmé ; curieusement, c'est le choix de la musique qui fut le plus délicat, l'œuvre de Debussy ne s'imposa que tardivement, et faute de trouver une musique d'une esthétique plus appropriée à la gestique passablement mécaniste du ballet. Le décor de Bakst lui-même ne plut guère à Nijinski qui l'eût souhaité traité en grandes masses et dans le style de Gauguin qu'il affectionnait⁹. La vraie nouveauté vint de Nijinski qui appliqua avec la dernière rigueur la suggestion reçue de Bakst et Diaghilev de transposer les poses des nymphes et satyres observées au Louvre, sur les vases grecs à fonds noir de l'époque classique¹⁰. En fait de ballet, il s'agissait bien davantage de poses plastiques, du reste fort admirées d'Auguste Rodin, que de mouvements chorégraphiques ; la grammaire anguleuse imposée par Nijinski à ses interprètes s'éloignait avec tant d'application de la notion de danse classique que ce ballet de dix minutes exigea six mois de répétitions. Debussy, réticent dès l'origine, fut profondément choqué de cette discordance, comme nombre de musiciens du reste, Stravinsky et Ravel en particulier¹¹ ; le témoignage d'Ansermet apporte ici le

8 Deux pages figurent dans Peter Ostwald, *Vaslav Nijinski. Un saut dans la folie*, trad. de l'anglais par B. Poncharal (Paris : Passage du Marais, 1993), pp. 256-257.

9 À l'automne 1912 Bronislava Nijinska remarqua de nombreux livres d'art moderne dans la chambre de son frère au Palace Hôtel de Monte-Carlo, alors qu'il préparait les chorégraphies de *Jeux* et du *Sacre du Printemps* ; le plus consulté était un livre sur Gauguin « avec de nombreuses planches en couleurs. Il était fasciné par le travail de Gauguin et admirait énormément l'artiste ». Elle ajoute que c'est précisément le primitivisme de Gauguin que Nijinski admirait et rapproche cet art des sources d'inspiration du *Sacre du Printemps*. Voir Bronislava Nijinska, *Early Memoirs*, p. 442.

10 Et non archaïque, donnée comme référence esthétique du ballet, peut-être sous l'influence des découvertes de Schliemann. Voir les rapprochements dans *Nijinski. Prélude à l'Après-midi d'un Faune*, pp. 19-23 et le catalogue de l'exposition *L'Après-midi d'un Faune. Mallarmé, Debussy, Nijinski* (Paris : Réunion des Musées Nationaux, 1989).

11 Romola Nijinski rapporte à ce sujet une discussion entre Nijinski et Stravinsky lors de leur rencontre à Morges en 1916 ; voir Romola Nijinski, *Nijinski* (Londres : Gollancz ; New York : Simon & Schuster, 1934) ; trad. du russe par P. Dutray (Paris : Denoël et Steele, 1934), p. 312. On trouvera l'opinion de Debussy et celle de Nijinski

sentiment de Paul Claudel, fasciné par cette conception de la danse d'une abstraction toute mallarméenne.

A la conception du « ballet classique » européen, Claudel préférait les formes orientales de la danse. Fidèle aux idées de Mallarmé, dont il avait été le disciple en ses jeunes années, il la définissait comme « la preuve offerte à une assistance, sous le feu des projecteurs, de l'impossibilité pour l'être humain, caressé, entraîné, stimulé, fouaillé par la musique d'échapper au poids aussi bien qu'à l'impulsion [...] Tentatives sans cesse déjouées ! Et le ballet n'est que la démonstration à nos yeux sous des formes multipliées de cet échec »¹². Arrivé au Brésil comme ministre de France en janvier 1917, Claudel assista aux spectacles donnés par Nijinski et la troupe de Diaghilev à Rio de Janeiro, en juillet de la même année. Ce fut pour lui une révélation : « À ce spectacle abstrait, poursuit-il – Mallarmé dit avec raison que l'héroïne de nos ballets, n'est pas une femme mais une métaphore –, les ballets de Diaghilev sont venus apporter tout à coup la vie, une sincérité sauvage ! [...] Il y a eu rapt ! la liberté déniée à l'âme, c'est le corps, avec quelle avidité frénétique ! qui s'est chargé de la transfigurer à son profit ! »¹³

Le journal de l'écrivain témoigne cependant d'un premier contact décevant : « Ballets russes. Ensemble chatoyant, mais aucun principe d'art réfléchi. Les ensembles sont des marmelades. Nijinski est un homme intéressant, il nous dit avoir trouvé la notation de la danse. Dans le *Spectre de la Rose*, dans les *Sylphides*, il est affreux. Car il y a quelque chose au-dessous du mauvais, c'est la perfection dans le mauvais. 2 voies. La danse doit-elle être l'expression d'un sentiment ou a-t-elle un but purement décoratif ? » Et plus loin : « Conversations intéressantes avec Nijinski. L'*Après-midi d'un Faune*. Les *Contes russes* »¹⁴. Se remémorant, dix années plus tard, le *Faune* de Nijinski, le poète confie avoir été bouleversé par ce sentiment de l'Antique transporté dans la forêt tropicale brésilienne, lors des représentations de Rio : « Et cette *Après-midi d'un Faune*, écrit-il, ah ! quelle beauté,

lui-même dans *Nijinski, Prélude à l'Après-midi d'un Faune*, pp. 20-39 et Jean-Michel Nectoux, « Debussy et Nijinski », in *Écrits sur Nijinski*, éd. F. Stanciu-Reiss et J.-M. Pourvoyeur (Paris : Chiron, La Recherche en danse, 1992), pp. 59-60. Ravel exprime les mêmes réserves dans son texte « Nijinski maître de ballet », Maurice Ravel, *Lettres, écrits, entretiens*, éd. A. Orenstein (Paris : Flammarion, 1989), p. 334.

12 « Sur la danse », texte de 1952, Paul Claudel, *Œuvres en prose*, éd. J. Petit et Ch. Galpérine (Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1965), p. 162.

13 Claudel fait ici allusion au texte des *Divagations*, in *Œuvres complètes*, vol. ii, pp. 170-174.

14 Paul Claudel, *Journal*, éd. F. Varillon et J. Petit, 2 vols (Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1968-1969), vol. i (1904-1932), p. 383. Les *Contes russes*, ballet de Léonide Massine, musique d'Anatoli Liadov, décor de Mikhaïl Larionov, avaient été créés le 17 mai précédent au Châtelet, à Paris, sous la direction d'E. Ansermet.

quelle tristesse poignante ! Cela se passait à la fois en Sicile et sur cette terrasse abandonnée au milieu de la forêt vierge que connaît bien mon ami Milhaud, que vous vous rappelez, Hoppenot ! près d'une grande vasque débordante sous un mur de pierre vertes, et la lune fulgurante parmi les feuilles comme les cymbales dans tous les trous de l'orchestre ! »¹⁵ En 1938, il évoquera encore « Ce grand faune, Nijinski, dont l'arrivée au Brésil, quelques mois avant l'explosion de la folie, a donné pour moi à ce paradis de tristesse le sens suprême et le définitif accent »¹⁶.

Sous l'effet de cette émotion, Claudel n'eut plus qu'une idée : travailler à un ballet pour Nijinski. Durant de longs week-ends, il étudia avec Darius Milhaud, son secrétaire à la légation, et leur hôtesse et amie Audrey Parr, pour les décors et la mise en scène révolutionnaire de son projet, *L'Homme et son désir*, dont il avait rédigé l'argument. Situé au cœur d'une nuit dans la forêt brésilienne, le ballet se déroulait simultanément sur trois étages superposés, symbolisant les Heures, la Lune, le marais primitif où se reflète la lune ; dans un rêve « l'Homme repris par les puissances primitives [...] danse, c'est la danse éternelle de la Nostalgie, du Désir et de l'Exil »¹⁷.

Claudel invita le danseur à la légation ; il l'emmena dans la forêt brésilienne pour lui faire percevoir l'atmosphère où il situait son ballet. « Il marchait à la manière des tigres, observe le poète, ce n'était pas le transport d'un aplomb sur un autre aplomb d'une charge inerte, mais la complicité élastique avec le poids comme celle de l'aile avec l'air de tout cet appareil musculaire et nerveux, d'un corps qui n'est pas un tronc ou une statue, mais l'organe tout entier de la puissance et du mouvement »¹⁸. C'est durant cette exploration en forêt que Nijinski aurait dansé le Faune un soir de lune, sur cette « terrasse abandonnée au milieu de la forêt vierge [...] près d'une grande vasque débordante sous un mur de pierres vertes » selon l'évocation elliptique de Paul Claudel.

15 « Nijinski », texte paru dans le recueil *Positions et Propositions. Tome I. Art et littérature* (Paris : Gallimard, 1928), pp. 225-234 ; repris en 1934 en préface à Romola Nijinski, *Nijinski* (avec des variantes : « tristesse poignante » devient « joie ») et dans Paul Claudel, *Œuvres en prose*, pp. 384-387, que nous suivons ici.

16 *Cahiers Paul Claudel*, 4 (1962), p. 155 ; cité dans le vol. i du *Journal*, p. 1265, en note.

17 Texte de présentation de Claudel pour la création de *L'Homme et son désir*, reproduit par Milhaud, in « Correspondance Paul Claudel-Darius Milhaud, 1912-1953 », pp. 85-86. Le scénario est publié dans Paul Claudel, *Théâtre*, éd. J. Madaule et J. Petit, 2 vols (Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1965-1967), vol. ii. pp. 643-644. Dans une lettre à Milhaud (31 janvier 1932), Claudel mentionne *L'Homme et son désir* comme « la dernière œuvre inspirée par N[ijinski] ». Voir *Cahiers Paul Claudel*, 3 (1961), p. 200.

18 « Nijinski », *Positions et Propositions. Tome I*, p. 387.

Cependant, il ne sut faire partager son enthousiasme à l'artiste exceptionnel qu'il avait devant lui. Au témoignage d'Ansermet, le projet fut fraîchement accueilli par Nijinski probablement dérouté par le symbolisme abstrait du livret, et plus encore par la précision de la mise en scène déjà tout arrêtée dans l'esprit du poète. L'œuvre qu'il avait involontairement inspirée se réalisa sans lui : *L'Homme et son désir* fut créé à Paris par les Ballets suédois, musique de Darius Milhaud, décor d'Audrey Parr, chorégraphie de Jean Borlin (1921).

Saint-Moritz, janvier 1919

Le goût de Diaghilev pour l'expérimentation, son souci constant de situer ses entreprises à la pointe de l'avant-garde rendent étonnant – et significatif – son attachement pour *Les Sylphides*, vrai ballet fétiche de la compagnie, celui-même que Paul Claudel avait perçu comme « la perfection dans le mauvais » ! *Les Sylphides* trouvent leur origine dans un court divertissement monté par Mikhaïl Fokine à l'occasion d'un gala au Théâtre Mariinski en 1907¹⁹ ; cet hommage au ballet romantique empruntait titre et musique aux cinq pièces réunies en une suite d'orchestre par Alexandre Glazounov, publiée en 1894 sous le titre de *Chopiniana*²⁰. Anna Pavlova, en long tutu à la Taglioni et couronnée de blanc par Léon Bakst, en était l'étoile.

Aussi contraire à l'esprit de Chopin que semble l'idée de transcrire sa musique à l'orchestre et de la porter sur scène, on reconnaîtra qu'elle était tentante : les rythmes déliés, la souplesse, l'élégance du style, la longueur des phrases de Chopin et jusqu'à leurs titres empruntés aux formes polonaises de la danse semblaient appeler, sinon excuser, quelque tentative chorégraphique. Au tournant du siècle, déjà, Isadora Duncan avait utilisé Mazurkas et Nocturnes pour ses récitals de danse et Fokine l'avait vue en

19 La création eut lieu le 10 (23) février 1907. Pour cet historique complexe, je me réfère à Alexander Schouvaloff, *The Art of Ballets russes, The Serge Lifar Collection [...] at the Wadsworth Athenaeum, Hartford* (New Haven-Londres : Yale University Press, 1997), pp. 153-154, aux témoignages de Michel Fokine et Cyril W. Beaumont, cités plus bas, aux programmes de 1909, 1917 et 1926 et à la partition pour piano, laborieusement reconstituée par Constant Lambert pour la reprise au Sadler's Wells Ballet (Londres : Chester, [ca 1946]).

20 Alexandre Glazounov, *Chopiniana* : Polonaise op. 40 n° 1, Nocturne op. 15 n° 1, Mazurka op. 50 n° 3, Valse, op. 64 n° 2 et Tarentelle op. 43 (Leipzig : Belaïef, 1894).

1904 dans un programme Chopin donné dans la Salle de la Noblesse à Saint-Petersbourg²¹. Selon les confidences de Fokine²² cette première version ne s'éloignait guère des conventions théâtrales et de la « danse de caractère ». Le Nocturne mettait en scène Chopin au piano, entouré par les fantômes des moines de la Chartreuse de Valdemosa, tandis que la *Tarentelle* finale était dansée sur fond de Baie de Naples, avec Vésuve obligé ! Cependant, la qualité même de la Valse op. 64 n° 2 incita Fokine à se laisser porter par son sentiment musical : renonçant à toute la gestique codifiée du « ballet d'action », il inventa un pas de deux tout en lignes souples et légères, sans pointes, sans entrechat, sans virtuosité aucune, musicale et poétique par excellence. Fort de cette réussite, une seconde version du ballet de Fokine, intitulée *Rêverie romantique. Ballet sur la musique de Chopin* (1908), puis *Grand pas sur la musique de Chopin* (1909) fut donnée au Mariinski, avec un programme musical et une chorégraphie tout différents²³. Seule la Valse orchestrée par Glazounov, point sensible de l'ouvrage, était conservée, et sa chorégraphie abstraite développée dans le ballet entier en une suite harmonieuse d'ensembles et de soli réglés pour les premiers danseurs du Mariinski : Pavlova, Preobrajenskaïa, Karsavina et le jeune Nijinski. C'est cette version qui inspira le ballet monté par Diaghilev sous le titre nouveau *Les Sylphides*. En choisissant de donner ce « ballet blanc » dansé avec la perfection de style de l'école pétersbourgeoise formée par Marius Petipa, Diaghilev avait sans doute en vue de ranimer pour les balletomanes parisiens le souvenir de la glorieuse époque du ballet romantique français et ses liens historiques avec le théâtre Mariinski : *La Sylphide*, créée par Marie Taglioni à Paris en 1832, y avait été dansée par elle en 1837.

Les Sylphides évoquent, selon le programme, « la grâce décente et un peu maniérée, quoique de grand style, du ballet classique »²⁴. Alexandre Benois avait brossé un décor de ruines et de forêt assez conventionnel, comme le costume qu'il avait dessiné pour Nijinski : longue tunique de velours noir ouverte sur une chemise blanche à large cravate nouée, collants blancs, perruque blonde bouclée, ensemble que Benois trouva d'un

21 Nesta Macdonald, « Isadora, Chopin and Fokine », *Dance and Dancers*, décembre 1983, p. 30.

22 Michel Fokine, *Memoirs of a Ballet Master*, pp. 99-105. Fokine croit se rappeler avoir demandé à Glazounov d'orchestrer à son intention la Valse op. 64 n° 2, mais celle-ci figure dans la partition de 1894 ... Il précise que Glazounov la faisait précéder de l'Étude op. 10 n° 4, dans la même tonalité d'ut dièse mineur.

23 La création eut lieu le 8 (21) mars 1908 : Polonaise op. 40 n° 1 (en ouverture) ; Nocturne op. 32 n° 2, Valse op. 70 n° 1, Mazurkas op. 33 n° 3 et 67 n° 3, Prélude op. 28 n° 7 (joué trois fois), Valses op. 64 n° 2 et op. 18, orchestrations du chef du Mariinski, Maurice Keller, sauf pour la Valse op. 64 n° 2 (Glazounov).

24 Présentation figurant dans les programmes des Ballets russes à Paris.

effet presque comique lorsqu'il le vit en scène²⁵. Quant à la partition, Diaghilev avait renoncé aux orchestrations de Keller et commandé des orchestrations nouvelles à Anatoli Liadov, Nicolai Sokolov, et Sergei Taneïev pour les valse, prélude et mazurkas des solos, confiant au jeune Igor Stravinsky – que l'on n'imagine guère dans cet exercice – la pièce liminaire et le final, dansés par les soliste et le corps de ballet²⁶. Benois note finement : « Nos meilleurs compositeurs, Liadov, Glazounov et Tcherepnine²⁷ n'avaient pas voulu (ou pas pu) préserver l'atmosphère propre à Chopin et en recherchant comment orchestrer des pages pour piano, ils leur avaient imprimé d'une manière trop manifeste leurs propres styles. Leur version orchestrale était trop compliquée, trop moderne, manquant de simplicité et légèreté »²⁸.

Benois eût préféré une version pour piano, rehaussée de quelques instruments. Dans son admirable suite de pas de deux, *In the Night* (1970), Jerome Robbins abandonne ces errements en recourant au seul pianiste pour interpréter quatre Nocturnes de Chopin²⁹. Pour son ballet de charme, Fokine avait à juste titre renoncé à tout livret, fondant son travail sur la fluidité, la délicatesse, créant un ballet d'atmosphère dans lequel il

25 A. Benois, *Reminiscences of the Russian Ballet*, trad. du russe par M. Britnieva (Londres : Putnam, 1941 ; R New York, Da Capo Press, 1977), p. 294.

26 Le programme de 1909 indique la répartition des pièces entre les divers orchestrateurs : Nocturne op. 32 n° 2 (orch. Stravinsky ; ensemble et solistes), Valse op. 70 n° 1 (orch. Taneïev ; T. Karsavina), Mazurka op. 33 n° 2 (orch. Sokolov ; Pavlova), Mazurka op. 67 n° 3 (orch. Liadov ; Nijinski) ; Prélude op. 28 n° 7 (orch. Taneïev ; V. Baldina) ; Valse op. 64 n° 2 (orch. Glazounov ; Pavlova/Nijinski) ; *Valse brillante* op. 18 (orch. Stravinsky ; ensemble et solistes). La Valse op. 64 n° 2, orchestrée par Glazounov, est la seule pièce commune aux diverses versions du ballet qui se sont multipliées jusqu'à nos jours faute d'une partition d'orchestre publiée. Les contributions de Stravinsky sont connues grâce aux autographes que Serge Lifar possédait dans sa collection. Selon les programmes conservés, le nombre et l'ordre des pièces semblent avoir parfois varié d'une représentation à l'autre. A. Schouvaloff donne le détail de la reprise de 1926 à Monte-Carlo, avec un programme musical identique à celui des représentations parisiennes dansées par Nijinski, à l'exception de l'ouverture d'orchestre ici ajoutée : Prélude op. 28 n° 7, transposé de la majeur en la bémol pour s'enchaîner au Nocturne op. 32 n° 2. Voir les tableaux résumant les divers programmes musicaux dans Noël Goodwin, « Fokine and Chopin », *Dance and Dancers*, novembre 1991, p. 15. Fokine chorégraphia également la Mazurka op. 33 n° 3 comme solo masculin alternatif à la Mazurka op. 67 n° 3. Benjamin Britten a réalisé une version pour orchestre de chambre des *Sylphides* en 1940.

27 La mémoire de Benois le trahit ici : Nicolai Tcherepnine n'avait pas collaboré aux *Sylphides* mais composé la musique du ballet que Benois avait monté avec Fokine : *Le Pavillon d'Armide*, donné la même année à Paris.

28 Alexandre Benois, *Reminiscences of the Russian Ballet*, p. 293.

29 *Nocturnes* op. 27 n° 1, op. 55 n° 1 et 2, op. 9 n° 2.

demandait aux danseuses d'oublier pour un moment leur souhait de briller par elles-mêmes. Dans ce ballet mettant en scène les « esprits » de jeunes disparues, Nijinski était le Poète, incarnation de la Danse et de la grâce adolescente ; participant aux ensembles, il brilla dans le solo de la Mazurka op. 67 n° 3, tandis que son pas de deux avec Anna Pavlova sur la Valse op. 64 n° 2 est resté dans les annales de la danse. Dans les saisons qui suivirent, le rôle de Pavlova fut repris par Tamara Karsavina. Le succès des *Sylphides* fut durable : Diaghilev reprit ce ballet presque chaque année et n'en manquait pas une représentation, manière sans doute de vérifier que le « grand style » du Ballet impérial demeurerait intact, malgré les innovations chorégraphiques apportées par Fokine, Nijinski, Massine ou Balanchine, durant vingt années. À l'occasion de la reprise de 1917 – précédant la première de *Parade* ! – un nouveau décor fut commandé à Carlo Sokrate, puis à Georges Braque pour la reprise de 1926 ... Pour une ballerine, participer aux *Sylphides* était un honneur et valait adoubement par le très redouté Sergueï Pavlovitch Diaghilev. Ce succès n'est peut-être pas sans relation avec la publication, en 1909, d'une autre suite orchestrale sur des pièces de Chopin dédiée par Mili Balakirev au Comité pour l'érection, à Varsovie, d'un monument à la mémoire du musicien, à l'occasion du centenaire de sa naissance³⁰.

Ayant suivi et participé, comme jeune danseur au Théâtre Mariinski, à l'élaboration des premières versions du ballet, Nijinski resta fidèle aux *Sylphides* après sa rupture avec Diaghilev. Ce fut l'un des titres qu'il retint pour la saison qu'il tenta de monter au Palace de Londres en mars 1914. Au début de l'année il avait rendu visite à Ravel à Paris pour sélectionner avec lui les pièces de Chopin que le compositeur avait accepté d'orchestrer pour cette saison londonienne, avec les pages de Schumann prévues pour la reprise du ballet *Carnaval*. Ravel, fasciné par le génie créateur de Nijinski, devait lui rendre hommage en un texte intitulé : « Nijinski maître de

30 Mili Balakirev, *Suite über Themen von Chopin* (Leipzig : Zimmermann, 1909) : *Préambule* (Etude op. 10 n° 6) ; *Mazurka* (op. 41 n° 2) ; *Intermezzo* (Nocturne op. 15 n° 3) ; *Finale* (*Scherzo* op. 39). La dédicace et la date indiquée du 22 février 1910 suggèrent que cette suite fut exécutée lors de l'inauguration du monument. Balakirev, l'un des plus ardents admirateurs de Chopin, avait publié en 1904 une transcription pour orchestre à cordes de la Mazurka op. 7 n° 3 ; ce monument est probablement celui érigé à l'initiative de Balakirev, qui figure actuellement dans le jardin de la maison natale de Chopin à Żelazowa Wola. L'Opéra de Paris ne resta pas insensible à cet engouement pour Chopin, qui représenta en 1913 une *Suite de danses*, orchestrée par André Messager et Paul Vidal, chorégraphie d'Ivan Clustine ; et en 1924 *La Nuit ensorcelée*, livret de Léon Bakst, arrangement d'Emile Vuillermoz orchestré par Louis Aubert, chorégraphie de Léo Staats.

ballet »³¹ ; il y qualifie de « chef-d'œuvre » son travail sur le *Sacre du printemps*, et rappelle au passage les mérites de Fokine, chorégraphe de *Daphnis et Chloé*, créé en 1912 avec Nijinski dans le rôle de Daphnis comme dans *Les Sylphides* « où il restituait toute la gracieuse beauté du ballet romantique ». Bronislawa Nijinska écrit dans ses mémoires : « Je me rappelle bien notre visite à Ravel. Son appartement était au dernier étage, avec une vue sur Paris [...] Ravel nous accueillit affectueusement et fut très agréable avec nous. Il s'assit bientôt au piano et joua une sélection d'œuvres de Chopin – *mazurkas*, *nocturnes*, *préludes* et *valse*s. De temps en temps il s'arrêtait et indiquait quelles pièces lui paraissaient à retenir pour *Les Sylphides* et possibles à orchestrer »³². Créée à Londres le 2 mars 1914, avec un certain succès, cette nouvelle version ne connut que peu de représentations : la « Saison Nijinski », commencée le 2 mars 1914, fut interrompue deux semaines plus tard par une soudaine maladie du danseur. Cyril W. Beaumont reconnut que Nijinski « dansait toujours avec une rare élévation et un sentiment de la ligne et du style, mais qu'il ne dansait plus comme un dieu. Quelque chose du parfum mystique qui enveloppait auparavant son interprétation dans *Les Sylphides* avait disparu »³³. Si quatre des pièces de Schumann orchestrées par Ravel ont été retrouvées et publiées depuis (1975), ses orchestrations de Chopin demeurent inconnues et l'on s'étonne de la discrétion ou du silence de la plupart des biographes de Ravel à ce sujet : ce travail du plus grand orchestrateur du siècle sur les œuvres d'un compositeur qu'il révérait mérite plus amples recherches³⁴.

31 Article dont on ne sait s'il parut ; il est connu grâce à l'autographe, non daté, et à sa publication dans Maurice Ravel, *Lettres, écrits, entretiens*, pp. 334-335 et Marcel Marnat, *Maurice Ravel* (Paris : Fayard, 1986), pp. 699-700.

32 Bronislawa Nijinska, *Early Memoirs*, p. 496.

33 Cité par Richard Buckle, *Nijinski* (Londres : Weidenfeld & Nicholson, 1971) ; éd. revue (Londres : Penguin, 1980), p. 406.

34 Les témoignages de Cyril W. Beaumont, *The Diaghilev Ballet in London* (Londres : Putman, 1940, pp. 79-89, et de celui Bronislawa Nijinska, déjà cité, indiquent, sans autre précision, qu'une Etude servait d'ouverture ; suivaient un Nocturne (Nijinska, Nijinski et le corps de ballet), une Mazurka [op. 67 n° 3 ?] (Nijinski), une Etude (Melle Boni), une Mazurka [op. 33 n° 3 ?] (Nijinska), une Etude (Johnson Ivanova et six sylphides), une Mazurka (Nijinska, Nijinski) et un Nocturne (Nijinska, Nijinski et le corps de ballet). Bronislawa Nijinska, *Early Memoirs*, p. 496, est confirmée par un article du *Daily Telegraph* (3 mars 1914) qui indique que la sélection musicale était entièrement différente de celle de la version Fokine. Le *Daily Telegraph* précise que « les pièces furent choisies parmi les œuvres les moins connues du compositeur polonais » et qu'elles « ont été orchestrées, assez simplement et sans trace caractéristique de modernité par Maurice Ravel ». La seule source retrouvée à ce jour est une esquisse orchestrale de Ravel pour l'Etude op. 10 n° 11. La version Ravel du *Carnaval* de Schumann, annoncée pour la troisième semaine de la « Saison Nijinski », ne fut pas

Lorsque la troupe des Ballets russes quitta l'Amérique du sud, après une dernière représentation avec Nijinski à Buenos Aires (26 septembre 1917), le danseur demeura sur le continent, ayant le projet d'y établir une école de danse. À la fin de son séjour, il proposa d'organiser un gala pour la Croix Rouge au Théâtre Solis à Montevideo (26 octobre 1917). Partageant l'affiche avec Arthur Rubinstein qui remportait des succès étourdissants, Nijinski y fit une brève apparition en milieu de programme, interprétant les deux Mazurkas en solo des *Sylphides* : op. 67 n° 3 et 33 n° 3, accompagné par « la Señora Poujade Chambroux »³⁵. Comme l'écrit André de Badet :

Comment nous serions-nous doutés, cette nuit là, en voyant surgir de la coulisse, planant véritablement, traversant en diagonale la scène pourtant vaste du théâtre Solis, grâce à deux bonds prodigieux et disparaissant dans l'envol d'un troisième, tel un sylphe dont l'air constitue l'élément naturel, que Vaslav Nijinski dansait pour la dernière fois dans un théâtre [...]

Deux années encore se passent et l'état mental de Nijinski s'aggrave, l'empêchant désormais de danser ; il décide cependant de se produire le 19 janvier 1919, dans un salon du Suvretta House, superbe palace de la région de Saint-Moritz. Ce tragique récital où il mima tout à coup les horreurs de la guerre avec une puissance qui terrifia le public, s'ouvrit avec le Prélude op. 28 n° 20 en ut mineur de Chopin, sur lequel il improvisa : « Nijinski l'interpréta aussitôt, avec des mouvements qui m'étonnèrent, écrit Maurice Sandoz. À chaque accord plaqué il faisait correspondre un geste précis ; tout d'abord il tendit les deux bras devant lui en une attitude de défense que confirmaient les paumes des mains

donnée, et ne saurait avoir été créée avec *Les Sylphides*, comme le suggère Arbie Orenstein, *Ravel, Man and Musician* (New York : Columbia University Press, 1975), p. 241, repris par divers auteurs.

35 Le programme reproduit par Jean-Michel Pourvoyeur dans le recueil *Ecrits sur Nijinski*, p. 293, annonce en prélude à l'apparition du danseur : « *El señor Carlos C. Lenzi explicará la interpretación de los poemas siguientes, bailados por el Sr. Nijinski* ». Il s'agit probablement des poèmes qu'André de Badet, diplomate français en poste à Montevideo, avait envoyés au danseur. Le programme infirme les témoignages plus tardifs de celui-ci qui donne le nom de Domingo Dente pour l'accompagnateur de Nijinski. Voir à ce sujet Françoise Stanciu-Reiss, *Nijinski ou la grâce* (Paris : Plon, 1957 ; R Plan de la Tour : éd. d'Aujourd'hui, 1980, pp. 133-135) ; Romola Nijinski, *Nijinski*, indique Arthur Rubinstein et précise que Nijinski dansa « sa *Mazurka* des *Sylphides* », sans doute l'op. 67 n° 3 qu'il interprétait en solo dans la version de Paris, ici suivie de l'op. 33 n° 3, solo de sa sœur, Bronislawa ; les lettres de Nijinski à A. de Badet sur ce gala, publiées par Françoise Stanciu-Reiss, mentionnent ses poèmes et « deux ou trois danses », incluant le projet d'un « poème dansé » sur *Minstrels* de Debussy.

verticales ; puis il les ouvrit d'un geste d'accueil, les éleva dans un mouvement de prière et, aux quatrième et cinquième accords, les laissa brusquement choir, comme si les attaches se fussent brisées. Il en fut de même pour chaque séquence jusqu'à l'accord final »³⁶. Nijinski rendait en somme, par le geste, la force de cette page, monumentale en sa brièveté, choisie pour traduire le sentiment tragique qui l'habitait désormais tout entier.

L'opposition profonde entre l'esthétique « moderne » du *Faune*, tournée vers le XX^e siècle, et le « romantisme » tardif des *Sylphides* qui troubla tant Claudel, croise l'opinion d'Ansermet sur la question très controversée de la part de responsabilité de Diaghilev dans la schizophrénie de Vaslav Nijinski. Le « seul tort » qu'Ansermet lui reconnaissait était précisément d'avoir forcé la nature tout instinctive, toute de sensibilité du jeune danseur, vers le registre abstrait et spéculatif nécessaire à l'invention de principes chorégraphiques révolutionnaires, opposés à l'esprit du classicisme le plus strict, registre dans lequel il avait atteint à l'excellence et depuis toujours, respirait. « Je suis un philosophe qui ne pense pas. Je suis un philosophe qui ressent » écrit Nijinski dans ses *Cahiers*³⁷.

Tous ceux qui eurent la chance de voir danser Nijinski s'accordent à dire que sa grâce, sa faculté d'envol surpassaient les limites de l'humain. Par sa sensibilité extrême, son sens de la ligne, la souplesse de son geste, son désir profond d'élévation spirituelle, son génie semble donner la main à celui de Frédéric Chopin, Polonais comme lui. Cyril W. Beaumont qui l'avait admiré à Londres dans *Les Sylphides* (version Fokine) écrit que son *pas seul* sur la Mazurka op. 67 n° 3 était exceptionnel « en son essence, sa qualité particulière était de suggérer une mélodie [...] Il ne dansait pas seulement avec ses membres, mais avec son corps tout entier ; les séquences de mouvements composant la danse se coulaient l'une en l'autre, rapide ici, lente là, maintenant retardée, puis en vitesse accélérée, avec une apparente spontanéité qui avait la qualité d'une mélodie »³⁸. Et c'est bien ce *legato* de la danse de Nijinski, la perfection des lignes qu'il traçait dans l'espace qui rencontrent, au plus haut, la poétique de la ligne qui définit le génie de Frédéric Chopin. La force intérieure de cette musique, son élégance, ses proportions toutes classiques, le tourment qu'elle exprime aussi parfois jusqu'au malaise, trouvaient en lui un interprète parfaitement accordé. Reconnaisant d'instinct chez le maître polonais une âme proche de la sienne, Nijinski avait dansé Chopin, jusqu'à la folie.

36 Maurice Sandoz, *La Salière de cristal* (Paris : la Table ronde, 1952), p. 119.

37 Vaslav Nijinski, *Cahiers. Le Sentiment*, trad. du russe par Ch. Dumais-Lvovski et G. Pogojeva (Arles : Actes Sud, Babel, 2000), p. 85.

38 Cyril W. Beaumont, *The Diaghilev Ballet in London* (Londres : Putnam, 1945), p. 79.

Ernest Ansermet à Walter Nouvel

Introduction au texte

Les liens qui attachaient Ernest Ansermet (1883-1969) aux Ballets russes ont déjà été décrits à diverses reprises, entre autres par Ansermet lui-même, dans un texte connu sous le nom de *Souvenirs*³⁹. S'il n'a pas été le plus grand chef associé aux Ballets russes – on réserve généralement cet honneur à Pierre Monteux, créateur de *Petrouchka* (1911), de *Daphnis et Chloé* (1912) et du *Sacre du Printemps* (1913) –, du moins son association avec la compagnie a-t-elle été la plus longue : il en a dirigé l'orchestre régulièrement de 1915 à 1923, et occasionnellement jusqu'à la dernière saison de 1929, et enregistré même avec lui à New York quelques faces de disques⁴⁰. Cette collaboration a commencé d'emblée début 1916 avec une grande tournée en Amérique du Nord, suivie par une deuxième en Amérique latine l'année suivante. Celle-ci fut la dernière à laquelle participa Vaslav Nijinski et c'est à elle que remontent les souvenirs qu'Ansermet a fixés dans le manuscrit dont nous publions ici pour la première fois le texte intégral.

Cependant, plusieurs passages importants du manuscrit sont déjà parus dans *Diaghileff. His artistic and private life* (Londres : Victor Gollancz, 1935), la première biographie du fondateur des Ballets russes, due au ballettoman anglais Arnold Haskell (1903-1980), père de feu l'historien de l'art Francis Haskell. Vrai chef-d'œuvre dans son genre, cette biographie possède en outre le prestige d'apparaître comme une source fondamentale grâce à la collaboration, clairement indiquée en page de titre, de Walter Nouvel. Nouvel (1871-1949) était un ami de Diaghilev depuis leurs années

39 « Souvenirs », *Écrits sur la musique*, éd. J.-Cl. Piguet (Neuchâtel : Éditions de la Baconnière, 1971), pp. 19-30.

40 Un aperçu de la carrière d'Ansermet est donné dans l'introduction et la chronologie de Jean-Jacques Rapin, in Ernest Ansermet, *Les fondements de la musique dans la conscience humaine et autres écrits* (Paris : Robert Laffont, collection Bouquins, 1989) ; voir pp. 23-24 pour une liste exhaustive des ballets créés par Ansermet. Le premier contrat entre Diaghilev et Ansermet, daté du 9 juillet 1915, est reproduit dans la *Correspondance Ernest Ansermet-Igor Stravinsky (1914-1967). Édition complète*, éd. Cl. Tappolet, 3 vols (Genève : Georg, 1990-1992), vol. iii, annexe II, pp. 140-142. La dernière apparition d'Ansermet avec les Ballets russes – pour un *Sacre* à Berlin – est documentée par l'ouvrage fondamental du régisseur de la troupe, Sergei Grigoriev, depuis réédité à maintes reprises. Voir Sergei Grigoriev, *The Diaghilev ballet 1909-1929*, trad. du russe par V. Bowen (Londres : Constable, 1953), p. 257.

d'études à Saint-Petersbourg⁴¹. Comme organisateur de concerts, il fut parmi les premiers à faire connaître dans son pays la musique de Chabrier, Chausson, Debussy, Dukas, Fauré, Franck, d'Indy, Ravel et Richard Strauss⁴². De plus, c'est entre autres lui qui a orienté Diaghilev, davantage fervent de l'opéra, vers le ballet⁴³. Nouvel faisait naturellement partie du « comité » au sein duquel Diaghilev développa les projets pour sa Saison russe de 1908 et devint administrateur des Ballets russes en 1921⁴⁴. Il a été un témoin des plus importants de l'histoire de la troupe et de la vie professionnelle et intime de son chef.

On a donc toute raison de croire que le « cher ami » à qui Ansermet adressa le manuscrit et une courte lettre qui en accompagna l'envoi n'est autre que Nouvel⁴⁵. Lui et Ansermet doivent s'être connus depuis les débuts d'Ansermet aux Ballets russes et semblent s'être fréquentés bien après que ce dernier eut quitté la troupe. En 1928, par exemple, les Ansermet et Nouvel envoient ensemble à leur ami commun Igor Stravinsky une carte postale de leur adresse de vacances au Col de Pillon⁴⁶. Nouvel a donc bien pu demander à Ansermet, au début des années trente, de noter ses souvenirs concernant Nijinski en vue du livre qu'écrivait Haskell.

En tout cas, Ansermet a dû dès le début concevoir son texte comme destiné à la publication. Ainsi, dans la marge du manuscrit, il nota parfois « peut-être faut-il laisser ? » et « à ne pas publier ! » Une autre main – très probablement celle de Nouvel⁴⁷ – a préparé le texte, notamment en indiquant au crayon les passages que l'on retrouve cités dans le livre de Haskell⁴⁸.

41 *Djagilev i russkoe iskusstvo. Stat'i, otkrytye pis'ma, interv'ju. Sovremenniki o Djagileve* [Diaghilev et l'art russe. Articles, lettres ouvertes, interviews. Souvenirs de contemporains], éd. I. S. Silberstein et V. A. Samkov, 2 vols (Moscou : Iskusstvo, 1982), vol. 2, pp. 342-343.

42 Pour les *Večera sovremennoj muzyki* [Soirées de musique contemporaine], à l'organisation desquelles Nouvel participa de 1900 à 1912, voir *Muzykal'naja enciklopedija*, éd. I. V. Keldyš, 2 vols (Moscou : Sovetskaja enciklopedija, 1973), vol. i, col. 762-763.

43 Alexandre Benois, *Moi vospominanija* [Mes souvenirs], 2 vols (Moscou : Nauka, Literaturnye pamjatniki, 1980), vol. ii, p. 565 ; Sergei Grigoriev, *The Diaghilev ballet 1909-1929*, p. 6.

44 *Ibid.*, pp. 6, 8, 13, 27, 28, 31, 32, 164.

45 En-tête : *Cunard Line/ On Board/ R.M.S. « Berengalia »*. / 28 juin [1934] Cher Ami, / Voici. C'est, hélas, bien long. Mais une fois en train je ne savais où m'arrêter et ces choses sont toujours [longues] à raconter. / Faites de cela ce que ce que vous voudrez et s'il y a lieu à publication, je pourrais retoucher un peu. Je vous souhaite bon été et vous envoie mes bien vives amitiés, / E. Ansermet / *Legacion de Suiza / Mexico-City*.

46 *Correspondance Ernest Ansermet-Igor Stravinsky (1914-1967)*, vol. ii, p. 151, n° 288.

47 Une correction au crayon (fol. 9v° : « collaborer avec lui ») semble être de l'écriture de Nouvel. Voir les lettres citées note 50.

48 Ces passages, traduits en anglais, se trouvent aux pages suivantes de l'édition de 1935 : p. 238-239 (fol. 6r° du manuscrit : « Entré dans la troupe [...] et aussi de Karsavina »),

Le manuscrit comprend douze feuilles in-4°, en tout vingt-trois pages écrites. La dernière, le recto du fol. 12, est reproduite pl. 2. Depuis 1985, le manuscrit fait partie de la collection d'autographes de la Collection Frits Lugt, gérée par la Fondation Custodia et située à l'Institut Néerlandais à Paris. Il y est conservé, avec la lettre d'accompagnement, sous le numéro d'inventaire 1993-A.1313.

La provenance du manuscrit n'est pas entièrement établie. Il est probable qu'il provient des archives d'Arnold Haskell, tout comme deux lettres de Sergei Grigoriev à Nouvel également citées dans la biographie⁴⁹ et six lettres adressées à ce dernier par Nouvel⁵⁰. Ces lettres se trouvent toutes, avec environ 250 autres pièces – dont une petite vingtaine concernent aussi les Ballets russes – dans la Collection Frits Lugt, à laquelle elles ont été données par Dimitri Bouchène (1893-1993), artiste et scénographe russe, émigré en France en 1925⁵¹. Il n'est d'ailleurs pas exclu que le manuscrit d'Ansermet ait été acquis non pas auprès de Haskell mais de Nouvel, puisque Bouchène et son ami, l'historien d'art Serge Ernst (1895-1980)⁵², étaient depuis le début du siècle en relation amicales avec Alexandre Benois, qui à son tour connaissait Nouvel depuis sa jeunesse⁵³.

Nous donnons le texte tel qu'il fut écrit, avec mention des variantes textuelles les plus importantes rassemblées *in fine* (p. 380) et signalées par des appels en petites lettres. Quelques autres, moins intéressantes, n'ont pas été retenues. Certains noms propres, parmi lesquels celui de Nijinski – Ansermet écrit parfois Nijinsky, avec « l'Y qui a l'air d'un danseur en train de s'envoler », comme disait Paul Claudel⁵⁴ – ont été unifiés.

239 (fol. 6r°-6v° : « Prétendre qu'il avait dès l'abord [...] à l'Opéra de Paris »), 245 (*ibid* : « Ses premiers ballets [...] malaisée à analyser »), 247-248 (fol. 4v° : « Instructeur de ballet [...] sa vision d'ensemble »), 243 (fol. 6v°-7r° : « Au retour de notre tournée [...] tous ceux qui étaient ou avaient l'air d'être avec Diaghilew étaient contre eux ») et 247-249 (fol. 2v°-3r° : « Je n'ai pu que rarement [...] pas nés pour cela » ; fol. 3v° : « L'illusion de culture [...] un cercle sans issue » ; fol. 4v°-5v° : « La déficience du contrôle intellectuel [...] son être s'y brisa »).

49 Inv. n° 1993-A.1321/1322 (lettres du 28 mars et du 5 avril 1934).

50 Inv. n° 1993-A.1323/1329.

51 Sur Dimitri Bouchène et son don à la Fondation Custodia, voir Stijn Alsteens, *Mélange russe. Dessins, estampes et lettres russes de la Collection Frits Lugt*, cat. exp. (Paris : Institut Néerlandais, 2005), cat. exp. où le manuscrit d'Ansermet figure sous le n° 47.

52 Sur Serge Ernst, voir le catalogue cité note précédente.

53 Voir, entre autres, *Aleksandr Benua razmyšljaet* [Alexandre Benois réfléchit], éd. G. J. Sternin (Leningrad : Sovetskij chudožnik, 1968), passim.

54 Paul Claudel, « Nijinsky », in *Œuvres en prose*, p. 384.

Ernest Ansermet à Walter Nouvel

À bord, 25 juin 1934⁵⁵

Mon cher ami,

J'ai lu le livre de M^{me} Romola Nijinska⁵⁶ sur son mari et ne puis qu'approuver votre projet de vouloir redresser les innombrables non-sens et contre-vérités qu'il contient. La préface de Paul Claudel à l'édition française exprime admirablement et dans son essence, le souvenir que tous ceux qui ont vu ou connu Nijinski gardent de son art et nulle polémique n'y changera rien. Mais il eût été facile – et on l'eût trouvé particulièrement digne de ceux qui l'entourent – d'élever un monument à la gloire de cet artiste génial sans en faire un instrument de vengeance et de haine⁵⁷. Quand on écrira l'histoire de Diaghilew, il faudra bien faire apparaître les côtés de sa personnalité par lesquels il était^a difficile à vivre et parfois presque inhumain, mais c'était précisément un de ses traits caractéristiques d'ignorer la rancune et je l'ai vu souvent, devant ceux qui l'avaient fait le plus souffrir ou dont il aurait eu le plus à se plaindre, oublier tous ses griefs pour ne penser qu'à la nouvelle collaboration à entreprendre ou même, sans qu'intervienne aucun intérêt, à l'estime, ou à l'affection qu'il avait autrefois éprouvées. Pour Diaghilew, les incidents, les événements temporels – si graves fussent-ils – ne comptaient pas. On le voit mal dès lors, et justement au moment où il en avait le plus besoin, faire des complots contre Nijinski. Sur ce point, il va sans dire que les récits de M^{me} Nijinska sont calomniateurs, mais il est visible aussi qu'elle s'est trompée elle-même et qu'elle n'a cessé de voir faux parce qu'elle voyait avec prévention. Au surplus, pour ceux qui savent lire, le livre de M^{me} Nijinska est plus fâcheux pour elle – par l'espèce et la qualité des sentiments qu'il révèle, même à l'égard de son mari – que pour la mé-

55 Comme l'indique la lettre accompagnant notre texte (voir l'introduction au texte), Ansermet arrive à Mexico au plus tard le 28 juillet 1934. Il avait déjà dirigé au Mexique en 1933 et 1934 : voir Jean-Jacques Langendorf, *Ernest Ansermet ou la passion de l'authenticité* (Genève : Slatkine, 1997), p. 82 ; on trouvera p. 74 la reproduction d'un dessin publicitaire du bateau qui transportait Ansermet, la Berengaria).

56 Romola Nijinski, *Nijinski*. Nous utilisons ici la version française, qui est celle à laquelle E. Ansermet doit se référer. Conformément à l'usage russe et polonais, Ansermet féminise le nom patronymique pour désigner Romola de Pulszky, épouse de Vaslav Nijinski ; sous le nom de Mme Nijinska, il ne s'agit donc jamais de Bronisława Nijinska, danseuse et chorégraphe, sœur cadette de Vaslav.

57 Le livre met en cause de nombreuses personnes dans leur relation avec Nijinski, notamment Serge de Diaghilev, bête noire de Romola.

moire de Diaghilew. Enfin, Diaghilew l'eût-il voulu qu'il n'eût probablement rien changé au fatal destin du merveilleux artiste. La démence, hélas, ne dépend pas des circonstances que traversent ceux qu'elle guette. Mais les manifestations de [sa] nature – idées fixes, incohérences, sentiments de persécution, et tous les caractères de la plus extrême « introversion » – qui dans les années précédant la crise auraient pu en signaler la venue chez Nijinski, ce n'est certes pas dans l'atmosphère de la troupe qu'elles auraient trouvé un aliment, mais bien dans celle où le maintenait sa femme. Car M^{me} Nijinska le tenait littéralement sous globe, ne le laissant frayer qu'avec ceux qu'elle avait choisis, évitant les autres ou le prévenant contre eux. Je me suis toujours étonné de la médiocrité des gens dont Nijinski faisait ses commensaux habituels. Mais il est naturel qu'un sentiment possessif cherche à écarter de l'être qui en est l'objet les contacts qui pourraient menacer cette possession et le sortir de soi-même, et ne favorise que ses contacts supposés anodins. Nature enfantine et spontanée, Nijinski se fût peut-être ouvert à certaines amitiés qui ne demandaient qu'à s'offrir et qui, sans rien changer sans doute à son destin, ne l'eussent du moins pas entretenu dans un cercle de pensées où il n'était que trop porté à s'enliser. Mais à part la compagnie de gens du monde snob que flattait sa familiarité et dont l'admiration béate était pour lui sans fruit, et sauf l'exception de ces deux danseurs qu'il avait élus et dont parle la biographie⁵⁸, je ne le vis jamais fréquenter de la troupe que ces quelques éléments – comme on en trouve partout – qui ne semblent vivre que pour entretenir les potins et les intrigues, pour exciter et cultiver le ressentiment.

Je n'ai pu que rarement, et comme par bouffées m'entretenir avec Nijinski. À l'observer de loin, comme de près, j'ai toujours pensé qu'il y avait en lui un conflit latent entre son génie de danseur – cette grâce qui lui avait été impartie par la nature – et ses facultés critiques, ou si l'on veut, son appareil intellectuel.^b S'il avait été laissé à lui-même, Nijinski, danseur-né, et pourvu de dons incomparables, se fût borné à interpréter la musique, selon le sentiment assez juste qu'il en avait avec le seul souci de son perfectionnement plastique. En somme, il aurait fait ce que faisait

58 À diverses reprises (pp. 335-336, 351, 354-355, 367, 370), Romola s'insurge contre la présence très pesante de « Kostrovky et H. », durant leurs tournées américaines, attachés passionnément à convertir Nijinski aux idées humanistes et démocratiques de Tolstoï, non sans succès ; dans son *Nijinski*, p. 453, Richard Buckle précise qu'il s'agissait de Dmitri Kostrovski (voir planche 7, p. 364) qui, épileptique, devait tomber dans la démence, et de Nicolas Zverev, l'un des principaux solistes des Ballets russes à partir de 1914.

Pavlova⁵⁹, avec plus de goût et d'invention. À une époque sans problèmes et dans une tradition vivante, il eût été parfaitement heureux. Mais il venait à une époque qui faisait table rase de toutes les traditions. Et Diaghilew voulait qu'il soumette son art à une esthétique, de plus, à une esthétique sans cesse renouvelée. Tant qu'il était sous la coupe de Diaghilew, il réalisait son idée sans s'en douter, sans se douter que ce qu'il faisait lui était au moins à demi suggéré et naissait de l'ambiance où quelques têtes créatrices travaillaient sans cesse sous l'impulsion de ce dilettante insatiable. Mais évadé de cette emprise, les idées de Diaghilew ne pouvaient plus que le troubler et contrarier sa vraie nature. Sa nature était trop simple et l'on pourrait dire trop saine pour la spéculation esthétique.^c Là a été le vrai conflit entre Diaghilew et Nijinski. Là aussi, sans doute, le seul^d tort de Diaghilew à son égard.

Le tort de Diaghilew était en général, de croire qu'il pouvait faire des chorégraphies avec des artistes richement doués d'autre part mais pas nés pour cela. Il n'était pas dupe de sa croyance, d'ailleurs, car il pensait bien être toujours de moitié dans ces chorégraphes poussés en serre chaudes. Mais une fois faits, ces chorégraphes entendaient aller leur chemin tout seuls, et souvent leur culture artificielle ne résistait pas à l'épreuve.^e

L'illusion de culture où Nijinski avait vécu à côté de Diaghilew lui avait donné des aspirations que sa tête n'était pas en mesure de mener à chef. Il était sans cesse en proie à des pensées qui, le dépassant, le tenaient prisonnier et où il tournait en rond comme dans un cercle sans issue. Sa recherche d'un système de notation chorégraphique en est un exemple typique. Il s'y obstina des années. Il m'avait consulté à ce sujet, me demandant de lui procurer des ouvrages de solfège car il pensait qu'il pourrait créer une sorte de solfège chorégraphique analogue au solfège musical. J'essayais de lui montrer que l'analogie serait difficile à établir entre les systèmes de représentation parce qu'il n'y en avait pas entre les choses représentées, – que notamment son idée de noter les mouvements effectués dans le plan horizontal et dans le plan vertical comme des gammes respectivement *majeures* et *mineures* serait sans doute infructueuse parce qu'il n'y avait pas de vrai parallélisme entre les deux ordres de choses ; j'essayai de lui suggérer de pousser ses recherches dans un domaine plus analogue à celui du problème posé, par exemple du côté de la géométrie descriptive ou de la géométrie analytique. Ce fut peine perdue. La discussion avec lui était toujours infructueuse car on ne pouvait le sortir d'une idée qui

59 Anna Pavlova (1881-1931), *ballerina assoluta* dans la grande tradition de l'École impériale de Saint-Petersbourg, qui enchantait Paris lors de la première saison chorégraphique de Diaghilew (1909) où elle dansa, en particulier, le pas de deux des *Sylphides* avec l'étoile montante de la troupe : Nijinski.

s'était ancrée en son cerveau. Je ne sais à quoi ont abouti ses efforts mais je serais étonné que ce soit à un système bien rationnel.

Je ne me souviens pas que notre travail en commun ait donné lieu à de grandes difficultés entre nous, car, pour ce dont il s'agissait, j'étais prêt à accorder à ses exigences la primauté sur les miennes. Mais le difficile était de comprendre ce qu'il voulait. Car s'il avait, comme je l'ai déjà dit, un certain sentiment de la musique, par contre, et comme tous les chorégraphes que j'ai connus, il n'en avait aucune connaissance réelle. Ces danseurs entendent les temps, ou les mesures, repèrent le mouvement musical autrement que nous, musiciens, dès lors, sitôt qu'il est question de *temps* sommes-nous réduits à deviner ce qu'ils veulent dire. Instructeur de ballet, Nijinski manquait de pédagogie. Lorsque nous reprîmes l'*Après-midi d'un faune* à Rio, je me souviens qu'il me fit reprendre 23 fois le début de la seconde période, où les violoncelles ont un motif en triples-croches⁶⁰, parce qu'il n'arrivait pas à indiquer ce qu'il voulait qu'elles [les danseuses] fassent sur ces triples-croches. Cet homme qui avait les plus belles visions de mouvements, quand il s'agissait de les réaliser, s'accrochait au détail et n'arriva plus à s'en libérer pour retrouver sa vision d'ensemble. Ses premiers ballets, qu'il mena bien à chef, sont nés dans cette ambiance de Diaghilew où opérait toujours une certaine collaboration malaisée à analyser. Mais les récits que j'ai eus par les danseurs de *Till Eulenspiegel*⁶¹, qu'il fit seul, laissaient une impression assez confuse. Nijinski s'y était tant de fois repris, il avait tant de fois recommencé, corrigé et modifié que les danseurs paraissaient n'être pas bien sûrs de [ce] qu'ils y faisaient.

La déficience du contrôle intellectuel dans cette nature toute instinctive et intuitive est manifeste d'ailleurs dans cette idée dont parle la biographie et qu'il m'exposa un jour, que sa famille ayant acquis une faculté de « bond » exceptionnelle, il s'attendait à ce que les enfants ou petits-enfants pussent voler. Il y voyait une conséquence du principe darwinien de l'évolution des espèces ! !⁶²

60 Mesures 31-34 (sous le solo de clarinette) de la partition de Debussy ; dans ce passage de transition, la musique impose aux danseurs un changement de rythme et de tempo assez délicat.

61 La dernière des chorégraphies de Nijinski, composée sur le poème symphonique de Richard Strauss, créée à New York le 23 octobre 1916, durant la tournée américaine des Ballets russes conduite par Nijinski.

62 L'examen de la radio du pied droit de Nijinski réalisée à la suite d'un accident survenu à New York en 1916, inspira au Dr Abbé des commentaires ainsi résumés dans Romola Nijinska, *Nijinski*, p. 339 : « le pied de Vaslav, anatomiquement, n'était pas construit comme celui des autres êtres humains, mais sa structure tenait à la fois de celle de l'homme et de celle de l'oiseau. [...] « C'est de l'atavisme, cinquième génération de danseurs ! Cela ne résulte pas seulement de sa formation et de ses

Je peux citer un autre exemple de l'étrange logique de Nijinski. Il y avait dans la troupe une danseuse qui avait le goût de s'instruire et lisait beaucoup. Un jour que je faisais les cent pas avec Nijinski sur le pont d'un bateau, nous la rencontrâmes, la tête dans un livre⁶³. « Toujours les livres, s'écrie Nijinski, qu'est-ce que c'est que celui-là ? » Et jetant un regard sur la page ouverte : « Newton ! Newton ? ... Ah ! Ah ! N'est-ce pas cet homme qui se trouvant sous un arbre vit tomber une pomme, ... et cela lui donna l'idée de l'électricité ... » Il dit cela avec un sourire malicieux, comme s'il n'y croyait pas lui-même. Et l'on aurait tort de ne voir là qu'une sottise. Sans doute savait-il, ou avait-il su, qu'il s'agissait de l'attraction universelle. Mais au moment de le retrouver dans sa mémoire, il trouvait le rapprochement trop simple, il lui fallait quelque chose de plus éminemment génial, de plus surprenant. Et il ne concevait le surprenant, ou l'admirable, que dans le complètement irrationnel. C'est d'ailleurs une tournure d'esprit féconde en art où elle préserve des voies conventionnelles, mais même là, ce qu'en accepte le bon sens n'est pas sans nécessité profonde.

Pour moi le drame de Nijinski est là : une personnalité possédant du côté irrationnel un pouvoir merveilleux de communication avec le monde, d'ouverture de soi, d'*ex-expression* : par la danse ; mais du côté rationnel demeuré à l'état infantile, et close. S'il avait pu manifester sa personnalité par la mise en œuvre, uniquement, de cette part de son être ouverte au dehors, il aurait pu être, comme je l'ai dit, parfaitement heureux. Mais il eût l'ambition et la vie l'incita à mettre en œuvre aussi cette part de lui qui était inapte à l'*expression*. Il voulut élever sur le même plan, ces deux pôles de sa personnalité, l'un tout lumineux, l'autre assez obscur. *La tension entre eux était trop forte*, son être s'y brisa.

Entré dans la troupe pendant que Nijinski était en Autriche, fréquentant dans l'intimité Diaghilew et Massine, j'étais fatalement, aux yeux des Nijinski, parmi les suspects. Chose qui m'étonna, le fait que j'avais été amené là par la confiance et l'amitié de Stravinsky ne parut, comme on le verra tout à l'heure que confirmer leur hostilité. Diaghilew avait passé à Lausanne, où je vivais alors, tout l'été et l'automne de 1915, y entretenant sa troupe et la faisant travailler en vue de la saison américaine⁶⁴. Je le

exercices assidus, mais encore de ceux de ses ancêtres. Voilà le secret de son don surprenant ; il n'est pas étonnant qu'il puisse voler ; c'est un oiseau humain ».

63 Selon Richard Buckle, *Nijinski*, p. 468, qui reprend l'anecdote, il s'agissait de Marie Chabelska, la créatrice de la « Petite fille Américaine » dans *Parade*.

64 Diaghilev et sa nouvelle troupe de danseurs passèrent une bonne partie de l'année 1915 à la Villa Bellevue à Ouchy, pour préparer la grande tournée de 1916 aux États-Unis ; en ce moment de grande effervescence, Stravinsky, réfugié en Suisse avec sa

voyais presque chaque jour, fus témoin du travail auquel il se livrait pour arriver à libérer Nijinski de son internement en Autriche-Hongrie⁶⁵ et eus même à y participer. Toutes les démarches dont parle M^{me} Nijinska dans son livre, d'autres encore qui échouèrent ont été déclenchées par Diaghilew⁶⁶ ; il y dépensa soit dit en passant, des sommes considérables, car certains entremetteurs se faisaient payer cher. Tout son plan de travail et ses projets de programmes étaient basés sur le retour de Nijinski, et aussi de Karsavina. Prétendre qu'il avait dès l'abord froidement envisagé de se passer d'eux est une calomnie qui tombe d'elle-même : pourquoi se fût-il joué cette comédie à lui-même pendant tant de mois^f et y eût-il mis son argent ? Lorsqu'il fut avéré que Nijinski, ni Karsavina⁶⁷ ne seraient là pour la date assignée à la tournée, Diaghilew ne pouvait plus renoncer à celle-ci, il y avait engagé trop de frais – plus d'une demi-année de préparation de la troupe ! Et si les Américains étaient portés à penser qu'il valait mieux ne pas venir que venir sans « stars », Diaghilew savait que leur apporter pour la première fois l'*Oiseau de feu*, *Petrouchka* et le reste de son répertoire, même sans Nijinski et Karsavina et quelque prix qu'il eût attaché à leur présence, lui donnait le droit d'insister. Nous partîmes donc pour l'Amérique après avoir donné un spectacle de bienfaisance à l'Opéra de Paris⁶⁸.^g Au retour de notre tournée à l'intérieur⁶⁹, nous trouvâmes Nijinski qui venait d'arriver à New York. Son premier acte fut un inter-

famille, travaillait aux *Noces* et fit la connaissance de Charles-Ferdinand Ramuz ; Ernest Ansermet fut engagé par Diaghilew comme directeur musical de la troupe.

65 Surpris par la déclaration de guerre à Budapest, où vivait la mère de Romola, les Nijinski y furent assignés à résidence en tant que ressortissants d'un pays ennemi : la Russie.

66 Romola mentionne des interventions de François-Joseph d'Autriche, d'Alphonse XIII d'Espagne, du Pape (!), de la marquise de Ripon, de la comtesse Greffulhe : voir Romola Nijinski, *Nijinski*, pp. 298-299. Les Nijinski furent libérés à la fin de 1915.

67 Tamara Karsavina forma avec Nijinski le couple vedette des saisons de Diaghilew avant 1914 ; sa création de l'*Oiseau* dans l'*Oiseau de feu* de Stravinsky est passée à la postérité. Attendant un enfant, elle ne put se joindre à la tournée américaine des Ballets russes en 1916.

68 Donné au profit de la Croix Rouge britannique, ce gala du 29 décembre 1915 comprenait *Sheherazade*, l'*Oiseau de feu*, la *Princesse enchantée*, la création de *Soleil de nuit*, première chorégraphie de Léonide Massine, les *Danses du Prince Igor*, ainsi que des mélodies russes par Félia Litvinne, et la 3^e partie d'*Antar* de Rimski-Korsakov.

69 Durant les mois de février et mars 1916, les Ballets russes se produisirent dans seize villes américaines, jouant presque chaque soir, voyageant la nuit en train spécial constitué de wagons-lits ; la tournée commencée à New York (17 janvier) s'y acheva le 29 avril. Nijinski y parut à partir du 12 avril ; voir Sergei Grigoriev, *The Diaghilev Ballet, 1909-1929*, p. 110.

view où il se désolidarisait de toute la troupe à l'exception de Bolm⁷⁰, jetait la suspicion sur les nouveaux éléments^h et dénigraitⁱ ce qui s'était fait sans lui⁷¹. Malgré ce joli geste, la troupe l'accueillit avec beaucoup de déférence et d'affection : elle savait où visaient ses flèches⁷². Je me présentai à lui et aussitôt lui parlai de Strawinsky : ce nom jeta un froid ; depuis qu'il l'avait rencontré en Suisse il s'était déjà figuré voir en lui un ennemi⁷³. Il était clair d'emblée que, pour les Nijinski, tous ceux qui étaient ou avaient l'air d'être avec Diaghilew étaient contre eux. À l'issue de ce dernier mois de saison, une nouvelle tournée s'organisa pour l'hiver suivant. Comme sa publicité était basée sur le nom de Nijinski, celui-ci fit valoir ses exigences⁷⁴ et toutes sortes de questions de personnes furent agitées. Diaghilew décida de passer l'hiver en Italie, avec Massine⁷⁵ et quel-

70 Adolf Bolm, l'un des premiers danseurs parmi les plus fidèles de la troupe de Diaghilev, resté célèbre pour l'énergie de son interprétation du Chef des Polovtsiens dans les danses du *Prince Igor* ; Diaghilev lui confia quelques chorégraphies (*Khovanchchina*, *Sadko*).

71 Dans *The Globe*, 8 avril 1916, Nijinski déclarait que les rôles créés par lui ayant été confiés à d'autres danseurs, les versions qui étaient présentées étaient « non autorisées » et devaient être retirées de l'affiche tant que ces ballets n'auraient pas été entièrement répétés avec lui et sous sa direction : voir Nesta Macdonald, *Diaghilev observed by critics in England and the United States 1911-1929* (New York : Dance Horizon ; Londres : Dance Books, 1975), p. 172.

72 C'est à dire Serge de Diaghilev.

73 Romola Nijinski, *Nijinski*, donne pp. 310-312 un récit très chaleureux de l'accueil que les Stravinsky leur avait réservé à Morges en février 1916, mais ne souffle mot du but de cette visite : Vaslav et Romola souhaitaient confier leur fille Kyra, âgée de dix-huit mois, à la famille de Catherine et Igor Stravinsky durant la tournée des Ballets russes aux États-Unis ; Catherine Stravinsky étant atteinte de tuberculose, le musicien refusa, disant qu'il ne voulait pas être responsable de la mort de Kyra ; Vaslav ne semble jamais avoir pardonné ce refus à Igor Stravinsky ; il en parle douloureusement dans son Journal : voir Vaslav Nijinski, *Cabiers. Le Sentiment*, p. 136.

74 Romola avait convaincu son époux de réclamer à Diaghilev les cachets qu'elle pensait devoir lui être dus depuis le début de ses apparitions dans ses spectacles, soit cinq cent mille francs or ; la justice anglaise condamna Diaghilev, mais celui-ci étant sans domicile fixe, l'exécution de cette sentence s'était révélée difficile. Profitant de l'arrivée tardive et très attendue de Nijinski pour participer aux dernières représentations des Ballets russes à New York, l'avocat de Romola obtint qu'une partie de la recette du Metropolitan Opera soit directement versée à Nijinski. Voir Romola Nijinski, *Nijinski*, pp. 310, 318-319.

75 La rupture intervenue avec Michel Fokine en 1912, puis avec Nijinski en 1913 avait déterminé Diaghilev à rechercher un nouveau chorégraphe ; le tout jeune Léonide Massine, engagé en 1914 pour créer le rôle de Joseph dans *La Légende de Joseph* de Richard Strauss, s'imposa dès 1915, comme danseur vedette, chorégraphe et favori de Diaghilev. Durant les longs mois de leur séjour à Rome, Diaghilev et Massine préparèrent les nouvelles productions du printemps 1917 à Rome et Paris : *Les Femmes*

ques danseurs de son choix pour préparer de nouveaux ballets, tandis que le reste de troupe avec Nijinski ferait la tournée américaine. Au cours de l'été, je reçus une dépêche me demandant d'y reprendre ma place ; comme je ne voulais pas abandonner complètement mon activité à Genève⁷⁶ je ne pus accepter et retrouvais Nijinski au printemps suivant à Madrid⁷⁷. À ce moment-là, il va sans dire que sa méfiance à l'égard de ceux qui avaient passé l'hiver avec Diaghilew n'avait fait que s'accroître. Le récit que fait M^{me} Nijinska de la tentative de désertion de Nijinski et de son arrestation à la gare de Barcelone sur l'ordre de Diaghilew est exact⁷⁸. Cet incident nous causa à tous une impression pénible. Mais il est vrai que Diaghilew était lié avec l'Amérique du Sud par un contrat où il s'était engagé à y envoyer Nijinski et qu'il ne l'avait fait qu'après avoir reçu l'adhésion de principe de celui-ci. La subsistance de la troupe pendant l'été en dépendait. Ce qui rendait la situation de Diaghilew délicate, c'est que lui-même n'y voulait pas aller – à cause, surtout, de sa terreur de l'eau⁷⁹ – et n'y voulait pas envoyer Massine ; il avait l'air, ainsi, de sacrifier Nijinski. Mais il pouvait dire que pour les impresarii sud-américains, comme pour ceux d'Amérique du Nord, la présence de Nijinski était plus importante que la sienne et celle de Massine, que d'autre part Nijinski se sentirait plus à l'aise d'être seul et maître en quelque sorte de la tournée. Bref, Diaghilew ne vint pas et j'ai toujours pensé que cela avait été regrettable, que les incidents qui marquèrent cette tournée eussent pris une autre tournure lui présent. Mais Nijinski vint. Sur notre itinéraire en Amérique du Sud, la mémoire de M^{me} Nijinska l'a induite en erreur. Ce n'est pas à Rio que nous avons débuté, c'est à Montevideo⁸⁰ ; le voyage accidenté dans le bateau anglais n'était pas de Rio à São-Paulo, comme on peut bien le penser, mais de Montevideo à Rio. De Rio, nous fûmes par chemin de fer à São-Paulo. Et après São-Paulo nous nous embarquâmes à Santos, sur

de bonne humeur, *Les Contes russes* et *Parade*, trois chorégraphies de Massine, créées sous la direction d'Ansermet.

76 Ansermet y avait été nommé directeur de l'Orchestre symphonique.

77 A l'invitation du roi Alphonse XIII, les Ballets russes donnèrent plusieurs séries de représentations en Espagne ; en juin 1917, ils se produisirent à Madrid puis à Barcelone, avant de partir pour l'Amérique du Sud.

78 Furieux d'être contraint à participer à la tournée des Ballets russes en Amérique du Sud sur la foi d'une acceptation de principe transmise par télégramme, Nijinski avait tenté de quitter Barcelone sans en prévenir Diaghilev ; celui-ci alerta la police qui contraignit Nijinski à danser.

79 Une voyante lui ayant prédit qu'il mourrait sur l'eau, Diaghilev éprouvait une peur malade des traversées en bateau.

80 Sergei Grigoriev, *The Diaghilev Ballet, 1909-1929*, pp. 125-126, confirme l'itinéraire de la tournée sud-américaine : Montevideo, Rio, São-Paulo, Buenos Aires.

un bateau brésilien qui cessa tout à coup de fonctionner en pleine mer, pour Buenos-Aires.

Comme nous arrivions à Montevideo, nos impresarii nous mandèrent un envoyé qui déclara le contrat rompu pour je ne sais quelle incorrection de la part de Diaghilew – c'était alors un procédé courant sur ce continent. On nous eût simplement rejeté à la mer si le représentant de Diaghilew n'avait pas accepté un nouveau contrat selon lequel on ne nous payait à tous que juste la part de nos gages qui assurait nos frais d'hôtels, une seule exception étant faite en faveur de Nijinski à qui devait être payé chaque fois avant le spectacle son cachet entier, qui était de taille. Je m'étonnais qu'il [ne] fit pas un geste de solidarité envers ses camarades et ne pus m'empêcher de lui en faire la remarque. « Mais si l'on ne me donne pas mon argent, me dit-il, c'est comme si on me coupait les jambes ! » Evidemment, il lui était indifférent qu'on les coupât aux autres.

Je ne me souviens pas qu'à Rio il y avait eu un incident à propos du *Faune*, mais peut-être les échos ne m'en sont-ils pas parvenus. Par contre, il y en eut un à Buenos-Aires, que je contera tout à l'heure et je me demande si ce n'est pas à celui-là que M^{me} Nijinska se réfère et dont elle fournirait alors une explication assez curieuse⁸¹. Du *Faune* à Rio je ne me rappelle qu'une chose, c'est qu'il fut laborieusement répété. Au spectacle, Paul Claudel, alors ministre plénipotentiaire de France, que je connaissais pour l'avoir reçu avec mes amis vaudois dans un vignoble de Lavaux, et Darius Milhaud, alors attaché à la Légation de France, que je connaissais dès avant la guerre, étaient dans la salle⁸². Ils vinrent me voir derrière la scène ; Claudel exultait, il ne tarissait pas d'admiration pour Nijinski et pour tout ce ballet et me pria de l'inviter à déjeuner à la Légation avec M^{me} Nijinska. Le lendemain, Nijinski dansait dans les *Sylphides*⁸³. Claudel revint, mais furieux. « Il y a quelque chose de pire que le mauvais, me dit-il, c'est la perfection dans le mauvais ». Que l'interprète merveilleux du *Faune* pût se complaire aux grâces maniérées du poète des *Sylphides* le dé-

81 Romola Nijinski, *Nijinski*, pp. 376-377, raconte qu'à Rio Nijinski refusa de danser son ballet *Prélude à l'Après-midi d'un Faune* ; n'en ayant pas formellement cédé les droits aux Ballets russes, il en avait secrètement interdit la représentation.

82 Nommé ministre plénipotentiaire au Brésil, Paul Claudel avait proposé à Milhaud de le rejoindre comme secrétaire ; celui-ci avait le projet de mettre en musique *Les Euménides* dans la traduction de Claudel. Dans ses souvenirs Milhaud consacre un chapitre à ce séjour de près de deux ans : voir Darius Milhaud, *Notes sans musique* (Paris : Julliard, 1963), p. 58 ; quant à Ansermet, il rapporte l'avoir rencontré à Genève en 1914, à l'initiative de Henri Duparc.

83 Ballet dans la tradition romantique, chorégraphie de Michel Fokine sur la musique de Chopin, décor d'Alexandre Benois, créé en 1909 à Paris, d'après une première version (*Chopiniana*) créée au Théâtre Mariinsky en 1906 (voir l'introduction).

senchantait, il voulait décommander le déjeuner. Mais il finit par se calmer et le déjeuner eut lieu. On y parla de nouveau du *Faune*. Claudel louait Nijinski d'avoir créé une interprétation plastique plus proche de l'esprit de Mallarmé que de celui de Debussy⁸⁴. Mais le nom du poète n'eut pas l'air de toucher Nijinski.^j

Après Rio, nous jouions donc à Saõ-Paulo. Le climat tropical, ou la cuisine brésilienne m'avaient indisposé et pendant quelques jours, en dehors des heures de travail, je dus garder le lit. C'est là que me surprit une visite de Claudel. Il me dit que nos spectacles lui avaient donné des idées de ballets et qu'il avait deux sujets – l'un était « l'Homme et son ombre » – dont Milhaud pourrait écrire la musique et qu'il désirait soumettre à Nijinski. L'humilité de l'attitude de Claudel, ses scrupules, son hésitation devant cette démarche me firent une impression inoubliable.^k Je voyais là pour Nijinski une aubaine inespérée, et d'autant plus heureuse que les idées que Claudel m'avait exposées me paraissaient tout à fait convenir à la vraie nature de Nijinski⁸⁵. Je persuadai Claudel d'aller le voir et lui indiquai l'adresse de son hôtel, ne pouvant l'accompagner. Quelques jours après dans le train qui nous descendait de São-Paulo à Santos, je m'approchai des Nijinski pour leur demander s'ils avaient eu la visite de Claudel. M^{me} Nijinska me coupa la parole et sèchement : « Oui, il est venu nous voir, mais je crois qu'il a des tendances boches et que cela ne convient pas à Varslav de faire des choses de ce genre ».^l Varslav ne soufflait mot et laissait errer son regard sur l'épaisse forêt qui dévalait en pente au-dessous de la voie.

A Buenos-Aires, j'avais un travail énorme. Constamment occupé à l'orchestre je ne sus guère ce qui se passait de l'autre côté du rideau. Un jour j'appris que Nijinski se faisait accompagner sur la scène par des détectives, prétendant qu'on voulait attenter à sa vie. Je crois qu'en effet un

84 Au sujet de la relation contradictoire entre musique et chorégraphie dans *l'Après-midi d'un Faune*, Romola rapporte une discussion entre Nijinski et Stravinsky lors de leur rencontre à Morges en 1916 : voir Romola Nijinski, *Nijinski*, p. 312. On sait que Debussy fut profondément choqué de cette dissonance (voir l'introduction).

85 Se déroulant au cœur d'une nuit dans la forêt brésilienne, le ballet imaginé par Claudel situait ses épisodes sur quatre étages superposés symbolisant les Heures, la Lune, le marais primitif ; dans un rêve « l'Homme repris par les puissances primitives [...] danse, c'est la danse éternelle de la Nostalgie, du Désir et de l'Exil » : texte de présentation de Claudel pour la création de *l'Homme et son désir* monté par les Ballets suédois en 1921 à Paris, chorégraphie de Jean Borlin ; le texte a été repris par Darius Milhaud, *Notes sans musique*, pp. 85-86. On trouvera dans Romola Nijinski, *Nijinski*, p. 377 une tout autre version : la rencontre avec Claudel y est présentée comme « le souvenir le plus agréable » de la tournée ; quant à la collaboration proposée, elle écrit sans plus s'attarder : « cette idée sourit à Vaslav ».

pan de décor était tombé et avait failli l'atteindre⁸⁶. Mais lorsque Bolm aux États-Unis avait failli se casser les reins dans *Thamar*⁸⁷ parce que le matelas sur lequel il devait tomber avait été oublié, il n'en avait pas conclu à un complot ; de pareils malheurs peuvent arriver au théâtre et dans le cas particulier un accident était d'autant plus explicable que nos décors avaient été incendiés dans le voyage de Rio à São-Paulo et qu'il avait fallu leur faire des réparations de fortune. Au surplus, il fallait manquer de toute psychologie et vouloir aller contre l'évidence que supposer nos deux hommes de scène, Tchaouchowky⁸⁸ et Kamischoff, capables de tremper dans de si sombres machinations.

Mais j'en viens à l'aventure de l'*Après-midi d'un Faune*. On le donnait pour la première fois à Buenos-Aires⁸⁹. C'était en matinée, ou plutôt en « Vespertina » comme on dit là-bas, c'est-à-dire entre chien et loup. Comme d'habitude, j'attends sur la scène que Nijinski soit là ; il vient, se place sur son tertre, les danseuses sont derrière le décor. « C'est prêt ? » dit Grigorieff. – « Oui ». – « Ansermet allez ! » Je vais à l'orchestre, commence ; à la cinquième mesure, je devais faire ouvrir le rideau, le rideau s'ouvre mais le faune n'est pas là. Je continue un moment devant la scène vide, entends un bruit de voix et le rideau se ferme. J'interromps la musique. Au bout d'un moment Grigorieff vient au coin du rideau me faire signe de recommencer et cette fois le ballet passe sans encombre. Je me rends aussitôt sur la scène et apprends qu'au moment où j'avais commencé la musique, Nijinski avait brusquement quitté sa place et était allé vers les danseuses pour leur demander de répéter un pas. Aux objurgations de Grigorieff qui le suppliait de rentrer en scène parce que c'était commencé, il avait répliqué quelque chose comme : « Cela importe-t-il ? Si j'ai encore des recommandations à faire ! »^m – Comme j'arrivai sur le plateau je trouvai tout le monde encore très ému de l'incident et Nijinski dans un coin n'avait pas l'air d'avoir la conscience très tranquille.ⁿ Mais à ce moment entre M^{me} Nijinska qui ayant assisté au spectacle de la salle ne

86 Romola Nijinski, *Nijinski*, pp. 381-382 ; dans sa biographie de Diaghilev, Richard Buckle, s'appuyant sur le témoignage de la danseuse Sokolova, n'hésite pas à écrire : « Romola se mit à souffrir de maladie de la persécution, interprétant chaque incident – un clou rouillé sur la scène, un portant qui tombait – comme un coup monté contre son illustre mari. Elle alla jusqu'à engager un détective privé pour le protéger ». Voir Richard Buckle, *Diaghilev* (Paris : Lattès, 1980), p. 399.

87 Ballet de Fokine, livret et décor de Bakst, musique de Balakirev, créé en 1912 au Théâtre du Châtelet à Paris.

88 Grigoriev mentionne ce Tchaousovski plusieurs reprises, dont une fois en tant que secrétaire de Diaghilev et une fois comme participant à la tournée sud-américaine : voir Sergei Grigoriev, *The Diaghilev ballet 1909-1929*, respectivement p. 112 et p. 127.

89 Le 14 septembre 1917.

pouvait rien savoir, et sans demander d'explications, s'écrie : « Alors, Varslav, *qu'est-ce qu'ils t'ont fait encore ?* » Et Varslav : « *Tu vois ... tu vois !* » – Le lendemain, dans l'entourage de Nijinski, on disait que l'incident avait été un coup monté par Grigorieff et moi, que nous [nous] étions entendus pour commencer avant que N. soit prêt ... Dans quel but, grands dieux ? !

Quelques jours après on donnait *Narcisse*. A la fin du ballet, le personnage qui danse Narcisse et qui était Nijinski, disparaît dans une trappe devant l'étang où il se mire, et à sa place monte la fleur qui porte son nom. Nijinski refusa de descendre dans la trappe, prétendant qu'elle était truquée et le précipiterait dans l'abîme ou qu'un homme était caché dessous pour lui faire du mal. Il resta couché sur le plateau et le narcisse poussa à côté de lui, la scène perdant toute espèce de sens⁹⁰. L'incident du *Faune* avait déjà fait mauvaise impression, celui-ci passait les bornes, la presse s'en empara, et un critique le commenta sévèrement sous ce titre : « Todos en la cárcel o uno al manicomio » (« Tous en prison ou un à la maison d'aliénés »)⁹¹. Notre situation devenait intenable.

La saison se termina sur un incident pire encore et qui aurait pu avoir ses conséquences terribles pour nous tous, mais que je ne conte ici que sous toutes réserves car j'en ai eu l'explication d'un tiers⁹². Les impresarii devaient remettre les passages de retour de la troupe à notre administrateur avant le dernier spectacle. Comme ils se faisaient tirer l'oreille, celui-ci flaira quelque piège et posa un ultimatum. Au moment décisif rien n'était venu, et même les impresarii étaient absents de Buenos-Aires ! Il ne restait qu'un moyen de défense : la grève ; ce soir là, personne ne vint au théâtre, le public dut s'en aller. Nous avions joué le tout pour le tout car les impresarii pouvaient fort bien prendre notre grève pour prétexte de se décharger de leurs obligations, refuser définitivement de payer les voyages et aller en procès. Or le lendemain, les impresarii cédaient, déli-

90 *Narcisse*, ballet mythologique de Fokine, créé par Nijinski et Karsavina le 26 avril 1911 à Monte-Carlo, musique de Nicolas Tcherepnine, décor et costumes de Bakst. Sergei Grigoriev, *The Diaghilev ballet 1909-1929*, p. 128, décrit la même phobie.

91 Ansermet a écrit le nom du critique (Lusini ?) et le titre du journal (« la *Epoca* »), puis les a barrés. Nous n'avons pu retrouver l'article dont il est question.

92 Probablement Grigoriev qui décrit le même épisode et donne le nom de l'imprésario malhonnête : Da Rosa. Voir Sergei Grigoriev, *The Diaghilev ballet 1909-1929*, p. 129. En marge de son manuscrit, Ansermet note : « Peut-être faut-il laisser ? » et « Vérifier par Barocchi ! » Randolfo Barocchi, directeur d'une entreprise de taille de statues de marbre, amateur de musique et de théâtre, avança des fonds à Diaghilev pendant la guerre : voir Richard Buckle, *Diaghilev*, p. 346. Familier des États-Unis, Diaghilev l'engagea comme administrateur de la troupe pendant les tournées nord et sud américaines de 1916 et 1917 et les années qui suivirent : voir Sergei Grigoriev, *The Diaghilev ballet 1909-1929*, p. 109 ; il épousa la danseuse Lidia Lopokhova : *ibid.*, p. 112.

vraient les billets, nous priaient de remplacer le spectacle supprimé et nous pûmes partir. Que s'était-il passé ? Dans le but de faire l'économie de notre voyage de retour, les impresarii avaient résolu de nous pousser à bout, pensant qu'en cas de grève, ils remplaceraient notre spectacle par un récital de danses sensationnel donné par Nijinski et Pavlova, qui était alors à Montevideo⁹³. Le jour où ils laissèrent se produire la grève ils croyaient avoir l'affaire dans le sac car *Nijinski avait accepté* ! Mais quand ils furent à Montevideo faire leur proposition à Pavlova, celle-ci comprit, et refusa.

Il m'est dur d'avoir à rappeler ces tristes traits d'un artiste d'autre part si miraculeux, mais la plupart ne le touchent déjà plus, et indiquent un inconscient ou un irresponsable. Seulement ils accusent d'autant plus l'influence diabolique qui s'exerçait sur lui et empoisonna véritablement^o toute cette période de sa vie, en faisant voir à son esprit, qui était faible, des ennemis là où il n'y en avait pas, en tenant son âme, qui était douce et candide, dans la crainte perpétuelle de menaces et de dangers imaginaires.

E. Ansermet

Variations textuelles

- a Le mot « vraiment » supprimé.
- b Les mots « ou si l'on veut » jusqu'à « appareil intellectuel » sont écrits au-dessus des mots « indispensables pourtant à sa mise en œuvre », qu'Ansermet a supprimés. On sait à ce propos que durant ses années d'internat à la célèbre École impériale de danse de Saint-Petersbourg, Nijinski brilla surtout dans les disciplines chorégraphiques.
- c Les mots « la spéculation esthétique » écrits au-dessus des mots « cette espèce de sophistication », qu'Ansermet a supprimés.
- d Le mot « seul » intercalé entre « le » et le mot « vrai », qu'Ansermet a supprimé.
- e Après ce paragraphe en vient un autre entièrement supprimé par Ansermet : « Dans le cas de Nijinski, l'illusion de culture où il avait vécu aux côtés de Diaghilew le poussa à entreprendre des tâches pour lesquelles sa tête n'était pas faite. Et s'il n'y a pas là la raison de sa folie, ce fût là du moins un de ses tourments. »
- f Avant « tant de mois » Ansermet a supprimé les mots « près d'une année » ; après « tant de mois » il a supprimé un point d'interrogation.
- g Après ces mots, Ansermet a supprimé le passage suivant : « Et si les Américains trouvaient que la troupe privée de ses « stars » n'avait plus d'intérêt pour eux, Diaghilew avait quelque raison de penser qu'en leur apportant pour la première fois l'*Oiseau de feu* et *Petrouchka*, – sans parler du reste du répertoire, – même sans Nijinski et Karsavina et quelque prix qu'il attachât à leur présence, il n'apportait pas rien ! Nous partîmes

93 Refusant de danser sur la musique de Stravinsky, Anna Pavlova avait quitté la compagnie dès 1911 pour mener, avec de grands succès publics, une carrière indépendante de soliste à travers le monde ; sa présence en Amérique du Sud pendant la tournée conduite par Nijinski était purement fortuite.

donc pour l'Amérique après avoir donné [ces deux derniers mots intercalés] un spectacle de bienfaisance au profit de la Croix-rouge à l'*Opéra de Paris* ».

- h Supprimé : « ceux qui ne ».
- i Supprimé : « critiquait ».
- j Le passage de « On y parla » jusqu'à « toucher Nijinski » a été mis entre crochets par Ansermet ; en marge, il a écrit : « à ne pas publier ».
- k Ansermet avait d'abord écrit, puis supprimé les variantes « firent une impression dont je ne suis pas revenu » et « me laissèrent interloqué ».
- l Les mots « faire des choses de ce genre » supprimés au crayon (probablement par Nouvel ; voir l'introduction au texte) et remplacés par « collaborer avec lui ». À partir de cette phrase, Ansermet écrit Varslav au lieu de Vaslav, orthographe adoptée par maints journaux américains.
- m Variante supprimée : « Qu'est-ce que cela peut faire, si j'ai quelque chose à dire à quelqu'un ».
- n Variante supprimée : « Lorsque je rentrai en scène, Grigorieff était en train de faire de vifs reproches à Nijinski qui n'avait pas l'air d'être très à son aise ».
- o Le mot « véritablement » intercalé entre « empoisonna » et « toute ».



Planche 1 : Ernest Ansermet, en route vers l'Amérique, 1916-1917
(Bibliothèque cantonale et universitaire, Lausanne)

12/ or le lendemain, les impresarii cédaient,
 délivraient les billets, nous priaient de remplacer
 le spectacle supprimé et nous prîmes parti.
 Qu'en était-il passé? Dans le but de faire
 l'économie de notre voyage de retour, les impresarii
 avaient résolu de nous prêter à tout, pensant
 qu'en cas de grève, ils remplaceraient notre spec-
 tacle par un récital de danses d'antonov domini
 par Nijinski et Pavlova, qui était alors à
 Montevideo. ~~Le~~ le jour où ils laissaient
 se produire la grève ils croyaient avoir l'affaire
 dans le sac car Nijinski avait accepté!
 Mais quand ils furent à Montevideo ~~ils~~ ~~firent~~ ~~une~~ ~~proposition~~
 à Pavlova, celle-ci comprit, et refusa.
 [II m'est dur d'avoir à rappeler ces terribles
 traits d'un artiste et d'autre part si miraculeux,
 mais la plupart ne le touchent déjà plus,
 et imputent un inconscient ou un irresponsable.
~~Non~~ Seulement ils accusent d'autant plus
 l'influence ~~révélée~~ diabolique qui s'exerceait
 sur lui et empoisonna toute cette période
 de sa vie, en faisant vraiment voir à
 son esprit, qui était faible, des ennemis là
 où il n'y en avait pas, en tenant son
 âme, qui était douce et candide, dans la
 crainte perpétuelle de menaces et de dangers
 imaginaires.] E. Ansermet

Planche 2 : Ernest Ansermet, fin de sa lettre-témoignage à Arnold Haskell,
 manuscrit autographe, 25 juin 1934
 (Collection Frits Lugt, Fondation Custodia, Paris)



Planche 3 : Serge de Diaghilev testant bouée et gilet de sauvetage, à bord du Dante Alighieri, juin 1916 (Les Amis de V. Kachouba, Madrid)



Planche 4 : Tamara Karsavina et Vaslav Nijinski dans *Chopiniana*,
Saint-Petersbourg, 1908 (Musée du Théâtre, Saint-Petersbourg)



Planche 5 : Anna Pavlova dans *Les Sylphides*, Opéra de Paris, photo A. Bert
(Bibliothèque-Musée de l'Opéra, Bibliothèque nationale de France, Paris)



Planche 6 : Vaslav Nijinski dans *Les Sylphides*, 1909 ?
(Bibliothèque-Musée de l'Opéra, Bibliothèque nationale de France, Paris)



Planche 7 : Dimitri Kostrovski et Vaslav Nijinski, tournée américaine, 1916
(Les Amis de V. Kachouba, Madrid)



Planche 8 : Romola Nijinski, New York, avril 1916
(Bibliothèque-Musée de l'Opéra, Bibliothèque nationale de France, Paris)

Traduction polonaise :

Fryderyk Chopin : *Syrena do muzyki w formie wiersza*, Tłumaczenie
(Cracovie : Musica Jagellonica, 1995).



Planche 9 : Vaslav Nijinski, New York, avril 1916
(Bibliothèque-Musée de l'Opéra, Bibliothèque nationale de France, Paris)