

There was a strong feeling of backstage both in the decoration (including working period lights) and the paintings and drawings on the walls. This leads to sections on music and set design. The focus here was on Goncharova's redesigned production of *L'oiseau de feu* and on the contribution Pablo Picasso made to the Ballets Russes. The Gallery ended with a short film explaining how the V&A acquired much of its collection including footage of the 1968 Sotheby's auction and looks at a selection of costumes created between 1916 and 1919.

The third gallery returned to a more chronological approach with displays on *Chout*, *The Sleeping Princess*, *Le chant du rossignol* and *Le bal* as well as focusing on a handful of key ballets – *Les noces*, *Le train bleu*, *Pas d'acier*, *Ode* – that stress both the changes in, and a variety of, productions. Only a relatively small area was given over to the legacy of the Ballets Russes focusing on fashion and dance productions.

Coming at the end of a three-year run of exhibitions focusing on Diaghilev's Ballets Russes brought about by the centenary of the first evenings of ballet presented by Diaghilev in Paris, there was a sense at the V&A that we should mount an impressive exhibition. We were lucky to have the resources to do this so and ensure that it would be far more than a 'library' display of documents or simply a show of costumes. The Ballets Russes has been very influential on the subsequent British dance scene and it must be remembered that 45% of all performances by Diaghilev's company were presented in London. The V&A's exhibition tried to give the visitor as complete an experience as possible. It has been gratifying to receive so many favourable comments not least of which was by Paul Levy in the "Wall Street Journal" of 1 October 2010: 'You'll want to go more than once to the V&A's big autumn show. Even if you have no interest in ballet or modern dance... [B]ecause its stunning installation makes visiting this exhibition the most fun you can have in London on a damp autumn day'.

In Fokine's, Nijinsky's and Nijinska's understanding – as later for Balanchine and Stravinsky,¹¹ – the production of dance is neither a primarily aesthetic problem (such as in the conservative attitude of the critic André Levinson),¹² nor a philosophical problem (such as in the so-called modern dance scene of the time). There is no 'either/or' in the artists and the works pre-

¹¹ "Both men were makers, craftsmen – manual labourers, as they thought of themselves – who needed to put things together. The act of assembling a composition or ballet [...] was exhilarating and certainly more gratifying than the final product." (C. M. Joseph, *Stravinsky & Balanchine. A Journey of Invention*, New Haven/London, Yale UP, 2002, p. 2.)

¹² Cf. C. Jeschke, *Russische Bildwelten in Bewegung. Bewegungstexte*, in C. Jeschke, N. Haitzinger (eds), *Schwäne und Feuervögel. Die Ballets Russes 1909-1929*, Leipzig, Henschel, 2009, pp. 61-62.

sented, but rather always a multilayered ‘both – and’. These artists and their works illustrate strategies which, as the analyses of their notations show, do not approach the spectrum of choreographic craftsmanship through reproduction. They rather open it up for exploration and a possible dissolution of boundaries in constant and complex processes of de- and re-construction: in all aspects of corporeality, movement technique, experience orientation and effect.

SERGE LIFAR HISTORIEN ET LE MYTHE DE LA DANSE RUSSE
DANS LA ZARUBEŽNAJA ROSSIJA (RUSSIE EN EMIGRATION) 1930-1940

Patrizia Veroli

La carrière de Serge Lifar se bâtit pendant les années 30. Il signa alors un bon nombre de chorégraphies – dans lesquelles sa personnalité d'interprète se signalait plus que son talent de chorégraphe, encore à la recherche d'une manière originale – et ce fut pendant cette décennie qu'il prit place dans le milieu intellectuel français comme “l'héritier” de Serge Diaghilev. Par son activité d'écrivain il contribua puissamment au processus qui plaça les Ballets Russes de Diaghilev au sommet de l'arbre généalogique du ballet moderne, un processus que l'imprésario lui-même avait d'ailleurs amorcé.¹

Une cartographie des publications de Lifar en russe et en d'autres langues (le français avant tout) montre le rayonnement de son action et de son influence, la puissance de ses relations (héritées surtout de Diaghilev), et sa volonté acharnée de réagir aux problèmes de l'émigration en gagnant non seulement le succès comme danseur et chorégraphe, mais aussi une influence publique comme intellectuel.² La récente découverte de nouvelles sources, grâce au témoignage d'André et Vladimir Hofmann, qui ont permis d'identifier le prestigieux pouchkiniste Modeste Hofmann comme l'écrivain dont le travail incognito permit à Lifar de s'affirmer comme historien, problématisent l'autorialité de ces volumes qui ont joué un rôle important dans la canonisation des Ballets Russes et dans l'histoire de la danse occidentale. Le tissu de ces narrations se bâtit à travers une relation intersubjective où le besoin de survie et l'ambition, l'attitude paternelle et le respect filial se trouvèrent constamment mis en tension. Ni la facture de ces livres ni le mythe de la danse russe qui y circule ne peuvent être compris sans replacer

¹ Ce procès se développa notamment dans une période où la discipline de l'histoire de la danse, telle qu'on la connaît aujourd'hui, n'existe pas. Voir J. Laakonen, *Canon and Beyond. Edvard Fazer and the Imperial Russian Ballet 1908-1910*, Helsinki, Finnish Academy of Science and Letters, 2009.

² Voir annexes 1 et 2.

leurs auteurs dans le milieu commun qu'ils partagèrent à Paris en tant que Russes émigrés.

Lifar avait rejoint Diaghilev à Monte Carlo en 1923, à l'âge de 17 ans (il ne reverra pas Kiev, son lieu natal, avant 1961). Comme nombre de danseurs actifs dans les Ballets Russes, et expatriés après la révolution de 1917, il devint un émigré. Les gens de théâtre ont conduit toujours une vie de déplacements d'un pays à l'autre, et les chorégraphes et danseurs ne font pas exception à la règle. Lifar fit de la France sa nouvelle patrie et visa plus à l'enracinement qu'à la recherche de nouveaux publics.

Après la mort de Diaghilev (1929) sa famille fut la communauté russe de Paris, la plus grande d'Europe, la capitale de ce "pays" non enregistré sur les cartes, mais doté d'églises, d'écoles, maisons d'éditions et de toute forme d'institution garantissant une cohésion sociale, que Marc Raeff a appelé *Russia Abroad (Zarubežnaja Rossija)*.³ Le soutien de cette communauté lui fut essentiel pour réaliser ses buts d'élévation de la danse, afin qu'elle puisse atteindre le haut statut social et artistique dont elle jouissait dans la Russie des tsars et que Diaghilev avait montré à l'Occident, ainsi que ses objectifs de succès personnel. En émigré, il partageait avec ses compatriotes rescapés de la guerre civile et des pogroms un besoin d'enracinement, qui se fit d'autant plus fort à la fin des années 20, quand tout espoir de retourner en Russie s'éteignit à tout jamais.

³ M. Raeff, *Russia Abroad. A Cultural History of the Russian Emigration 1919-1939*, New York and Oxford, Oxford University Press, 1990. On parle de Russie hors frontières, ou en émigration, pour la période qui va de 1910 environ, à 1940, quand les Allemands prirent Paris. Bien qu'un grand nombre d'artistes et gens de lettres survécurent à la seconde guerre mondiale, le centre culturel de l'émigration russe se déplaça aux Etats-Unis (M. Raeff, *Recent Perspectives on the History of the Russian Emigration (1920-1940)*, "Kritika: Explorations in Russian and Eurasian History", vol. 6, n. 2, printemps 2005, pp. 319-334). Le rapport de Diaghilev avec la *zarubežnaja Rossija* n'a pas encore été éclairé. Il est intéressant de constater dans quelle mesure la perception des émigrés coïncidait avec la théorisation postérieure de Raeff. Lifar écrit: "La vie russe n'est pas éteinte ici en émigration, en France, où il semble qu'une sorte d'état russe continue à vivre de sa propre vie, à respirer son propre air" (*L'influence de la culture russe sur la culture mondiale. Paris 14.XII.1958. Allocution de Serge Lifar. Traduit du russe*, in S. Lifar, *Les mémoires d'Icare*, préface de S. Tolstoï, Paris, Filippacchi, 1989, p. 181). Malgré sa datation, je suis encline à considérer que cette conférence est antérieure. Adressée à ses compatriotes, et brillant du brûlant désir d'être reconnu en frère par la communauté des Russes ("Chers pétersbourgeois ! L'homme qui se trouve devant vous a porté dans sa jeunesse, tout comme vous, le titre respectable d'étudiant russe...", Ibidem, p. 179), elle pourrait dater des années 30, quand Lifar participait activement aux rencontres de la *zarubežnaja Rossija*.



Serge Lifar



Modeste Hofmann en 1937

L'exil, a écrit Joseph Brodsky, est “the condition at which all one is left with is oneself and one's language, with nobody or nothing in between”.⁴ Il est possible que sa formation incomplète de danseur fit percevoir à Lifar que sa danse lui était insuffisante comme instrument d'affirmation identitaire. Il avait besoin d'écriture, bien que, là aussi, des études accomplies lui manquaient. Il voulut néanmoins se présenter en écrivain et historien, et cela avant tout devant la communauté de ses compatriotes, qui privilégiait l'activité littéraire.

A travers ses livres, il put offrir à la Russie en émigration et à la France une perspective qui faisait des Ballets Russes l'agent qui avait permis à la danse française de retrouver la pureté et l'universalisme de ses racines, un processus qui s'accomplirait dorénavant grâce à lui, Lifar. L'importance de la danse dans la *zarubežnaja Rossija* n'a encore fait l'objet d'aucune étude: cependant une consultation rapide de l'œuvre incontournable dirigée par Lev Mnouchine *Russkoe zarubež'e 1920-1940: Francija. Chronika naučnoj, kul'turnoj i obščestvennoj žizni* (La Russie “hors frontières”, 1920-1940: France. Chronique de la vie scientifique, culturelle et sociale),⁵ permet de

⁴ J. Brodsky, *The Condition We Call Exile*, in *Literature in Exile*, dirigé par J. Glad, Durham, Duke University Press, 1990, p. 108.

⁵ *Russkoe zarubež'e 1920-1940 : Francija. Chronika naučnoj, kul'turnoj i obščestvennoj žizni*, pod obščej redakcjej L. A. Mnuchina, v sotrudničestve s T. L. Gladkovo, T. I. Dubrovi-

comprendre que l'art du mouvement était l'un des centres d'intérêt des émigrés, et qu'en France, et à Paris en particulier, Lifar en fut le protagoniste indiscuté.⁶

Premier danseur "étoile" et maître de ballet du Théâtre de l'Opéra de Paris depuis 1930, fondateur d'une classe d'"adage" dans l'école de ce théâtre, adulé par les photographes et souvent interviewé à la radio, au cours des années 30 Lifar devint une idole médiatique. En 1934 André Levinson lui-même, le redoutable critique de danse et de littérature de Saint Pétersbourg émigré à Paris au début des années 20, affirma sa génialité d'artiste. A son avis l'histoire de "ce petit Cosaque" montrait que le rôle de Prométhée, qui l'avait porté au succès en 1929 dans son ballet *Le créatures de Prométhée*, de Viganò/Beethoven, son premier ballet à être représenté à l'Opéra, s'élevait en lui "jusqu'à la mystérieuse signification d'un mythe". C'était lui donc que l'incarnation d'Icare (le héros protagoniste d'un des derniers projets de ballet non réalisés par Diaghilev, et mis en scène par Lifar) attendait, comme la réalisation du "sens spirituel de la danse d'élévation".⁷ *Serge Lifar: Destin d'un danseur* sortit une année après la mort de son auteur, Levinson, dans un habillage précieux. Le frontispice de Picasso (qui avait dessiné Lifar debout à la barre auprès de l'un des deux frères Hoyer, des jeunes élèves de l'école de Bronislava Nijinska à Kiev, qui comme lui étaient entrés dans les Ballets Russes en 1923)⁸ se présentait comme l'hommage d'un vieil ami de Diaghilev à l'un de ses derniers danseurs, célébré à la fin des années 20 comme l'un des plus prometteurs. En 1938, un autre historien de la danse réputé, Alexandre Pleshcheev, émigré lui aussi à Paris, dédia à Li-

noj [et al.], 3 vol., Moskva-Paris, Èksmo-Ymca Press, 1995-1997. Il est à remarquer que les productions du Théâtre National de l'Opéra (l'un des deux théâtres lyriques nationaux de France avec l'Opéra Comique) sont incluses dans cette chronique: un effet de la perception de l'importance de l'activité de Lifar?

⁶ Une soirée de chant et de danse fut par exemple donnée au Trocadéro en 1935 au profit des émigrés et apatrides russes (Lifar étant parmi les interprètes) (*Russkoe zarubež'e* ..., cit., vol. III, p. 45). Dans cette même année se produisait à Paris un "théâtre de chambre russe en émigration" dont Lifar était membre (*Ibidem*, p. 50).

⁷ A. Levinson, *Serge Lifar. Destin d'un danseur*, Paris, Grasset, 1934, pp. 22, 21, 63-64. Le ballet *Icare*, chorégraphié et interprété par Lifar à l'Opéra en 1935, resta en fait longtemps attaché à sa figure d'artiste. Pour un savant compte-rendu des spectacles parisiens des années 30 et 40, et une réflexion sur Lifar plus objective et moins idéalisée que celle de Levinson, voir P. Michaut, *Le ballet contemporain 1929-1950*, avec 129 illustrations, Paris, Librairie Plon, 1950.

⁸ N'ayant aucune formation de danseur, Lifar avait suivi à Kiev un cours avec Bronislava Nijinska. Quand Diaghilev lui fit connaître son besoin de jeunes danseurs, Nijinska n'avança pas toutefois le nom de Lifar, qui ne le lui pardonna jamais. Il rejoignit la compagnie de Diaghilev d'une façon autonome.

far une monographie en russe, monumentalisant pour ses compatriotes cette figure d'artiste grâce auquel tout le passé glorieux de la danse d'une Russie chérie et perdue paraissait trouver un prolongement digne de lui.⁹ Les volumes publiés par deux jeunes émigrés, Julie Sazonova¹⁰ et André Schaïkévitchev,¹¹ respectivement en 1937 et 1939, cette fois seulement pour le public français, soulignaient eux-aussi l'importance de l'itinéraire artistique de Lifar. Brillant d'érudition, le traité de Sazonova montrait l'intention, comme

⁹ A. Pleščeev, *Serge Lifar'. Ot starogo do novogo* (Serge Lifar. Du vieux au nouveau), Paríž, Dom Knigi, 1938 (Bibliothèque-Musée de l'Opéra [dorénavant BMO], Fonds AID).

¹⁰ Voir J. Sazonova, *La vie de la danse. Du Ballet Comique de la Reine à Icare*, illustré de douze hors-texte, Paris, Denoël, 1937. Née à Saint Pétersbourg et mieux connue comme Julia Sazonova-Slonimskaya, Juliia Sazonova (1884-1957), avait étudié à l'école de danse du Mariinsky avec Vaslav Nijinsky et Bronislava Nijinska. Sœur du musicologue Nicolai Slonimsky, elle avait collaboré avec l'"Annuaire des Théâtres Impériaux" et la revue "Apollon". Avec l'acteur et réalisateur Petr Sazonov, qu'elle épousa en 1908, Sazonova ouvrit à Saint Pétersbourg en 1916 un théâtre de marionnettes auquel collaborèrent de nombreux peintres et musiciens, outre à Tamara Karsavina en qualité de chorégraphe (communication de Keith Owen Tribble, août 2011). Emigrée en Europe, elle connut Diaghilev et publia entre autres les commentaires de quelques-uns des ballets qu'il mit en scène à Monte Carlo. L'imprésario lui ouvrit le chemin afin qu'elle puisse produire à Monaco des spectacles de marionnettes qui toutefois n'eurent pas lieu (K. Owen Tribble, *The Puppet Theaters of Julia-Sazonova-Slonimskaya*, "The Puppetry Yearbook", dirigé par James Fisher, vol. 6, 2005, pp. 161-193). Sazonova collabora longtemps avec la prestigieuse "Revue musicale" et à bon nombre de revues de l'émigration russe à Paris en publiant des articles sur la littérature et le théâtre. Elle écrivit un article sur Diaghilev dans la revue littéraire "Čislá" (1930, n. 1). Voir *L'émigration russe. Revues et récueils, 1920-1980*, préface de M. Raeff, Paris, Institut d'Etudes Slaves, 1988, pp. 432-433. Après la guerre Sazonova confirma sa vision de Lifar dans *Serge Lifar rénovateur du ballet français*, Paris, Buchet-Chastel/Corrêa, 1960, auquel collabora Jean Laurent.

¹¹ Voir A. Schaïkévitchev, *Mythologie du ballet de Viganò à Lifar*, Paris, Corrêa, 1939. Ingénieur, fils d'Anatole Schaïkévitchev et de Varvara Vassilievna, André était le demi-frère de la ballerine Nina Tikhonova (née du remariage de Varvara avec Alexandre Tikhonov), connue comme Nina Tikanova et auteur de *La jeune fille en bleu*. Pétersbourg-Berlin-Paris, Lausanne, L'Age d'Homme, 1991. La couverture du volume de Schaïkévitchev était dessinée par Eugene Berman, un cousin de l'auteur, qui deviendra un important dessinateur de théâtre aux Etats-Unis. Auteur d'un livre sur Olga Spessivtzeva, déjà danseuse avec Diaghilev, et de 1925 à 1935 la grande étoile de l'Opéra (*Olga Spessivtzeva magicienne envoûtée*, Paris, Librairie Les Lettres, 1954), Schaïkévitchev collabora avec les revues de l'émigration "Teatr", "Teatr i žizn", "Žar-ptica", "Russkie novosti", et fut l'éditeur de l'almanach "Orion", où il publia en 1947 *Mysli o sovremennom balete*. Voir *L'émigration russe. Revues et récueils, 1920-1980*, cit., p. 543; *Russkij balet. Encyklopedija*, glavnyj redaktor P. A. Markov. Moskva, Bol'saja rossijskaja encyklopedija, 1997, sub voce. Après la guerre Schaïkévitchev célébra encore Lifar avec *Serge Lifar et le ballet contemporain* (préface de J.-L. Vaudoyer, Paris, Corrêa, 1950) et *Serge Lifar et le destin du ballet de l'Opéra* (avec vingt-cinq dessins de P. Picasso, Paris, Ricard-Masse, 1971).

l'indique déjà son sous-titre (“Du Ballet Comique de la Reine à Icare”), de retracer la transmission du ballet de la France à la Russie et viceversa, avec Lifar comme agent transfigurateur final. A son avis *Icare*, le ballet dont Lifar avait réalisé la chorégraphie et interprété le rôle principal en 1935, montrait un classicisme tout à fait nouveau, car l'érotisme ambigu qui selon elle affaiblissait les ballets de Diaghilev y était éliminé, le danseur affirmant son rôle dominant par rapport à la ballerine. Une vision, celle de Sazonova, qui exaltait l'icône virile de Lifar en une décennie où la France, atteinte par la crise économique, se repliait sur un conservatisme soulignant les valeurs de la famille et de la patrie.

Les célébrations de l'anniversaire de Pouchkine

En 1937 le besoin des Russes émigrés de se reconnaître et se souder dans une identité nationale conféra une ampleur inédite à la célébration de l'anniversaire de la naissance de Pouchkine. Boris Gasparov a remarqué qu'aucun mythe culturel de ce que l'on a nommé “époque d'argent” n'a surpassé celui de ce grand romantique.¹² Diaghilev n'avait pas fait exception: ses mémoires mentionnent ses pèlerinages émus au tombeau du poète et les dix lettres manuscrites de Pouchkine à sa fiancée Nathalie Gontcharova, qu'il avait achetées au Grand-Duc Michel Mikhaïlovitch, époux de la Comtesse Torby, petite-fille de Pouchkine (sa mère la Comtesse Merenberg était la fille du poète).¹³ Ces lettres avaient été l'une de ses dernières joies de collectionneur. Après la mort de l'imprésario, elles entrèrent en possession de Lifar et furent à la base de son amitié avec le renommé pouchkiniste Modeste Hofmann (1885-1959).¹⁴

Conservateur des manuscrits au Pouchkinskii Dom (maison-musée Pouchkine) de Saint Pétersbourg, Hofmann avait fréquenté les poètes symbolistes russes, en particulier Alexandre Blok et Viatcheslav Ivanov, et avait publié en 1909 *Kniga o russkikh poetakh poslednego desyatiletija* (Livre sur

¹² B. Gasparov, *The 'Golden Age' and Its Role in the Cultural Mythology of Russian Modernism*, in *Cultural Mythologies of Russian Modernism. From the Golden Age to the Silver Age*, dirigé par B. Gasparov, R. P. Hugues, I. Paperno, Berkeley-Los Angeles-Oxford, University of California Press, 1992, pp. 1-16.

¹³ S. Diaghilev, “Les lettres de Pouchkine”, in S. Diaghilev, *Mémoires*, traduit du russe par M. Tansman-Zanuttini et G. de Sardes, introduction, présentation, notes et dossier par G. de Sardes, Paris, Hermann Editeurs, 2007, pp. 41-47.

¹⁴ Les informations qui suivent ont été données à l'auteur de cet article par l'un des deux fils de Rostislav Hofmann, André, par des e-mails échangés depuis mai 2009. André et son frère Vladimir, très attachés à Lifar (qui fut le parrain d'André), travaillèrent pour lui dans les années 1975-1980, André l'aidant en particulier à ranger ses archives à Glion sur Montreux en 1984. Partageant l'amour pour la danse de leur père et grand-père, ils sont les auteurs de *Le Ballet*, préface et conclusion de S. Lifar, Paris, Bordas, 1981.

les poètes russes de la dernière décennie), un recueil de poésies qui réunissait la jeune école symboliste (Blok, Akhmatova, Balmont, entre autres).¹⁵ A Saint Pétersbourg il avait fréquenté aussi le cercle de Diaghilev, et la couverture de l'un de ses premiers livres de poèmes, *Gimny i Ody* (Hymnes et odes, 1910), avait été dessinée par Bakst. A partir des années 1916-17, il s'était consacré totalement à l'étude de Pouchkine, dont il était devenu l'un des meilleurs spécialistes, d'abord en Russie, puis en France, où il sera l'auteur de publications sur lui, parmi lesquelles sa biographie, dans la traduction française de Nicolas Pouchkine, petit-fils du poète (1931).

En 1922, il avait été dépêché en mission à Paris par l'Académie des Sciences russe. Le but de son voyage était de renouer les contacts avec Alexandre Fiodorovitch Otto Onéguine, un Russe émigré, ami et secrétaire de Tourgueniev et passionné de Pouchkine. Otto avait obtenu du tsar Nicolas II la permission d'ajouter "Onéguine" à son nom de famille "Otto" et avait constitué dans son logement de la rue de Marignan un véritable musée Pouchkine, le premier au monde, grâce notamment aux manuscrits reçus en cadeau de Pavel Vassilievitch Joukovsky (le fils du poète Vassili Joukovski) qui avait été chargé de réunir les manuscrits de Pouchkine restés dans son appartement du quai de la Moïka après son décès. Dès 1909 le gouvernement tsariste avait conclu un contrat d'achat de ce musée, selon lequel Otto Onéguine en conserverait l'usufruit et recevrait une rente à vie. Cette rente s'était interrompue après 1917. Il fallait donc envoyer un représentant du musée Pouchkine pour renouer les contacts avec Otto et ce fut la mission de Modeste Hofmann. Otto décéda en 1925 et la collection fut effectivement retournée à Saint Pétersbourg (devenu Leningrad) après des négociations avec les autorités françaises. Modeste Hofmann publia la collection (1926) et resta à Paris avec son fils Rostislav, au lieu de retourner en Russie. Il fit expédier à Paris sa bibliothèque de trois mille livres, qu'il offrit à l'Institut des langues orientales. Le gouvernement français lui proposa un poste de professeur à la Sorbonne et la Légion d'honneur à la condition qu'il accepte la nationalité française, ce que Modeste Hofmann refusa, préférant, par patriotisme et idéalisme, demeurer un "émigré apatriide", et choisissant de ce fait une existence matériellement difficile d'auteur vivant de ses écrits.

A Paris Hofmann avait retrouvé Diaghilev, qui se passionnait de plus en plus pour les livres et les manuscrits anciens et rassemblait une précieuse collection. Il le consultait sur des questions littéraires, et en particulier sur les manuscrits de Pouchkine et de Lermontov. En 1929 l'imprésario projetait de confier à Hofmann la publication des lettres de Pouchkine à Natalia

¹⁵ *Kniga o russkikh poetach poslednego desyatiletija*, pod red. M. L. Gofmana, SPb.-Moskva, Izd. Tov. M. O. Vol'f, [1909].

Gontcharova, mais son décès interrompit ce projet.¹⁶ Entre-temps, chez Diaghilev, Hofmann avait fait la connaissance du jeune Lifar, avec lequel il se lia d'amitié. Au début des années 30 le danseur passait souvent l'été avec les Hofmann à Cannes et Juan-les-Pins, où il fréquentait Pavel Koribout ("Pavlik", l'un des cousins de Diaghilev) et Walter Nouvel. Rostislav n'était âgé que de dix ans de moins que le danseur. Le lien de Lifar avec la famille Hofmann ne sera interrompu que par son décès.

Hofmann et Lifar collaborèrent à la réalisation des projets devant célébrer à Paris le centenaire de la mort de Pouchkine. Depuis les années 20 le grand écrivain romantique avait été au centre de diverses initiatives venant de la *zarubežnaja Rossija*. Les opéras composés sur un livret tiré d'œuvres pouchkiniennes avaient été mis en scène plusieurs fois par les troupes russes actives en France: *Boris Godounov*, que Diaghilev avait monté dès 1908 à l'Opéra de Paris, avec Chaliapine, en préliminaire aux Ballets Russes la saison suivante au Châtelet, avait été repris par exemple par l'"Opéra Russe" en 1926 et par le prince Alexei Tsereteli et son "Opéra Russe à Paris" en 1931.¹⁷ Le Comité du Jubilée fut institué en février 1935 et reçut l'aide des soirées pouchkiniennes organisées par Lifar. Le 17 mars de 1936 eut lieu à la Salle Pleyel une "Grande soirée artistique au profit du Fonds Pouchkine", où Lifar dansa avec Vera Nemtchinova et Suria Magito. Un nouveau concert au profit du Fonds Pouchkine eut lieu dans la Salle Pleyel le 8 février de 1937: Lifar y montra sa miniature chorégraphique *Tanez Vitiasia* (La Danse du Preux), sur une musique de Glinka extraite de l'opéra *Rousslan et Ludmila*, au sujet inspiré par un poème de Pouchkine.¹⁸ Deux jours plus tard, un nouveau concert, organisé à la Salle Pleyel par l'Université populaire russe et la Bibliothèque Tourgenieff, montrait encore Lifar en vedette. Le danseur ne manqua jamais de représenter le Comité pouchkinien, même hors Paris.¹⁹

L'anniversaire pouchkinien fut fêté par toutes les communautés de Russes en exil dans le monde, mais nulle part il ne fut à l'origine d'un nombre aussi important d'événements qu'en France, et en particulier à Paris.

¹⁶ A. Hofmann, email à l'auteur du 12 mai 2009. Un télégramme de Modeste Hofmann à Diaghilev datant du 6 juin 1927 est conservé au Theatre Museum de Londres (THM/2 /1/4/93-94).

¹⁷ L. A. Mnuchin, I. M. Nevzorova, *Puškinskij god vo Francii* (L'année pouchkinien en France), in *Puškin i kul'tura russkogo zarubež'ja, Meždunarodnaja naučnaja konferencija, posvyaschennaja 200-letiju so dnia roždenija* (Pouchkine et la culture de la Russie en émigration, Colloque scientifique international, à l'occasion des deux cent ans depuis la naissance du poète), Moskva, Russkij put', 2000, pp. 320.

¹⁸ *L'émigration russe*, cit., vol. III, p. 281.

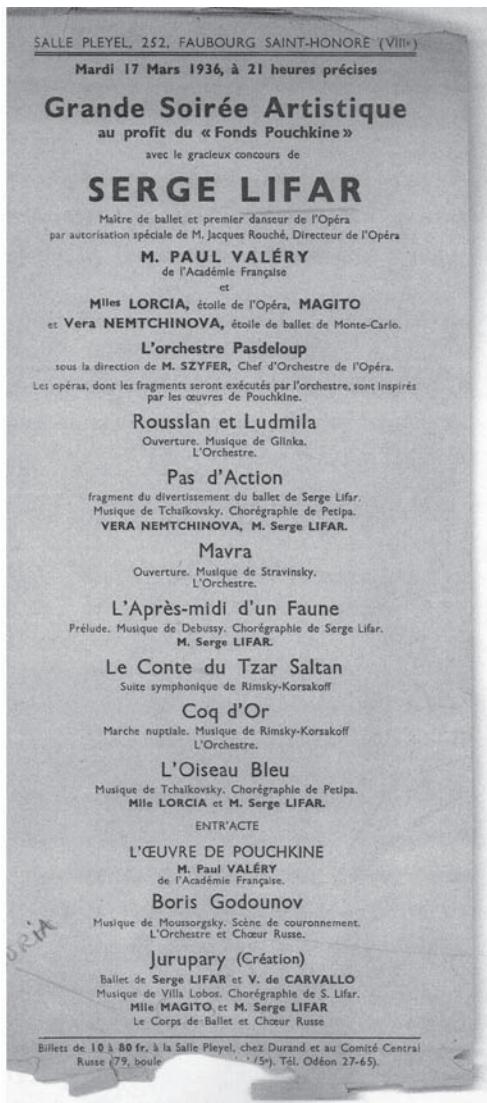
¹⁹ En avril de 1937 il était à Lyon (*Ibidem*, p. 318).



Modeste Hofmann, Rostislav-Michel Hofmann, Pavel Koribout et Lifar à Cannes, 1936 ou 1937



Lifar et Modeste Hofmann à Juan-les-Pins, 1936 ou 1937



Affiche de la soirée du 17 mars 1936

Les lettres de Pouchkine à sa fiancée furent au centre de l'exposition *Pouchkine et son époque*, que Lifar organisa à la Salle Pleyel, et qu'Alexandre Benois mit en espace. Elle s'ouvrit le 16 mars 1937.²⁰

Une cérémonie solennelle accompagna la fermeture de l'exposition, le 18 avril: le soir même Lifar fut célébré au restaurant Kornilov par Ivan Bounine (Prix Nobel de littérature en 1933), Boris Zaitsev, Nicolas Koulman et d'autres intellectuels russes.²¹ L'affiche de l'exposition fut dessinée par Jean Cocteau, dont le témoignage publié dans l'un des quotidiens parisiens permet d'apprécier la mesure de la participation de l'écrivain français au climat d'exaltation développé autour de Pouchkine:

Avez-vous lu Pouchkine ? Moi je ne l'ai pas lu et si j'ai accepté l'honneur que me faisait Serge Lifar en me proposant de dessiner l'affiche que vous pouvez voir sur nos murs, c'est que Pouchkine résume à mes yeux le prestige des poètes [...] A moi, pour me convaincre, me suffisent sa silhouette élégante, sa haute cravate, ses favoris, ses boucles et son sourire de sorcier immortel.²²

Une autre image circula aussi dans les médias: dessinée par l'artiste suisse George Augsbourg, elle représentait Lifar lié à Pouchkine d'une façon tout à fait directe, non pas en tant que danseur ou chorégraphe, mais en écrivain.²³ Lifar, qui signait l'avant-propos du catalogue de l'exposition, y proclamait sa vénération pour celui qu'il appelait l'Apollon de Russie.²⁴

²⁰ Elle aurait dû s'ouvrir le 10 février 1937 à la Bibliothèque Nationale, mais l'ambassadeur russe manifesta sa volonté d'ouvrir l'exposition lui-même au nom du gouvernement soviétique. Lifar s'y opposa et choisit le nouvel endroit de la Salle Pleyel, l'un des plus fameux lieux de concerts parisiens, fréquemment loué par les Russes pour leurs initiatives. L'histoire de la célébration parisienne a été relatée par R.P. Hugues, "Pushkin and Russia Abroad", in *The Cambridge Companion to Pushkin*, dirigé par A. Kahn, New York, Cambridge University Press, 2006, pp. 174-187. Aucune mention de Diaghilev ne paraît dans le catalogue de l'exposition, ouvert par un avant-propos sans titre de Lifar (*Centenaire de Pouchkine 1837-1937. Exposition. Pouchkine et son époque*, textes par S. Lifar, M. Hofmann et N. Pouchkine, Paris, Imprimerie de la Coopérative Etoile, 1937, pp. 1-7 [BMO]). A l'occasion de l'exposition, Lifar publia aussi *Tretij prazdnik Puškina* (La troisième fête de Pouchkine), écrite certainement avec l'aide et la rédaction de Modeste Hofmann. La troisième fête, celle de 1937, suivait les célébrations pouchkiniennes de 1921 et de 1924. Ce texte parut séparément et fut aussi publié en français dans le catalogue de l'exposition (voir annexe 1).

²¹ *Russkoe zarubež'e 1920-1940: Francija. Chronika naučnoj, kul'turnoj i obščestvennoj žizni*, vol. 3, cit., p. 318.

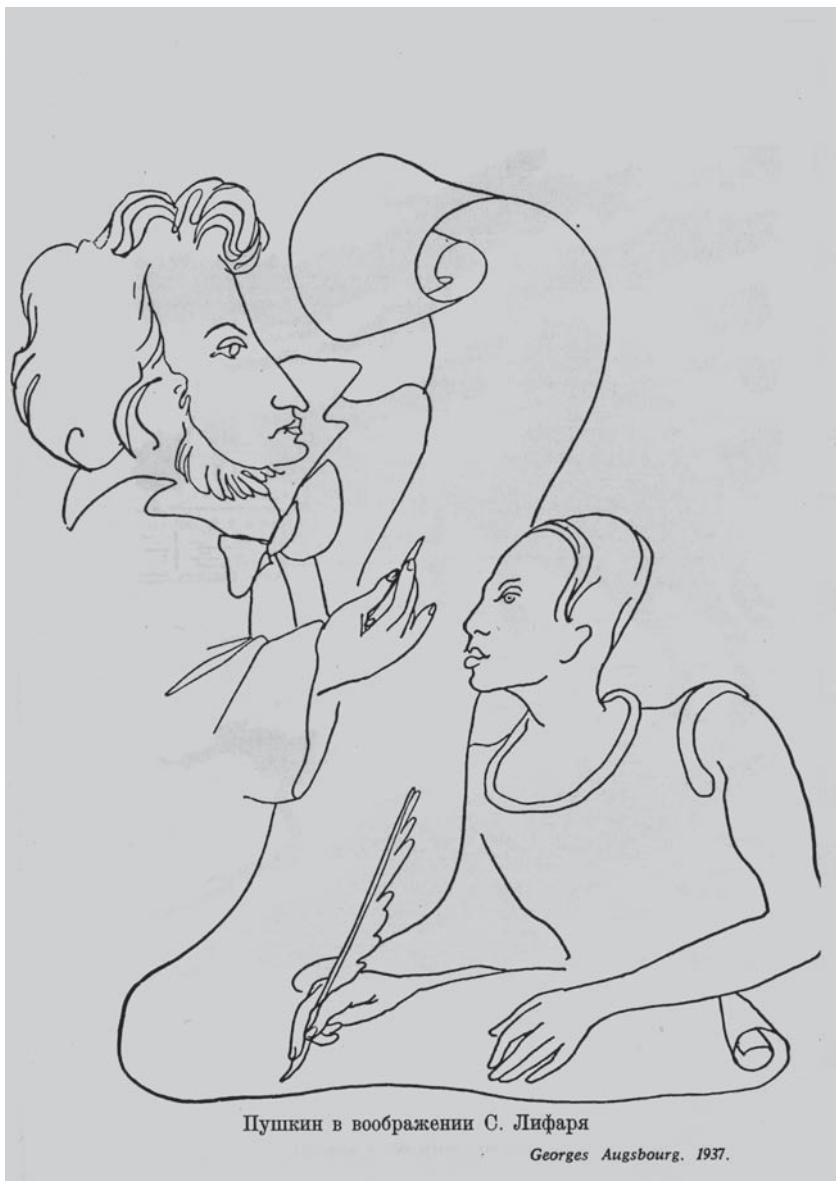
²² J. Cocteau, *Le sang noir de Pouchkine*, "Ce soir", 30 mars 1937.

²³ Déjà publiée in G. Augsbourg, *La vie en images de Serge Lifar*, préface de G. Boissy (Paris, Corréea, 1937), l'image sera reproduite par Lifar in *Moja zarubežnaja puškiniana. Puškinskie vystavki i izdaniia* (Mes activités pouchkiniennes en émigration. Les expositions et les éditions de Pouchkine), Pariž, Editions Beresniak, 1966.

²⁴ S. Lifar, [Avant-propos], *Exposition Pouchkine et son époque*, cit., p. 7.



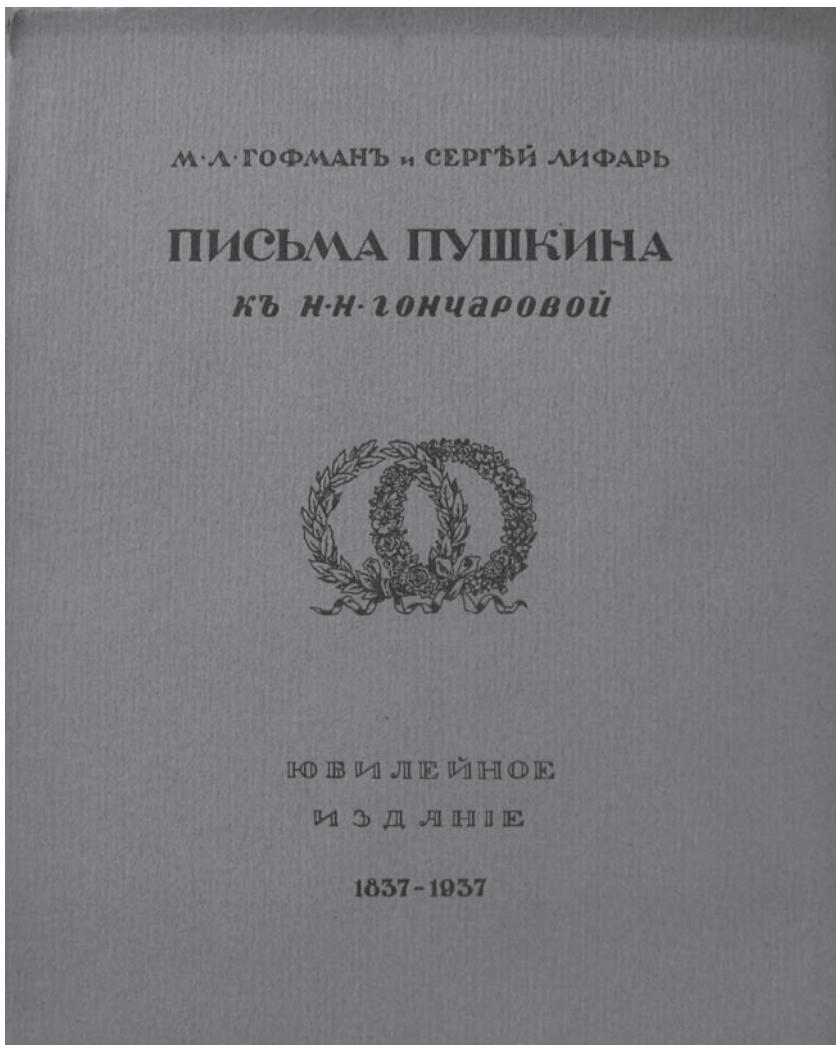
Vernissage de l'exposition *Pouchkine et son époque*



Пушкин в воображении С. Лифаря

Georges Augsbourg, 1937.

Georges Augsbourg, *Pouchkine et Lifar*



Couverture du volume *Pis'ma Puškina k N. N. Gončarovo* (1937)



Sigle des Editions Lifar. Dessin de Nathalie Gontcharova

Sa carrière de danseur avait été tellement propulsée par son rôle d'Apollon dans le ballet de Balanchine de 1928, que l'impacte auto-promotionnel de cette qualification doit être retenu. Avant l'exposition du centenaire, Lifar avait collaboré avec Hofmann à d'importantes publications pouchkiniennes: une édition de luxe de *Voyage à Arzroum*, de *Nuits égyptiennes* et de *Pouchkine-Don Juan*.²⁵ Aucune ne fut aussi importante et luxueuse toutefois que le volume qui fit connaître au public les lettres inédites du poète tant chérées par Diaghilev.²⁶ Tous ces volumes furent publiés par la maison

²⁵ *Putešestvie v Arzrum vo vremia pochoda 1829 goda. Putevye zapiski Puškina* (L'expédition à Azroum pendant la campagne de 1829. Notes de voyage de Pouchkine), rédaction et commentaires du professeur M. L. Hofmann, préface de S. Lifar, Pariž, Izd. Sergeja Lifarja, 1934; M. L. Gofman, *Egipetskie Noči* (Nuits égyptiennes), Pariž, Izd. Sergeja Lifarja, 1935; M. L. Hofmann, *Puškin – Don-Žuan*, Pariž, Izd. Sergeja Lifarja, 1935.

²⁶ M. Gofman, S. Lifar', *Pis'ma Puškina k N. N. Gončarovoj. Jubilejnoe izdanie 1837-1937* [Pariž, Tipografija Coopérative Etoile, 1937]. Cette édition, en 250 exemplaires numérotés, dont dix sur papier "japon impérial nacré" se fit grâce à une souscription, qui s'ouvrit, comme mentionné dans le volume, "Chez Lifar, Hôtel Vuillemot, 15 rue Boissy d'Angles, Paris VIII" à partir du 1 janvier 1934". "Chaque exemplaire était contenu dans une enveloppe reproduisant en facsimile la rédaction de l'adresse à sa fiancée par Pouchkine, scellée du sceau original du poète en cire rouge que possédaient Lifar" (A. Hofmann, email à l'auteur du 14 août 2009).

d'édition que Lifar fonda pour l'occasion, la Izdanie Sergeja Lifarja, dont le sigle fut dessiné (bien qu'il ne fut pas signé) par Nathalie Gontcharova, déjà collaboratrice de Diaghilev. Il est douteux cependant que Lifar eut une véritable maison d'édition à l'époque: il est plus probable qu'il se limita à subventionner l'opération, confiant la charge de l'imprimerie à la Coopérative Etoile, sous la surveillance de son frère Léonide.²⁷

Les neveux de Modeste Hofmann affirment que les textes chargés de réflexions et d'analyses littéraires et signés par Lifar dans les volumes pouchkiniens sortis en 1937 furent écrits non par lui, mais par Hofmann lui-même, ce qui paraît tout à fait crédible, si l'on considère l'érudition évidente qui transparaît dans ces textes, et qui ne pouvait nullement appartenir au jeune danseur. A cette date, Modeste Hofmann travaillait depuis longtemps au service de Lifar, en écrivant les livres qui paraissaient sous sa signature. Il s'agit d'une pratique non inédite dans le milieu du théâtre, mais la différence d'âge entre le danseur et l'écrivain et le statut culturel de ce dernier par rapport à l'ambitieux Lifar montre que, plus que d'une collaboration, il s'agissait véritablement d'une activité littéraire à laquelle Hofmann se trouva contraint pour vivre et dont Lifar tira profit pour se créer une fausse image d'intellectuel et d'érudit.

Il est probable que Modeste Hofmann inaugura cette activité dès le *Manifeste du chorégraphe* de Lifar, publié en français en 1935 (et trois années plus tard en russe). Par ce texte le danseur, alors âgé de trente ans, voulut surpasser (au moins en ampleur et en érudition) le document publié par Fokine dans le "Times" en 1911, qui avait été le manifeste de l'esthétique des Ballets Russes, ou plutôt de leur première période. Ce fut encore Hofmann qui rédigea la première autobiographie de Lifar, *Stradnye gody* (Années douloureuses), publiée en russe en 1935, et peu après (la même année) en français, traduite par son fils Rostislav (1915-1975).²⁸

²⁷ "Léonide était le frère cadet de Serge. Ils étaient trois frères et une sœur, enterrés aujourd'hui à Sainte-Geneviève-des-Bois. Vassili était peintre et avait quitté la Russie pour l'Italie, puis Paris, dès 1912. Il ne fit pas carrière. Léonide se serait échappé d'Union Soviétique à bord de son petit avion (il était pilote). Il est devenu éditeur et les éditions Lifar ont dû dépendre de lui. Il s'occupait aussi de l'intendance de Serge" (A. Hofmann, email à l'auteur du 30 juillet 2009).

²⁸ Dans la "Préface" de l'édition française est écrit: "Le présent livre a été adapté des souvenirs que j'ai déjà publiés en russe" (*Du temps que j'avais faim*, Paris, Librairie Stock, Delamain et Boutelleau, 1935, p. IX). Hofmann inséra dans l'autobiographie de Lifar les souvenirs des temps que lui-même avait vécu en Ukraine, à Chernigov et à Kiev, lorsqu'il s'était éloigné de Saint Pétersbourg, et avait dirigé un journal d'opposition aux bolchéviks au cours de la Révolution. Les mêmes détails sur sa fuite de Kiev que l'on trouve à la p. 226 de *Stradnye gody* peuvent être lus dans ses mémoires inédits (A. Hofmann, email à l'auteur du 12 mai 2009). Au nombre des autobiographies publiées de Lifar, il faut en ajouter une autre, jusque là inédite, conservée dans les archives d'André et Vladimir Hofmann, sur l'époque de



Signet promotionnel de l'imprimerie Coopérative Etoile

Licencié ès Lettres à la Sorbonne (il deviendra ensuite musicologue), Rostislav s'engagera dans la voie de son père pendant les années 40, en écrivant les livres signés par Lifar, à la suite d'*Istorija russkogo baleta ot XII veka do Russkogo baleta Djagileva* (Histoire du ballet russe du XII^e siècle jusqu'au ballet de Diaghilev),²⁹ écrit par Modeste en 1940, mais publié en russe seulement en 1945 (et en français cinq années plus tard).³⁰ Rostislav (devenu Rostislav-Michel, puis Michel, en francisant son nom pour collaborer à la radio française) sera donc l'auteur des livres sur le ballet romantique français, commandés et signés par Lifar, ainsi que d'un grand nombre d'articles parus sous la signature du chorégraphe. Sa collaboration avec lui du-

la Seconde guerre mondiale et l'Occupation (C. Paolacci, *Serge Lifar and the Paris Opera during World War II*, "Journal of the Oxford University History Society", n. 2, 2004, p. 7, texte téléchargé sur internet en 2009).

²⁹ Pour les détails sur les éditions française et anglaise, voir Annexe 2.

³⁰ L'édition russe du livre porte cette annotation: "livre dont la composition a été entamée en 1940 mais en raison des circonstances de l'époque, a été interrompue et achevée d'imprimer en 1945". La copie en russe conservée dans l'archive de A. Hofmann est dédicacée de la main de Modeste avec les lignes suivantes: "Exemplaire de la kuma de l'auteur, Maria Vassilievna Kornilova. Je certifie Mod. Hofmann 4.VIII.1946". Modeste Hofmann s'avouait évidemment comme l'auteur du livre, officiellement attribué à Lifar.

ra jusqu'à 1954 environ, quand, devenu conférencier aux Jeunesses Musicales de France, et rédacteur du "Journal musical français", il publiera ses textes sur la danse sous sa propre signature.³¹

Stradnye gody fut probablement un essai littéraire de la part de Modeste Hofmann: l'écrivain s'y mesurait non seulement avec la déjà célèbre *Garde Blanche* (1926) de Michail Boulgakov, mais avec le grand nombre d'autobiographies de Russes émigrés focalisées sur les vicissitudes vécues à Kiev après la révolution de 1917.³²

Grâce au salaire très élevé qu'il touchait à l'Opéra³³, et grâce à Modeste Hofmann, dont l'état de nécessité le rendait disponible à travailler pour lui, pendant les années 30 Lifar put s'adresser à deux publics différents. L'un était la grande communauté parisienne des Russes, à laquelle il adressa ses mémoires d'émigré, une sorte de carte d'identité qui lui donnait une visibilité à plein titre, lui garantissant solidarité et centralité culturelle. L'autre public était français: il se fit connaître à lui tambour battant comme exilé et comme intellectuel. L'écriture fut tout à fait cruciale: la canonisation des Ballets Russes permit à Lifar de réclamer ses droit d'héritier. Ce fut une opération qu'il accomplit en ambitionnant de résumer en soi même l'héritage de tout un peuple, pour en être pleinement légitimé: son sincère amour pour Pouchkine et sa fausse compétence sur ce géant de la littérature jouèrent ce rôle. Ses deux publics furent ses deux patries. Il visa à n'en faire que une, une patrie idéalisée, d'ailleurs: celle de la danse française vivifiée, reconduite à la pureté de ses racines grâce aux danseurs, chorégraphes et maîtres russes, et grâce à lui-même.

³¹ *La danse*, avant-propos de S. Lifar (Paris, Société française de diffusion musicale et artistique, 1952), fut écrit par R. Hofmann et signé par Lifar. L'année suivante R. Hofmann écrit et signa sous son nom *Serge Lifar et son ballet*, Société française de diffusion musicale et artistique. A partir des années 50, Lifar se servit d'autres personnes comme auteurs de ses textes.

³² Voir G. Lami, "L'epopea di Kiev nella memorialistica dell'emigrazione russa", in *Kiev e Leopoli: il testo culturale*, dirigé par M. G. Bartolini et G. Brogi Bercoff, Firenze, Firenze University Press, 2007, pp. 139-164.

³³ "Lifar fut le premier danseur de l'Opéra de Paris, toutes époques confondues, à toucher des appoinements et des cachets comparables à ceux des vedettes de l'art lyrique" (E. Hennebert, *Le cas des danseurs russes de Paris entre 1917 et 1944*, "Relations internationales", n. 116, hiver 2003, p. 499). Hennebert a soutenu une thèse de doctorat sur ce sujet: "*Coureurs de cache*": *Histoire des danseurs russes de Paris (1917-1944)*, Université de Paris I, 2002, qu'on souhaiterait voir publiée. Elle est aussi l'auteur d'un roman sur Diaghilev (*Chinchilla*, Paris, Robert Laffont, 2004).



Rostislav-Michel Hofmann dédicaçant le service de presse de son opuscule *La danse*, aux Jeunesses Musicales de France, vers 1952-1953



Couverture du volume *Djagilev i s Djagilevym*



Lifar et Vassili Zuikov en 1939 dans l'espace de l'exposition *Ballets Russes de Diaghilew 1909 à 1929*

L'héritage de Diaghilev

La biographie de Diaghilev, *Djagilev i c Djagilevym* (Diaghilev et avec Diaghilev)³⁴ fut la pierre d'angle de ce processus. Elle parut en 1939, dix ans après la disparition de l'imprésario, un anniversaire que Lifar célébra aussi avec l'exposition *Les Ballets Russes de Diaghilew 1909 à 1929. Exposition organisée par Serge Lifar*, qui s'ouvrit le 27 mars au Musée des Arts Décoratifs de Paris (Palais du Louvre, Pavillon de Marsan). Exception faite de petites expositions de dessins de scène et de costumes réalisés après 1929,³⁵ il s'agissait de la première célébration importante de l'imprésario. Y

³⁴ S. Lifar', *Djagilev i s Djagilevym*, Pariž, Dom knigi, 1939 (504 p., imprimé en 615 exemplaires en semi-cuir, couverture de Mstislav Doboujinski). Le tapuscrit, avec les ajouts et les corrections de la main de Modeste Hofmann, fut vendu chez Christie's, avec la dédicace de Lifar à Anna de Noailles (e-mail de A. Hofmann à l'auteur, 12 mai 2009).

³⁵ Comme la *Russian Ballet Memorial Exhibition*, organisée à la Claridge Gallery de Londres en 1930. Dans la même année Lifar avait exposée sa collection de dessins de théâtre à la Tooth Gallery de New Bond Street, Londres, avec un catalogue rassemblant des textes d'Edith, Osbert et Sacheverell Sitwell (G. E. Fussell, *Notes on Decor. M. Serge Lifar's Col-*

étaient ressemblés pas moins de cinq cent trente-deux objets, dont trois cent soixante-deux aquarelles, gouaches, dessins, peintures et gravures, onze décors et toiles de fond, vingt-huit sculptures, douze affiches, soixante et un livres,³⁶ trente-six partitions, et vingt-six lettres accompagnées de documents et photographies. Sous le haut patronage du prince de Monaco (grâce auquel les Ballets Russes avaient pu survivre à l'intense compétition du marché du spectacle des années 20) et du Ministre de l'Education Nationale de France, l'exposition comptait sur un comité d'honneur dans lequel siégeaient des noms prestigieux de la culture (parmi lesquels Paul Valéry) et des institutions françaises. Sans doute s'agissait-il d'une grande victoire diplomatique et culturelle de Lifar, bien préparée, d'ailleurs. Suivant l'exemple de l'imprésario, dont les campagnes de presse lui avaient beaucoup appris, Lifar fit précéder l'exposition de proclamations dans la presse. En février il présenta Diaghilev dans les colonnes du "Figaro" comme celui qui avait fait connaître aux Russes la richesse artistique de leur patrie et aux Européens le ballet russe, cette "synthèse harmonieuse de la peinture, de la musique et de la danse russes".³⁷ Le jeune danseur n'épargnait aucun mot pour exalter le "génie russe", devenu "universel" grâce à Diaghilev. Son discours vibrant de fierté semblait appartenir à un peuple tout entier, qui se glorifiait de l'appartenance nationale du grand imprésario.³⁸

Durant la période d'ouverture de l'exposition Lifar organisa deux galas. Le premier eut lieu le 8 juin, un jour célébré depuis 1925 par la communauté russe en exil comme "le jour de la culture russe" (*Den' russkoj kul'tury*), en tant qu'anniversaire de la naissance de Pouchkine. On remit en scène des extraits de ballets du répertoire diaghilévien, tels que *Le train bleu*, *Les biches*, *Les matelots* et *La chatte*: Lifar en fut l'interprète, avec Nicolai Efimov

lection of Pictures, "Dancing Times", novembre 1930, pp. 177-178). La première exposition de sa collection s'était tenue à la Galerie Vignon de Paris en 1929 (un texte de Jean Cocteau figurait aussi dans le catalogue, publié par les Editions des Quatre Chemins).

³⁶ Parmi lesquels notamment plusieurs merveilles en in-quarto, faisant partie de l'efflorescence éditoriale d'exception qui avait salué les saisons diaghiléviennes à Paris. Sur la fonction de cette production par rapport à la politique artistique de Diaghilev, voir: P. Veroli, "Il mito dei Balletti Russi", in *I Balletti Russi di Diaghilev tra storia e mito*, dirigé par P. Veroli et G. Vinay, Accademia Nazionale di Santa Cecilia, Rome (en cours de publication).

³⁷ S. Lifar, *L'œuvre de Diaghilew*, "Le Figaro", 7 février 1939.

³⁸ Dans son long commentaire de l'exposition, publié en russe dans "Poslednie Novosti" les 8, 15 et 23 avril 1939, Alexandre Benois invitait le lecteur à visiter l'exposition, et ajoutait: "For Russians in any event it has a *completely unique* interest" (A. Benois, *The Diaghilev Exhibition*, traduit et annoté par R. J. Wiley, "Dancing Times", juin 1984, p. 762, emphase dans le texte original). Le reste de l'article fut publié dans les numéros de juillet (pp. 846-847), et août (pp. 928-929).

MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS
PALAIS DU LOUVRE -- 107, RUE DE RIVOLI

Jeudi 8 Juin
à 18 heures très précises

LA DERNIÈRE PÉRIODE DES BALLETTS RUSSES DE DIAGHILEW

Le train bleu - Les Biches - Matelots - La Chatte

Ballets de

MM. DARIUS MILHAUD, POULENC,
AURIC, SAUGUET

accompagnés par les Auteurs

Mlle NEMTCHINOVA, M. EFIMOFF

SERGE LIFAR

Présentation par M. JEAN COCTEAU

PLACES NUMÉROTÉES

30 FRANCS

PLACES NON NUMÉROTÉES

25 FRANCS

Réduction de 20 % pour les Membres de l'Union Centrale des Arts Décoratifs
Location au Secrétariat du Musée des Arts Décoratifs à partir du Vendredi 2 Juin



Le 20 Juin LES ŒUVRES LYRIQUES AUX BALLETTS RUSSES DE DIAGHILEW
à 18 heures avec le Concours du Conservatoire Russe, de la Société Musicale Russe à l'Etranger
 Présentation par M. E. VUILLERMOZ

Le 22 Juin SERGE DE DIAGHILEW, SERGE LIFAR ET LE BALLET DE L'AVENIR
à 21 heures (Œuvres inédites)
 Présentation par M. A. SCHAIKEVITCH

Imp. Georges Petit, Paris

Affiche du gala du 8 juin 1939

MUSÉE DES ARTS DECORATIFS
PALAIS DU LOUVRE (Pavillon de Marsan) 107, Rue de Rivoli

Mercredi 28 Juin 1939
A 22 HEURES

Dans la Galerie de l'Exposition des
BALLET RUSSES DE SERGE DE DIAGHILEW

et sous le Patronage du Comité de l'Exposition et du Comité de l'Art des Fêtes de Paris
et de
Princesse EDMOND DE POLIGNAC, Comtesse GREFFULHE, Mme Juliet DUFF, Mme J. ROUCHE, Prince J. L. DE FAUCIGNY-LUCINGE, Mme CHANEL, Baron Robert DE ROTHSCHILD, Baronne Emile D'ERLANGER,
Vicomtesse de NOAILLES, Comtesse Jean PASTRE, The Hon. Mrs R. FELLOWES, Mme Misia SERT

GALA DE LA DANSE
organisé par Serge LIFAR

AU PROFIT DE
VASLAV NIJINSKY

et offert par les grandes Vedettes reconnaissantes (par ordre alphabétique)

Mmes DARSONVAL - CARMITA GARCIA - LORCIA
VERA NEMTCHINOVA - SOLANGE SCHWARZ
CHAUVIRÉ - STEPANOVA - TERESINA
et **MM. ANTON DOLIN - VICENTE ESCUDERO - GOUBÉ**
SERGE LIFAR - ANATOLE OBOUKHOFF - SERGE PERETTI
RAM-GOPAL - TCHERKAS et
LE CORPS DE BALLET DU THEATRE NATIONAL DE L'OPERA
Présentation des Artistes par **M. André DE FOQUIERES**

ORCHESTRE sous la direction de **J.-E. SZYFER**

PRIX DES PLACES: Chaises réservées, 500 fr. - Chaises, 250 fr. (Timbre en sus) - LOCATION : Musée des Arts décoratifs, 107, rue de Rivoli - Durand, 4, place de la Madeleine - Maison Gaveau, 45, rue La Boétie

BUREAU DE CONCERTS MARCEL DE VALMALETE, 45, Rue La Boétie (Ely. 79-48)

COLONNE-AFFICHES, 29, Rue d'Assas (Tel. Ely. 69-32)
Impr. Vautier, Gravure, Paris

Affiche du gala au profit de Nijinsky du 28 juin 1939

et Vera Nemtchinova, qui, eux-aussi, avaient collaboré avec Diaghilev pendant les dernières saisons des Ballets Russes. Un second gala, le 28 juin, dans la galerie de l'exposition, fit œuvre de bienfaisance au profit de Nijinsky, depuis longtemps malade.³⁹

Si l'exposition représentait l'emprise de Diaghilev comme une création forcément collective, pour la biographie de l'imprésario il semblait n'y avoir qu'un auteur: Lifar. Les témoignages des membres de la famille de Diaghilev, aussi bien que de ses collaborateurs, étaient nombreux: de sa belle-mère Elena Panaeva à sa tante, Anna Filosofova, en passant par Alexandre Benois, Walter Nouvel, Pavel Koribout, l'historien de l'art Igor Grabar, le peintre Anna Ostromova-Lebedeva et bien d'autres. Un grand nombre de lettres écrites à Diaghilev et par lui y étaient citées apparemment en entier et l'activité du "Monde de l'art", l'association et la revue fondées par Alexandre Benois et Diaghilev en 1898, y était analysée attentivement. Une exploration aussi ponctuelle de la période russe de l'activité de l'imprésario était une nouveauté, qui dévalorisait presque l'importance de la seconde partie du volume, dédiée à la récente histoire des Ballets Russes, bien plus connue du public. Le livre était écrit apparemment par un témoin. Mais qui était-ce, Lifar ou Hofmann? Qui formula les questions auxquelles le discours historique se proposait de donner une réponse? Pour quelques détails techniques sur la danse, Hofmann collabora certes avec Lifar. L'ampleur de la perspective historique dans laquelle le savant homme de lettres sut inclure la danse ne peut s'expliquer toutefois sans sa culture personnelle, son érudition et ses études. Sa participation à la culture symboliste, sa connaissance du "Monde de l'art" et de ses associés étaient telles qu'une partie du volume peut être lue comme le témoignage d'un contemporain de Diaghilev. Attribué à son véritable auteur, ce livre acquiert aujourd'hui sa crédibilité. Le mystère plane sur ses sources, et en particulier sur les lettres écrites par et à Diaghilev, que Modeste Hofmann cita souvent. Il les avait certainement obtenues par

³⁹ Le spectacle fut dansé par Lyrette Darsonval, Carmela Garcia, Suzanne Lorcia, Vera Nemtchinova, Solange Schwartz, Yvette Chauviré, Tatiana Stepanova, Teresina, Anton Dolin, Vicente Escudero, Paul Goubé, Lifar, Anatole Oboukhoff, Serge Peretti, Ram Gopal, Constantin Tcherkas, et le corps de ballet de l'Opéra. L'orchestre était dirigé par J.-E. Szyfer (affiche, BMO). A l'occasion du Gala, Lifar chorégraphia un *Hommage à Diaghilev* sur la musique de Schubert (Gropius et Servane, *À la rencontre de Serge Lifar*, La Sixaine, sans lieu, 1947, p. 8). A remarquer qu'en 1934 Tcherkas, déjà danseur pour Diaghilev, devint maître de ballet de la Salle Favart (Opéra Comique), une charge très importante pour déterminer les choix artistiques et stylistiques de la compagnie. Son activité n'a pas été étudiée, Lifar ayant monopolisé l'attention des chercheurs pendant des décennies.

Lifar. Et le danseur, de quelle façon en était-il devenu le propriétaire?⁴⁰ Surtout, où sont ces lettres et ces documents aujourd’hui?

Les petits-enfants de Modeste Hofmann se souviennent du grand respect que Lifar nourrissait pour leur grand-père, à qui il s’adressait en l’appelant “professeur”. Tout en se définissant volontiers comme son “collaborateur”, il ne mentionna toutefois jamais le nom d’Hofmann dans ses autobiographies publiées. L’écrivain, qui était fort intéressé à la danse (dans sa jeunesse il avait suivi des cours auprès de Jaques-Dalcroze),⁴¹ nourrissait une grande affection et appréciation pour le jeune danseur. Travailler pour Lifar lui permit de survivre pendant des années bien difficiles.⁴² Il sut aussi vivre avec ironie la conscience d’être l’auteur de livres pour lesquels un autre était célébré. Au début de 1940 il travaillait à un roman dont le protagoniste était un musicien fasciné par les partitions d’autrui au point de s’en croire l’auteur. Mais craignant que Lifar ne se reconnaisse dans le héros du livre, n’en prenne ombrage et ne mette fin à ses commandes d’écriture, Hofmann renonça à son manuscrit.⁴³

⁴⁰ Dans son autobiographie de 1965 Lifar raconta qu’à la mort de Diaghilev à Venise, et avec la complicité de ses héritiers en Russie, Nouvel, Pavel Koribout, Kochno et lui, pénétrèrent dans l’appartement parisien de l’imprésario, boulevard Garibaldi, qui avait été scellé par la police. Ils en emportèrent un grand nombre d’autographes, manuscrits, livres rares, partitions musicales et documents, qu’ils dissimulèrent chez Kochno (S. Lifar, *Ma vie. From Kiev to Kiev*, une autobiographie traduite par by J. Holman Mason, New York-Cleveland, The World Publishing Company, 1970, pp. 83-85). Dans ce livre le chorégraphe relate avec une apparente indifférence que Kochno réclama la propriété de l’ensemble, sous le prétexte qu’il se trouvait maintenant chez lui (*Ibidem*, p. 83). Quant à Lifar, avant que les biens (restant) de Diaghilev ne soient présentés aux enchères, les autorités les mirent en vente amiable et favorisèrent Lifar à d’autres acheteurs (l’Ambassade de Russie et “un fameux spécialiste de Pouchkine”), en lui accordant un délai d’un an pour rassembler le paiement. Parmi ces lots se trouvaient les lettres inédites de Pouchkine (*Ibidem*, pp. 105-106). La vraie histoire de ce passage de propriété n’a jamais été explorée.

⁴¹ André Hofmann, email à l’auteur du 29 mai 2009.

⁴² “Hier soir, Sergei Mikhaïlovitch est passé. Il a apporté de l’argent – malheureusement seulement 200 francs, mais bien sûr, même cela a été un sauvetage pour moi. Je lui ai lu le début du second article – il a complètement démolî toute la première page (pour des considérations de censure), donc tu ne devras pas la traduire” (Modeste Hofmann à son fils Rostislav, 3 mars 1940, Archives A. Hofmann, Paris). Après la mort du chorégraphe, sa veuve, Lillian d’Ahlefeldt demanda à André et Vladimir Hofmann qu’ils respectent la volonté de Lifar et que rien ne soit divulgué sur les relations entre lui et leur grand-père: seulement après sa mort ils ont relaté l’histoire qui est détaillée ici. Elle a été résumée en grandes lignes par J. P. Pastori, *Serge Lifar. La beauté du diable. Biographie*, Lausanne, Favre, 2009, pp. 77-84.

⁴³ Lettre de M. Hofmann à son fils Rostislav, 21, 22 e 23 février 1940 (Archives A. Hofmann). Il n’est pas possible de vérifier si le roman a survécu au moins en partie. A une date non définie, Lifar demanda à Modeste Hofmann de lui vendre ses archives, et l’ancien profes-

Le mythe de la danse russe

L'année pouchkinienne fut idéale pour donner éclat à la sortie de *Tanec. Osnovnye tečenija akademičeskogo tanca* (La Danse. Tendances fondamentales de la danse académique), le premier des volumes, et peut être le plus ambitieux, auquel Lifar voulut consigner sa poétique. L'histoire de la danse européenne y est revue à partir du XVII^e siècle, pour arriver à Diaghilev et ses chorégraphes, Isadora Duncan et la danse d'expression pratiquée en Allemagne, le ballet dans la Russie soviétique. Prédilections et idiosyncrasies du jeune danseur constellent un itinéraire où la danse classique est décrite en constante évolution et où la danse moderne ne figure que comme des accidents dépourvus de futur. En 1938 l'édition française (traduite par Rostislav Hofmann) et anglaise (par le soin de Cyril W. Beaumont) en furent publiées, cette dernière avec un titre (*Ballet. Traditional to Modern*), qui focalisait l'attention sur l'esthétique de son auteur, le maillon ultime dans la chaîne séculaire du développement du ballet.⁴⁴ Hofmann (et Lifar à travers lui) s'adressait maintenant à un troisième (et bien plus large) public: celui de langue anglaise, virtuellement planétaire. Il s'y présentait comme le chorégraphe grâce auquel la danse classique s'élevait pleinement à la modernité.⁴⁵ Il s'agit (comme ce sera le cas d'ici peu dans *Djagilev i c Djagilevym*, et dans *Istoriya russkogo baleta*) d'une histoire événementielle, qui se tient à l'écart des nouveaux objectifs et méthodes propres aux opérations historiographiques conduites en même temps en France, et poursuivis par les chercheurs travaillant dans le contexte des Archives Internationales de la Danse, l'institution d'avant-garde que Rolf De Maré avait fondée à Paris en 1931. Hofmann tisse un discours ancré sur les narrations russes (et leurs paradigmes): il vise à divulguer un passé mal connu en France, et ne questionne pas la tradition reçue. C'est un discours historique où l'on peut discerner cette "manipulation de mémoire et d'oubli" que Ricoeur situe là où la mémoire est "mobilisée au service de la quête, de la requête, de la revendication

seur les lui céda. Après la mort de Lifar, la restitution à la famille Hofman d'une liasse de documents par la veuve de Léonide Lifar, le frère de Serge, qui était venu les chercher quelques années auparavant, n'a apporté aucune nouveauté en matière (Conversation entre l'auteur et Vladimir Hofmann, Paris, novembre 2009).

⁴⁴ Sur une copie de *La danse. Les grands courants de la danse académique* (avec trente-six clichés hors texte et dans le texte, Paris, Editions Denoël, 1938), conservée dans les archives de A. Hofmann, est imprimée la phrase: "exemplaire de Rostislav Hofmann, traducteur".

⁴⁵ Ses commentaires sévères sur les chorégraphes de Diaghilev, et en particulier sur Fokine, susciteront la réaction de ce dernier, et une contre-réplique du même Lifar. Voir *Lifar. His Book and Theories. A Reply by Michel Fokine*, "Dancing Times", août 1938, pp. 518-520, et S. Lifar, *Replies to Michel Fokine*, "Dancing Times", octobre 1938, pp. 9-11.

d'identité".⁴⁶ Car il s'agit d'une historiographie du déplacement, de l'émigration, qui intègre un travail de deuil.⁴⁷

La couverture de l'édition russe du livre révèle l'un des buts qui sous-tendait l'activité littéraire de Lifar: faire de la danse une discipline d'étude au même niveau que toute autre, et en tant que telle consacrée par sa présence à la Sorbonne. Depuis le début du XX^e siècle se répandit en fait en Europe la conscience de la nécessité que cet art puisse se soustraire à son traditionnel statut éphémère: on construisait des archives, on rédigeait des bibliographies, des répertoires, des encyclopédies. Comment écrire la danse, en lui donnant le statut permanent des textes littéraires, et lui garantissant l'accès à l'académie ? En Allemagne Rudolf Laban inventa un nouveau système de notation du mouvement, bien plus compréhensif que ceux qui l'avaient précédé: l'objet de son analyse était le corps humain et son énergie se déployant dans le temps et l'espace. Lifar, qui n'avait pas eu une formation de danseur régulière (ce que Fokine ne manqua pas d'ailleurs de remarquer),⁴⁸ voulut se présenter comme l'auteur de livres et traités érudits. La passion du document écrit et de l'archive, le *mal d'archive* (pourrait-on dire, revisitant Derrida),⁴⁹ ne l'abandonna jamais. L'archive de Diaghilev en particulier, dont il était devenu en partie le propriétaire, ne fit que le hanter toute sa vie.⁵⁰ Aucun ne fut soucieux autant que Lifar de célébrer publiquement l'imprésario avec l'organisation d'expositions, de galas, de prix. Et cela tout en évitant d'appeler les autres chorégraphes de Diaghilev à remettre en scène les ballets créés pour lui. Il évita de reproduire même les chorégraphies grâce auxquelles il avait été consacré comme danseur, et ne remit en scène pas même sa version de *Renard*, la seule création d'ailleurs que Diaghilev lui avait confiée. Dans sa pratique de maître de ballet et de chorégraphe, chargé de choisir les artistes collaborant à la création d'un ballet, ses

⁴⁶ P. Ricoeur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Editions du Seuil, 2000, p. 98.

⁴⁷ En ce sens cette pratique historiographique est le produit d'un lieu social, celui de l'émigration (M. de Certeau, *L'écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, 1975, p. 77 e ss.).

⁴⁸ "At the age of fifteen he saw the dance for the first time. At the age of sixteen he saw his first exercices. A year later he entered the Diaghileff *corps de ballet*. Apparently after one year, it is hard to believe it, Diaghileff already proposed to him to create his first ballet" (*Lifar. His Book and Theories. A Reply by Michel Fokine*, cit., p. 520).

⁴⁹ J. Derrida, *Mal d'Archive. Une impression freudienne*, Paris, Galilée, 1995. Le double sens du mot archive comme "commencement" et "commandement", que le philosophe envisage, se prête à clarifier la passion de Lifar pour l'archive et à interpréter la façon autoritaire et autoréférentielle où il les a gérées pendant toute sa vie.

⁵⁰ Ce fut sa veuve, Lillian d'Ahlfeldt, qui vendit aux enchères chez Sotheby's en 2002 les derniers précieux documents restés en sa possession. Ce fut elle qui vendit aussi les lettres de Pouchkine à l'Etat russe avec le mécénat de la Fondation Hammer (Conversation avec Vladimir Hofmann, Paris, mars 2010).



Couverture du volume de Lifar: *Tanec*



Lycette Darsonval, Alexandre Pouchkine, Lifar, Yvette Chauviré, les deux ballerines en costumes de *Giselle*, représenté en 1949 au Lycée Russe



Lifar empoignant le pistolet de Pouchkine

choix furent décidément conservateurs. Sur certains points il s'éloigna consciemment de Diaghilev: il suffit de songer à sa condamnation de Stravinsky, "le mauvais génie des Ballets Russes et *du ballet en général*", parue sur "La Revue Musicale" en 1939, condamnation répétée dans ses livres.⁵¹

A partir des années 30 Lifar ne fit que proposer dans ses livres la même vision des rapports entre la Russie et la France que Diaghilev avait promue en Europe. Selon cette perspective les Ballets Russes n'apportaient pas aux français quelque chose d'étranger, mais l'essence même de la danse française, que des maîtres français avaient enracinée sur le sol russe, et qui y avait été préservée avec fidélité.⁵² Les ballets français étaient arrivés en Russie au

⁵¹ S. Lifar, *Igor Strawinsky. Législateur du ballet*, "La Revue musicale", numéro spécial dédié à Stravinsky, mai-juin 1939, p. 86 (emphase dans le texte original). Contre Stravinsky, Lifar s'exprima aussi dans *La danse. Les grands courants de la danse académique*, cit., p. 202 et dans *Serge de Diaghilev. Sa vie son œuvre sa légende*, Monaco, Editions du Rocher, 1954, p. 209.

⁵² Ce point de vue avait tellement réussi à capter l'imagination des intellectuels qu'on le retrouve dans quelques articles écrits après la mort de Diaghilev. Voir L. Schneider, *Serge de Diaghilew*, "Le Marseillais", 25 août 1929; Comtesse Etienne de Beaumont, *Une époque*, "Gringoire", 30 août 1929.

XVIII^e siècle, et les ballets romantiques, dans lesquels se réalisa pleinement l'idéal de la danse d'élévation, y furent mis en scène par leur chorégraphes et dansés par quelques-uns de leur plus fameux interprètes: un nom seulement, Marie Taglioni. Après Jules Perrot (1848-1859) et Arthur Saint-Léon (1859-1869), la longue permanence du chorégraphe français Marius Petipa au Mariinsky à la charge de maître de ballet et chorégraphe (1869-1903) fut marquée par la reprise de ballets comme *La Sylphide* (1832) et *Giselle* (1841), qui avaient marqué le romantisme chorégraphique et qui entrèrent définitivement dans le répertoire. "L'art de la danse en Russie, pendant la seconde moitié du dix-neuvième siècle", écrivit Lifar, "[...] doit être considéré comme une plante de serre chaude; les théâtres impériaux étaient, de fait, une serre chaude où l'on cultivait pieusement, loin des atteintes destructrices du monde extérieur, le ballet français traditionnel".⁵³ Si la danse artistique avait vécu en fait en Russie une situation de calme épanouissement, grâce à la relative stabilité politique et à la faveur dont elle jouissait auprès de la famille impériale et de la noblesse, elle avait reçu en France une multitude d'influx et réagi à un changement de goût qui pendant les dernières décennies du XIX^e siècle s'était orienté vers la virtuosité des danseuses et les spectacles à sensation du music-hall. On pouvait bien considérer la Russie comme une "serre chaude" où le style de la danse classique française avait pu trouver des conditions spéciales de développement, mais imaginer que les Russes puissent rapporter en France ce style intact après des décennies impliquait l'enracinement dans au moins deux paradigmes. Avant tout il s'agissait de nier que ce style (à l'école comme sur la scène) s'était nourri des apports de maîtres non français, et aussi de contributions spécifiques de maîtres russes. Ensuite, il s'agissait d'imaginer que le corps du danseur, qui pendant des siècles avait été le principal moyen de transmission de la danse, puisse contenir intacte, inaltérée, la mémoire d'une danse très ancienne. L'idée d'un corps-archive, où restent inscrites les valeurs culturelles, appartenait à ce temps.⁵⁴

⁵³ S. Lifar, *La Danse. Les grands courants de la danse académique*, cit., p. 148.

⁵⁴ Dans un contexte enrichi par les études de Marcel Mauss et les ethnologues, le concept du corps-archive fut central dans l'activité parisienne des AID (I. Baxmann, "Le corps, lieu de mémoire", in *Les Archives Internationales de la danse 1931-52*, dirigé par I. Baxmann, C. Rousier, P. Veroli, Centre National de la Danse, Pantin 2006, pp. 44-65). Dans les années 50 le folkloriste Jean-Michel Guilcher et une équipe de chercheurs, parmi lesquels était Francine Lancelot, qui ensuite collaborera avec Lifar, recueillirent des danses traditionnelles avec la conviction de pouvoir y repérer des témoignages concernant les danses de quelques siècles antérieurs (M. Nordera, "L'archivio dell'esperienza nell'esperienza dell'archivio: le segnature di Francine Lancelot", in *Ricordanze. Memoria in movimento e coreografie della storia*, dirigé par S. Franco, M. Nordera, Torino, UTET Università, 2010, pp. 52-56).

Diaghilev avait proposé aux français la représentation simplifiée d'un réalité historique complexe dans un but d'autopromotion: ses proches et ses contemporains l'avaient argumentée et diffusée également.⁵⁵ Les circonstances historiques de la Russie en émigration, avec le besoin de donner un sens à une existence déracinée, étaient propices à la création de mythes. Le mythe, a remarqué Roland Barthes, "transforme l'histoire en nature", "abolit la complexité des actes humains, leur donne la simplicité des essences, il supprime toute dialectique [...] il organise un monde sans contradictions parce que sans profondeur [...] les choses ont l'air de signifier toutes seules".⁵⁶ Lifar était à la recherche d'une danse originaire, essentielle.

Il la vit dans la danse d'élévation, telle que elle avait été mise en scène en France pendant la période romantique. Ce fut le mythe fondateur de Lifar, de sa pensée et de sa carrière.⁵⁷ "La danse classique n'est pas et n'a jamais été Ballet Russe; le classique est né en France, il s'est développé en Italie et a seulement été conservé en Russie".⁵⁸ Il revenait maintenant à "l'héritier" de Diaghilev, Lifar, d'exalter ce patrimoine de principes chorégraphiques qui remontaient à Louis XIV et à la fondation du code de la dan-

⁵⁵ Alexandre Benois: "Had we come to Europe only as representatives of something *exotic*, we would still have created a sensation. But such a success would have been less significant and less stable. The fact that we had shown Europe something *European*, something that had been miraculously preserved in our country and there transfigured and revived, gave our productions a particular significance that contributed to our success" (*Reminiscences of the Russian Ballet*, trad. par M. Britniewa, London, Putnam, London 1947, p. 375. Emphase dans le texte original). André Levinson: "In order that the new and magnificent blossoming of an art which languished on its native soil, the Paris Opéra, should come to full flower, it was imperative that it should be enriched, rejuvenated, stimulated by the fertile and youthful Slav blood, by the ecstatic ardor and ductile intelligence of Russian dancers, by conceptions as vast as the steppes which stretched far out of sight towards the Orient ("Introduction", in C. W. Beaumont, *A History of Ballet in Russia (1613-1881)*, avec une préface de A. Levinson, illustré, C.W. Beaumont, London 1930, p. X). La vision de Levinson est intéressante aussi par son orientalisme "de retour", qui s'appropriait l'un des principaux stéréotypes à travers lesquels les spectacles des Russes avaient été interprétés (P. Veroli, *Russia da esportazione: il mito della Russia nelle produzioni di Djagilev*, "Quaderni della Biblioteca nazionale centrale di Roma" (numéro spécial dédié à: Gabriele d'Annunzio, Léon Bakst e i Balletti russi di Sergej Djagilev, colloque, Rome, Biblioteca Nazionale Centrale, 4-5 mars 2010, dirigé par C. Santoli et S. de Capua, 2010, pp. 23-36).

⁵⁶ R. Barthes, *Le mythe aujourd'hui*, in *Mythologies*, Paris, Editions du Seuil, 1957, pp. 202, 217.

⁵⁷ S. Lifar, *The Russian Ballet in Russia and the West*, "Russian Review", vo. 28, n. 4, octobre 1966, pp. 396-402.

⁵⁸ S. Lifar, *La danse. Les grands courants de la danse académique*, cit., p. 194 (emphase dans le texte original). "Le ballet russe [...] a rendu [à la France] le ballet français, enrichi et rénové" (Ibidem, p. 223).

se classique. Il revenait à un danseur russe – qui, en tant que Russe, pouvait être réputé du point de vue du style “plus français que les Français”, – de moderniser le ballet français, en réalisant la mission universelle du classicisme. Le modèle idéal que Lifar construisit pour la danse le distancier largement des écrivains russes émigrés. En analysant les mythes par lesquels l’existence des écrivains russes émigrés se traduisit en des “textes culturels”, Leonid Livak a théorisé la triangulation “littérature émigré / littérature française / littérature des soviét” comme le “principe structurel du code culturel ‘émigré’”. A son avis, dans le sous-système littéraire émigré, les signifiants ‘russe’ et ‘émigré’ deviennent des synonymes (les émigrés se voulant les dépositaires de la ‘vraie tradition’ russe) et le rapport entre le signifiant ‘russe’ ainsi défini et le signifiant ‘français’ se caractérise comme le rapport avec un étranger.⁵⁹ Avec Lifar au contraire les signifiants ‘russe’ et ‘français’ fusionnent. Une fois niée toute possibilité de façonnement historique de la tradition, même la danse soviétique est bien acceptée, pourvu qu’elle récupère la danse d’élévation, ce que le chorégraphe croyait être en train de se vérifier vers la fin des années 30.⁶⁰

La conséquence d’un tel mythe fut une autre représentation non moins idéalisée : elle concernait la danse de la seconde moitié du XIX^e siècle, décrite et théorisée par Lifar comme une longue décadence par rapport à la période romantique. Cette perspective, imprégnée de darwinisme, s’est transmise à l’historien anglais Cyril W. Beaumont, dont les études sur le XIX^e siècle sont encore à déconstruire, et plus récemment à Ivor Guest. En préférant en 1953 le volume de ce dernier, dédié au ballet français de 1858 à 1870, Lifar écrivit: “In every art come periods of decline. They are necessary [...] They mark a time for repose, and prepare for the great revolutions, for the coming of a magician to chase away the shadows and let in the floods of light. More interesting anecdotally than aesthetically, the second half of the nineteenth century, by its spirit of reaction, was a preparation for the coming of Diaghilev and the lighting of those great fires which [...] have burned in all the corners of the world”.⁶¹ A partir de 1848, Lifar ne voyait qu’un déclin de la danse, révélé par une virtuosité plus “acrobatique” que “métaphysique”. Il n’acceptait pas que le passage du temps puisse modifier le style des créateurs et des interprètes, aussi bien que du public.

⁵⁹ L. Livak, *How It Was Done in Paris. Russian Emigré Literature and French Modernism*, Madison, The University of Wisconsin Press, 2003 (en particulier le premier chapitre, “Exilic Experience as a Cultural Construct”, pp. 14-44).

⁶⁰ S. Lifar, *La danse. Les grands courants de la danse académique*, cit., pp. 236-244.

⁶¹ S. Lifar, “Preface”, in I. Guest, *The Ballet of Second Empire 1858-1870*, avec une préface de S. Lifar et soixante-treize illustrations, London, Adam and Charles Black, 1953, p. V. Guest titra “Years of Decline” le quatrième chapitre du livre, sur les années 1864-1870.

Une charge messianique telle que Lifar l'envisageait pour lui-même pouvait aussi être vécue et lire dans la figure de Pouchkine qui, comme a remarqué Boris Gasparov, semblait réaliser une synthèse de la règle occidentale avec la contemplation mystique orientale.⁶² La danse “ailée” d’Icare, le rôle que Lifar personnifia dans son ballet de 1935 et dont il fit le symbole de son esthétique, conciliait selon lui religion et discipline, géométrie et narration, ce que les mouvements modernes russes attribuaient à Pouchkine. Comme pour les générations de l’“époque d’argent”, l’écrivain romantique incarna pour Lifar l’esprit national russe et la mission historique que la *zaruzeznaja Rossija* envisageait pour elle-même. La juxtaposition de l’époque romantique au XX^e siècle, la foi dans un romantisme qui puisse renaître dans un autre siècle, telles que Gasparov l’a envisagé pour la culture russe depuis 1910 jusqu’aux années 30, furent tout à fait partagées par Lifar.⁶³ Sa politique de valorisation des danseurs français, sa conquête d’une programmation à l’Opéra qui prévoyait un spectacle de danse par semaine, son abandon du répertoire diaghilévien et sa promotion des classiques du romantisme, sa présence dans un nombre de cercles culturels français⁶⁴ sont non seulement le résultat d’une heureuse stratégie de promotion personnelle, mais doivent être lus comme l’effort d’un émigré pour intégrer l’héritage russe et l’héritage français d’une façon atemporelle et universelle. Il est significatif que, comme l’a remarqué Hennebert, “le répertoire auquel s’attache aujourd’hui [en France] la notoriété de l’art chorégraphique russe, qu’il soit néoromantique (ballets de Tchaïkovsky-Petipa, tels que *Le lac de cygnes*, *La Belle au Bois Dormant* ou *Casse-Noisette*) ou moderne (Ballets Russes de Diaghilev) ne fait avant la Seconde Guerre Mondiale que de très timides apparitions dans la programmation de l’Opéra ou de l’Opéra Comi-

⁶² B. Gasparov, *The ‘Golden Age’ and Its Role in the Cultural Mythology of Russian Modernism*, cit., p. 7.

⁶³ Ibidem, p.11.

⁶⁴ Sur une carte de visite de 1962, il figure comme “Maître de ballet du Théâtre National de l’Opéra, Directeur de l’Université de la Danse [que lui-même il avait fondée], Président de la Société Musicale Russe, Secrétaire perpétuel de l’Académie des Chorégraphes, Sociétaire de la Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques, membre du Bureau de l’Institut Français du Théâtre, Membre du Bureau de l’Association des critiques et écrivains de la danse, Conférencier aux cours de civilisation française à la Sorbonne, vice-président du Cercle Paul Valery” (cit. in P. Veroli, *I Balletti Russi tra memoria e mitomanie. Il Fondo Chapowalenko al Civico Museo Teatrale C. Schmidl, in Lungo il Novecento. La musica a Trieste e le interconnessioni tra le arti. Festschrift in onore del centenario della fondazione del Conservatorio Giuseppe Tartini di Trieste 1903-2003*, dirigé par M. Girardi, Venezia, Marsilio, 2003, p. 321).

que".⁶⁵ Cela était du en grande partie à l'idéologie de Lifar, qui préféra mettre en répertoire les chefs-d'œuvres français de la période romantique, une politique qui put être interprétée comme l'exaltation du patrimoine 'latin' et français à une époque où il était menacé par les 'ennemis' de toujours de ce pays: les Allemands. Cela a contribué au puissant enracinement de Lifar dans le ballet français, apparemment encore indiscuté aujourd'hui.⁶⁶ Malgré le nombre de ses publications, et de ses soutiens (de Schaïkévitch à Sazonova, en passant par quelques critiques français), je me demande comment la vision essentialiste du "Français" Lifar fut commentée à l'intérieur de la *zarubežnaja Rossija*. Les Hofmann exceptés, le chorégraphe semble avoir noué beaucoup plus de relations avec les intellectuels français qu'avec les Russes. Voilà une bonne raison pour travailler opiniâtrement à l'anniversaire pouchkinien, et pour s'en souvenir ensuite comme du moment glorieux de son existence.

Parmi les chorégraphes de Diaghilev, Lifar fut celui qui ressentit le plus dramatiquement le problème de l'émigration et de l'exil. Le registre grandiloquent de ses proclamations et leur répétition apparemment inépuisable, l'effort continu pour établir une relation solide avec son environnement, la perception de Paris et de l'Opéra en particulier comme sa maison, son lieu presque privé d'appartenance, l'hypersensibilité à son propre destin, tout cela montre un problème d'identité jamais résolu, et donne à réfléchir sur l'une des déchirantes tragédies du XX^e siècle (et du siècle suivant, semble-t-il): l'exil. Comme a remarqué Edward W. Said, "what is true of all exile is not that home and love of home are lost, but that loss is inherent in the very existence of both".⁶⁷ Et à pareille blessure il n'est pas de remède.

Remerciements

La collaboration de André et Vladimir Hofmann, connus par l'intermédiaire de Claire Paolacci, a été absolument essentielle pour cette étude. Je remercie en particulier André Hofmann qui a souhaité compléter cet article par une

⁶⁵ E. Hennebert, *Le cas des danseurs russes de Paris entre 1917 et 1944*, cit., p. 500. C'est seulement après la Seconde guerre mondiale que commencera à se développer à l'Opéra un répertoire affranchi des idéologies et ouvert à la modernité.

⁶⁶ Lifar rendra encore un hommage à Pouchkine en 1949, à l'occasion de 150ème anniversaire de sa naissance: le 25 juin il organisa un Grand Concert, suivi de Bal, au Lycée Russe de Paris. Acteurs, danseurs et chanteurs russes et français y participaient, et Lifar y dansa pour la seule fois de sa vie sans musique, accompagné par un acteur russe récitant le poème *Le prophète* de Pouchkine. En même temps, une deuxième exposition organisée par lui, *Pouchkine et son époque*, s'ouvrit au Lycée Russe.

⁶⁷ Edward W. Said, *Reflections on Exile* (1984), consulté en internet 12/08/2011:
http://www.dartmouth.edu/~germ43/pdfs/said_reflections.pdf, p. 148.

annexe qui clarifie le travail littéraire fait par son grand-père pour Lifar, et longtemps attribué au chorégraphe. John Malmstad, Robert P. Hugues, Keith Owen Tribble, Tim Scholl, Laure Guibert et Andrei Chichkine m'ont donné des matériaux et des renseignements. Laura Piccolo m'a aidée en plusieurs circonstances et Elena Zucco a fait pour moi des recherches à Paris. Daniela Rizzi a échangé avec moi sa connaissance de l'“époque d'argent”. Susanne Franco a relu le manuscrit: l'échange intellectuel avec elle est toujours stimulant. Marie Glon a revu mon français. A toutes et tous vont mes remerciements.



Photo de groupe au Conservatoire russe de Paris. Assis : M. N. Muromtseva, Nikolai Nabokov, Lifar, V. S. Naryshkina, Alexandre K. Glazounov, Comtesse Pastre (?), Konovalov, Boris Poplavsky. Debout : Aronsberg, Emile Cooper, Serge Volkonsky, Galamian, Lev Konius, Perebinsky.

ANNEXE 1

PRINCIPALES PUBLICATIONS SIGNEES PAR SERGE LIFAR (1934-1989)

I

Années 1930-1939

- 1934: Aleksandr Puškin, *Putešestvie v Arzrum vo vremja pochoda 1829 goda*, pod red. i s primečanijami M. L. Gofmana i so vstup. stat'ej S. Lifarja, Pariž, Izdanie Sergeja Lifarja.
- 1935: *Stradnye gody. Moja junost' v Rossii*, Pariž, Dom knigi. Traduction française (abrégée): *Du temps que j'avais faim*, Paris, Ed. Stock.
- 1935: *Manifeste du chorégraphe*, Paris, Hachette. Traduction russe: *Moj put' k choreotvorčestvu* (Mon chemin vers la création chorégraphique), Paris, Imprimerie de la Coopérative Etoile, 1938 [Bibliothèque-Musée de l'Opéra - dorénavant BMO - côte AID 3396].
- 1936: M. L. Gofmann, S. Lifar', *Pis'ma Puškina k N. N. Gončarovoj*, Pariž, Jubilejnoe izdanie 1837-1937, Imprimerie de la Coopérative Etoile.
- 1937: Aleksandr Puškin, *Evgenij Onegin*, s primečanijami M. L. Gofmana, S. Lifarja, G. L. Lozinskogo. Pariž, Izdanie Sergeja Lifarja.
- 1937: *Tretij prazdnik Puškina*. Pariž, Izdanie Sergeja Lifarja, 24 p. Publié en français dans le catalogue de l'exposition *Pouchkine et son époque* (1937) avec le titre "Trois commémorations de Pouchkine" (pp. 83-91).
- 1937: *Centenaire de Pouchkine 1837-1937. Exposition. Pouchkine et son époque*, textes par Serge Lifar, Modeste Hofmann et Nicolas Pouchkine. Paris, Imprimerie Coopérative Etoile.
- 1937: *Tanec. Osnovnye tečenija akademičeskogo tanca* (Danse. Nouvelles tendances de la danse académique). Pariž, Imprimerie de la Coopérative Etoile. Traduction française: *La Danse. Les grands courants de la danse académique*, Paris, Editions Denoël, 1938; traduction anglaise: *Ballet. Traditional to Modern*, trad. par C. W. Beaumont, London, Putnam Publishers, 1938.
- 1937: "Les grands courants de la danse académique", in *Deuxième Congrès International d'Esthétique et de Science de l'Art*, vol. II, Paris, Alcan, 1937. Une version abrégée est: *Les grands courants de la danse académique. Exposé des thèmes essentiels de la conférence de M. Serge Lifar au Grand Amphithéâtre de la Sorbonne le mer-*

- credi 11 août 1937 (Deuxième Congrès International d'Esthétique et de Science de l'Art, organisé dans le contexte de l'Exposition Internationale des Arts et Techniques de Paris).
- 1938: *Diagilev bibliofil*. Paris, Société des amis du livre russe/Maison du livre étranger [texte en russe, BMO, Collection AID 2327].
- 1939: *Diagilev i s Diaghilevym* (Diaghilev et avec Diaghilev), Pariž, Dom Knigi. Obložka M. Dobužinskogo. Traduction anglaise: *Serge Diaghilev. His Life, His Work, His Legend. An Intimate Biography*, with Plates, including portraits, New York, G. P. Putnam's Sons, 1940; (London), Putnam 1940 (II edition: Putnam 1945); traduction française: *Serge Diaghilev. Sa vie, son œuvre, sa légende*, préface de Jean-Louis Vaudoyer, Monaco, Editions du Rocher, 1954.
- Sans date (années '30), *La vrai légende de Nijinsky*, tapuscrit en russe [BMO, côte AID 644].

II Années 1940-1945

- 1941: *Carlotta Grisi*, Paris, Ed. Albin Michel. Traduction anglaise avec une introduction par Doris Langley Moore, London, John Lehmann, 1947.
- 1942: *Giselle. Apothéose du ballet romantique*, Paris, Ed. Albin Michel.
- 1943: *Terpsichore dans le cortège des muses*, Paris, Pierre Lagrange (recueil des suivants textes de conférences présentées entre 1942 et 1943: *La danse et la poésie*, *La danse et le sport*, *Esthétique et philosophie du corps*, *La danse et le cinéma*).

III Années 1945-1989

- 1945: *Istorija russkogo baleta ot XVII veka do «Russkogo baleta» Djagileva* (Histoire du ballet russe depuis le XVII siècle jusqu'au ballet de Diaghilev). Pariž, Editions Beresniak. Traduction française: *Histoire du ballet russe depuis ses origines jusqu'à nos jours*, avec 32 pages hors-texte en héliogravure, Paris, Les Editions Nagel, 1950 (dédicacé à Serge De Diaghilev) (II édition: Paris, Pierre Waleffe 1966); traduction anglaise: *A History of Russian Ballet from Its Origins to the Present Day*, trad. par Arnold Lionel Haskell, London, Hutchinson 1954.
- 1946: *Pensées sur la danse*, avec une préface de Paul Valéry et les illustrations de Maillol, Paris, Bordas, in folio.

- 1949: *A l'aube de mon destin chez Diaghilew. Sept ans aux Ballets Russes*, Paris, Albin Michel. 154 p.
- 1949: *Traité de danse académique*, Dessins de Monique Lancelot, Paris, Bordas (dédicacé à Olga Spessivtzeva). 227 p. Traduction anglaise: *Lifar on Classical Ballet*, avec une introduction de Arnold Haskell et une préface de Tamara Karsavina, trad. par D. M. Dinwiddie, London, Wingate, 1951.
- 1950: *Auguste Vestris, le dieu de la danse*, avec 16 pages hors-texte et treize illustrations, Paris, Nagel.
- 1952: *Traité de chorégraphie*, dessins et lithographies de Monique Lancelot, Paris, Bordas.
- 1953: (avec Jean Cocteau, Gisèle d'Assailly), *Prestige de la danse*, réalisation de Jean Guéritte en collaboration avec Monique Lancelot, sans lieu, Potal.
- 1954: *Le livre de la danse*, illustré par Aristide Maillol, Pablo Picasso, Christian Bérard, Léon Leyritz, Jean Cocteau, Jean-Denis Malclès et Serge Lifar, Paris, Editions du Journal Musical Français, 1954.
- 1957: *La musique par la danse: de Lulli à Prokofiev*, Paris, Robert Laffont, 166 p.
- 1957: *Les trois grâces du XX^{ème} siècle. Légendes et vérités*, Paris, Corréa. Traduction anglaise: *The Three Graces: Anna Pavlova, Tamara Karsavina, Olga Spessivtzeva. The Legends and the Truths*, trad. par Gerard Hopkins, London, Cassel, 1959.
- 1958: *Au service de la danse: à la recherche d'une science, la chorélogie: archives, témoignages, réflexions*, Université de la Danse. Centre culturel chorégraphique international, Paris (dédicacé à Noverre, "grand architecte de notre art, à qui la danse doit ses premières lettres de noblesse, dont l'oeuvre reste nos Commandements et notre Evangile. Il sera toujours le Descartes de toutes les générations dansantes, présentes et futures").
- 1958: *Influence de la culture russe sur la culture mondiale*. Paris, Editions Beresniak, (aujourd'hui in Serge Lifar, *Les mémoires d'Icare*, préface de Serge Tolstoï, Paris, Filipacchi, 1989 [première édition: années 30 ?]).
- 1965: *La danse académique et l'art chorégraphique*, Genève, Editions Gonthier.
- 1965: *Ma vie*, Paris, Juilliard. Traduction anglaise: *My Life. From Kiev to Kiev. An Autobiography*, traduit par James Holman Mason, London, Hutchinson, 1970.

- 1966: *Moja zarubežnaja puškiniana. Puškinskie vystavki i izdanija* (Mes activités pouchkiniennes en émigration. Les expositions et les éditions de Pouchkine), Paris, Editions Beresniak.
- 1969: *The Russian Ballet in Russia and in the West*, “The Russian Review”, vol. 28, n. 4, octobre, pp. 396-402.
- 1970: *Quand la Danse fait son entrée sous la Coupole a l’Institut de France*: Bulletin n. XI de l’Université de la Danse, Paris.
- 1989: *Les mémoires d’Icare*, Paris, Filipacchi (posthume).

IV.

Articles publiés sur les revues russes de Paris

- 1934: *Iz zapisnoj knižki*, “Čisla” (Pariž), n. 10, pp. 231-232.
- 1938: *Detskie i otročeskie gody Djagileva*, “Russkie zapiski” (Pariž), n. 10, pp. 120-127.
- 1938: *Moi pervye šagi v “Russkom balete” Djagileva*, “Russkie zapiski”, n. 4, pp. 119-129; n. 5, pp. 120-136.
- 1938: *Nižinskij – živoj mif*, “Russkie zapiski”, n. 6, pp. 132-139.
- 1938 : *O Šaljapine*, “Sovremennye zapiski” (Pariž), n. 66, pp. 220-229.
- 1955: *Balet XX veka*, “Vozroždenie” (Pariž), n. 38, pp. 5-27.
- 1955: *Rimskij-Korsakov v Pariže : pjat’ neopublikovannyh pisem kompozitora*, “Vozroždenie”, n. 48, pp. 24-42.
- 1957: *Vaclav Nižinskij*, “Vozroždenie”, n. 61, pp. 50-65.

ANNEXE 2

MODESTE LOUDWIGOVITCH HOFMANN ET POUCHKINE

PUBLICATIONS 1934-1937 (inclus l'édition du jubilée)

Catalogue rédigé par André Hofmann

1. *Puteshestvie v Arzrum* (Le voyage - ou l'équipée - à Arzroum) (en russe)
 Sous la rédaction et avec les commentaires du professeur M. L. Hofmann et
 avec l'introduction de Serge Lifar.

Editions Serge Lifar, Paris 1934 (seconde édition: 1935).

Imprimerie Coopérative Etoile sous le contrôle de M. G. Kornfeld.

Le texte d'introduction signé Lifar a été d'évidence écrit par M. L. Hofmann. Il comporte 7 pages (pages 7 à 14). Les commentaires de M. L. Hofmann suivent le texte de Pouchkine (pages 63 à 78). Note : Cet ouvrage a été édité en préparation du Jubilée.

2. M. L. Hofmann : *La fiancée et l'épouse de Pouchkine* (en russe)

Edition séparée de l'édition du Jubilée des *Lettres de Pouchkine à N. N. Gontcharova*. Sans nom d'imprimeur et d'éditeur, volume in-quarto, 80 pages, Paris 1935.

Ce volume comporte à la fin une bibliographie de M. L. Hofmann. Cette bibliographie se compose de 32 ouvrages écrits depuis les années "russes" (c'est-à-dire avant que notre grand-père n'émigre) jusqu'aux années "françaises". Sur Pouchkine il avait travaillé notamment à:

- *Le Musée Pouchkine d'Alexandre Pouchkine à Paris*, Paris, Editions Champion, 1926
- *Pouchkine. Psychologie de la création*, Paris, Editions J. E. Povolozky, 1928 (en russe)
- *Pouchkine. Biographie*, Paris, Editions Payot, 1931
- A. Pouchkine, *Les Nuits Egyptiennes*, sous la rédaction de M. L. Hofmann, Paris, Editions S. Lifar, 1935 (en russe)
- *Pouchkine Don Juan*, sous la rédaction de M. L. Hofmann, Paris, Editions S. Lifar, 1935 (en russe)

3. *Les œuvres d'Alexandre Pouchkine* (en russe)

Edition du Jubilée du Comité Pouchkine 1837-1937 en 2 volumes.

Sans nom d'éditeur: le premier volume a été imprimé à Berlin (Speer et Schmidt, 1937), le second à Paris (Imprimerie Coopérative Etoile, 1937).

Volume 1: "Les œuvres d'Alexandre Pouchkine" sous la rédaction du professeur M. L. Hofmann avec :

- Une présentation de l'édition par N. Koulman, président de la commission de rédaction du Comité Pouchkine (3 pages)

- Une courte biographie de Pouchkine par M. L. Hofmann (7 pages)
- Les œuvres de Pouchkine (1098 pages)

Volume 2 : "Commentaires du professeur M. L. Hofmann et textes complémentaires".

Cet ouvrage comprend :

- Pouchkine et la Russie par M. L. Hofmann (22 pages)
- Des commentaires par M. L. Hofmann (256 pages).

Sur cette édition, le nom de Lifar ne paraît pas.

3. Eugène Onéguine (en russe)

Edition du Jubilée 1837-1937. Commentaires de M. L. Hofmann, S. M. Lifar et G. L. Losinsky. Sous la rédaction de M. L. Hofmann. Editions Serge Lifar, Paris 1937.

Cet ouvrage comprend le poème de Pouchkine et, à la suite :

Un historique de la création d'*Eugène Onéguine* par M. L. Hofmann (pages 213 à 292)

Une étude sur les héros d'*Eugène Onéguine* – texte de M. L. Hofmann signé par Lifar (pages 293 à 305)

Des commentaires linguistiques par G.L. Losinsky (pages 306 à 334).

4. Lettres de Pouchkine à N. N. Gontcharova (en russe)

Edition du Jubilée 1837-1937. Par M. L. Hofmann et S. Lifar.

Imprimerie Coopérative Etoile, Paris 1937.

210 exemplaires numérotés, dont 10 sur japon impérial nacré parus le 26 janvier 1936.

Cette édition a fait l'objet d'une souscription ouverte à partir du 1 octobre 1934 "Chez L. Lifar", Hôtel Vuillemot, 15 rue Boissy d'Angles, Paris VIII^e.

L'édition comporte :

- Une préface signée par S. Lifar (pages 7 à 20).
- Les lettres commentées par M. L. Hofmann (pages 21 à 80)
- Une étude du professeur M. L. Hofmann: "La fiancée et l'épouse de Pouchkine" (pages 81 à 158).

Chaque exemplaire était contenu dans une enveloppe reproduisant en fac-similé une des enveloppes envoyées par Pouchkine à N. Gontcharova et scellée du sceau original de Pouchkine en cire rouge que possédait Lifar.

5. Pouchkine et son époque

Sans nom d'éditeur, sans date [1937]. Le catalogue fut publié seulement en français.

Il s'agit du catalogue de l'exposition ouverte à la Salle Pleyel du 16 mars au 18 avril 1937.

Le catalogue comporte une préface (page 9 à 12) de Lifar, puis le Guide de l'exposition avec 4 pages de Lifar et une quarantaine de pages (page 12 à 50 avec les illustrations) de M. L. Hofmann. Suivent: la liste des vitrines, la liste des prêteurs, le discours pro-

noncé à la Salle Pleyel le 16 mars 1937 par Nicolas Pouchkine (page 58), le discours prononcé dans le même lieu par M. L. Hofmann (page 60 à 64), “La vie et l’œuvre de Pouchkine”, par M. L. Hofmann (page 64 à 83) et “Trois commémorations de Pouchkine”, par Lifar (page 83 et suivantes). Ce dernier texte a été aussi publié séparément (voir 6).

6. Serge Lifar : *Tretiï prazdnik Pushkina* (La troisième fête - ou célébration-de Pouchkine) (en russe)

Editions Serge Lifar, Paris 1937

Ce texte sert d’introduction au catalogue de l’exposition *Pouchkine et son époque*, organisée à la Salle Pleyel en 1937.

Il s’agit d’un texte écrit évidemment avec l’aide et sous la rédaction de M. L. Hofmann.

Par exemple: Lifar ne pouvait pas écrire tout seul : “La Russie émigrée se prépare aussi au grand jour de Pouchkine. Elle ne dispose pas de ces riches ressources et du matériel dont dispose la Russie soviétique: il n’y a pas – ou presque pas – de véritables et sérieux spécialistes de Pouchkine (les cinq doigts d’une main sont déjà trop nombreux pour les compter), il n’y a pas de musées avec des fonds riches en manuscrits de Pouchkine, ni de galeries de portraits de Pouchkine et de ses contemporains, il n’y a pas de Maison Pouchkine”.

7. *Commémoration de Pouchkine*

Sans nom d’éditeur, 1937

Programme du Gala-concert organisé par la Bibliothèque Tourgueneff, l’Université Populaire russe, et Serge Lifar, Paris, Salle Pleyel 18 mars 1937 (textes de Serge Lifar et M. L. Hofmann).

8. *Pouchkine et la Russie*

Par Modeste L. Hofmann et Rostislav Hofmann, Paris, Editions du Chêne, 1947.

9. *Le Drame de Pouchkine*

Par Modeste et Rostislav Hofmann, Paris, Editions Corrêa, 1948.

10. Serge Lifar : *Notre Pouchkine* (en russe et en français)

Sans nom d’éditeur, 1949.

Programme de concert du 29 juin 1949, donné à l’occasion du bicentenaire de la naissance du poète, et de l’exposition *Pouchkine*, organisée par Serge Lifar au Lycée Russe au 29 boulevard d’Auteuil à Boulogne.

Ce texte de 4 pages a été écrit également avec l’aide de M. L. Hofmann, car il comporte des remarques stylistiques sur la versification des poèmes.

Remarques

En fait, après les avoir relus attentivement, nous pouvons affirmer que l'ensemble des textes signés Lifar sur Pouchkine, sont soit entièrement de M. L. Hofmann, comme c'est le cas du *Voyage à Arzroum*, soit avec sa participation majoritaire et sous sa rédaction, Lifar n'amenant que quelques "impressions d'amateur" d'ordre général.

Il est d'ailleurs bien significatif qu'à partir de 1937 – si ce n'est le petit programme de 1949 – Lifar n'ait jamais rien publié sur Pouchkine. M. L. Hofmann est décédé en 1959.

Lifar tenait M. L. Hofmann en très grande estime, ayant conscience de sa supériorité culturelle, et il n'oubliait jamais dans nos relations de se souvenir de notre grand-père. Ce petit mot écrit sur notre livre d'or en témoigne: "en souvenir du grand-père, à cette noble famille".

MEMORIE DI FAUNI. MARIE CHOUINARD
E LA TRASMISSIONE DI UNA FIGURA COREOGRAFICA

Susanne Franco

In ultima istanza tutta la storia poggia sul corpo umano.
Roland Barthes, *Michelet*

L'après-midi d'un faune va in scena a Parigi il 29 maggio 1912 al Théâtre du Châtelet con la coreografia firmata da Vaslav Nižinskij, che ne è anche l'interprete principale, la scena e i costumi sono di Léon Bakst, e la musica, il *Prélude à l'après-midi d'un faune* (1894), di Claude Debussy, ispiratosi all'omonimo poema di Stéphane Mallarmé. Con questo "Tableau chorégraphique", come recita il sottotitolo, peraltro l'unica nuova creazione annunciata dai Ballets Russes per quella sera, Nižinskij debutta in veste di coreografo.¹

¹ Gli altri titoli in cartellone erano riprese di spettacoli già noti al pubblico parigino. Le principali fonti sulla storia di questo balletto sono: R. Buckle, *Nijinsky*, London, Weinfeld & Nicolson, 1972; V. Krasovskaya, *Nijinsky*, New York, Schirmer Books/Macmillan Publishing, 1979; *L'après-midi d'un faune*, numero monografico di "Avant Scène – Ballet Danse", ottobre-gennaio 1982; L. Garafola, *Diaghilev's Ballets Russes*, New York, Oxford University Press, 1989; *Nijinsky's Faune Restored. A Study of Vaslav Nijinsky's 1915 Dance Score* L'après-midi d'un faune and His Dance Notation System, a cura di A. Hutchinson Guest e C. Jeschke, London, Gordon and Breach, 1991; *A Revival of Nijinsky's Original L'après-midi d'un faune*, numero monografico di "Choreography and Dance", a cura di J. Beck, n. 1, 1991, con DVD della ripresa del balletto a partire dalla decifrazione della partitura cinematografica. Particolarmente utile è anche il DVD intitolato "Le Faune ou la fabrique de l'archive" (2008), curato da D. Brun, che contiene una ricostruzione del *Faune*, interviste con gli interpreti, le fotografie di de Meyer, una selezione di saggi critici, un commento alla partitura musicale, il testo del poema di Mallarmé. Cf. anche il più recente H. Järvinen, *Dancing without Space. On Nijinsky's L'après-midi d'un Faune (1912)*, "Dance Research", n. 1, 2009, pp. 28-64. Per una riflessione su *L'après-midi d'un Faune* e le diverse tipologie di fonti che lo studioso di danza può prendere in considerazione cf. C. Jeschke, *Re-Constructs: Figures of Thoughts and Figures of Dance: Nijinsky's Faune. Experiences with Dancing Competence*, in *Knowledge in Motion. Perspectives of Artistic and Scientific Research in Dance*, a cura di S. Gehm, Pirkko Husemann, K. von Wilke, Bielefeld 2007, pp. 173-183. In italiano cf. E. Randi, *Nižinskij. L'après-midi d'un faune*, in *Danza e teatro. Storie, poetiche, pratiche e prospettive di ri-*

La trama del balletto è esile: in un pomeriggio estivo, un fauno che trascorre il suo tempo nel bosco vede arrivare un corteo di ninfe che accompagnano la ninfa maggiore a fare un bagno in un ruscello poco distante. Attratto da quanto accade sotto i suoi occhi tenta di avvicinare la ninfa maggiore che però dopo un fugace contatto scappa dimenticando un velo dietro di sé. Il fauno lo raccoglie e si apparta su una collina dove continua a sognare e desiderare la ninfa grazie al ricordo che lei involontariamente gli ha lasciato. Tra il 1912 e il 1917 il balletto ha più di ottanta di riprese, di cui l'ultima a Buenos Aires. Nel 1916, a New York, nel corso della *tournée* americana dei Ballets Russes, Nižinskij, irritato dalla versione interpretata da Léonide Massine, scrive un articolo sul "New York Times" in cui prende le distanze dal modo in cui questa sua opera coreografica è rappresentata e ne rivendica in toto la paternità.² Solo dopo una lunga serie di prove con gli interpreti consente che il balletto sia riproposto, con la sua firma, al pubblico newyorchese.

Rimasto nel repertorio dei Ballets Russes fino al 1929, *L'après-midi d'un faune* conosce molte riprese da parte di coreografi che vi lavorano a partire dalla sua trasmissione 'orale' e non dalla trascrizione cinematografica, redatta nel 1915 proprio da Nižinskij in un sistema di notazione da lui stesso messo a punto e decifrato soltanto nel 1987 da Ann Hutchinson Guest e Claudia Jeschke dopo un decennio di tentativi.³ La trasmissione dell'opera avviene dunque per lungo tempo 'da corpo a corpo', ovvero seguendo la tipologia di avvicendamento da interprete a interprete più frequente nel mondo della danza, sebbene le questioni legate alla fedeltà della versione originale emergano molto presto. Parte integrante di questa modalità di trasmissione è lo scandalo provocato la sera della prima dall'ultima scena in cui Nižinskij si accoppia con il velo dimenticato dalla ninfa di cui è invaghito e, al culmine, tiene il braccio rivolto verso il pubblico sotto al bacino alludendo a un atto di autoerotismo rivelato da una contrazione pelvica.⁴ Nelle serate successive il gesto è leggermente modificato in un più casto scivolamento della mano lungo i fianchi, per poi essere ripreso nella versione ori-

cerca, Torino, Bonanno (in corso di stampa). Sulle molte riprese e riletture sceniche del balletto cf. P. Caron, *Le poème sous les Faunes: quand la danse passe la littérature sous silence*, in *Pas de mots. De la littérature à la danse*, a cura di S. Genetti e L. Colombo, Paris, Hermann, 2010, pp. 179-200.

² V. Nižinskij, *Nijinsky's Objections to Diaghileff's Way of Performing His Ballet "Faune"*, "New York Times", 8 aprile 1916, citato in *Nijinsky's Faune Restored*, cit., p. 18.

³ Cf. *Nijinsky's Faune Restored*, cit.

⁴ R. Buckle, *Nijinsky*, cit., p. 241: la descrizione si basa su conversazioni dell'autore con Bronislava Nijinska.

ginale durante la *tournée* londinese della compagnia.⁵ Ma al di là della provocazione, con il *Faune*, Nižinskij intende proporre un cambiamento profondo nel modo di vedere e concepire la danza, e ciò anche in virtù della complessa rete di allusioni ai grandi temi culturali del suo tempo, non da ultimo i discorsi scientifici e morali sull'omosessualità. Con la trascrizione cinematografica vuole probabilmente mettere i suoi concetti coreografici al riparo dalle insidie dell'oblio, fissando nella storia le caratteristiche formali del suo pezzo perché sopravvivano oltre gli effetti scandalistici della prima. Il ritrovamento seppure tardivo di questa notazione ha messo a disposizione una nuova prospettiva sul balletto consentendo un suo più consapevole inserimento nel canone occidentale e un ripensamento delle chiavi interpretative che la storiografia fino ad allora aveva cercato di individuare.

A lungo il balletto è stato infatti interpretato come un indicatore della "verità intima" di Nižinskij e della sua tormentata identità sessuale, riducendo spesso la questione a una lettura in filigrana della sua relazione amorosa con Djagilev.⁶ Ricerche più attuali hanno contestualizzato le dinamiche tra soggettività autobiografica e soggettività rappresentata in un più ampio esame del quadro culturale di cui sono espressione,⁷ e ciò malgrado le posizioni dei singoli studiosi siano talvolta discordanti. Ramsay Burt, per esempio, associa la percezione che, sulla scia delle teorie mediche allora in voga, si ebbe retrospettivamente della follia di Nižinskij come di uno dei sintomi della "deviazione" sessuale, della sua genialità e non da ultimo della degenerazione della vita moderna. Hanna Järvinen, d'altro canto, individua nell'uso dell'appellativo di "genio", e non di "virtuoso", per Nižinskij il segnale più chiaro della sua piena affermazione come coreografo e dunque come intellettuale, e non più soltanto come danzatore, vale a dire esecutore di idee

⁵ Sulla questione del finale del balletto e sulle sue modificazioni le fonti non sono concordi e alcuni importanti testimoni coevi tacciono a riguardo, così come alcuni esponenti della critica. Secondo Ramsay Burt dopo che la polizia visionò il balletto per censurarlo si arrivò alla decisione di modificarne il gesto finale ritenuto eccessivamente realistico e oltraggioso, ma non si sa con precisione cosa avvenne nelle varie riprese successive. Cf. R. Burt, *Maschilità decadenti e L'après-midi d'un faune*, in *Maschilità decadenti. La lunga fin de siècle*, a cura di M. Pustianaz e L. Villa, Bergamo University Press, 2004, p. 347, n. 24. Secondo Hanna Järvinen la questione del gesto finale è si causa di qualche scompiglio in sala ma le ragioni dello scandalo non sono dichiarate apertamente dalla stampa e sono più di ordine artistico che morale (H. Järvinen, *Dancing without Space*, cit., pp. 30-31).

⁶ Cf. in particolare L. Kirstein, *Movement and Metaphor. Four Centuries of Ballet*, London, Pitman, 1971, p. 199; la tesi avanzata da L. Garafola (*Diaghilev's Ballets Russes*, cit., p. 62) segue di fatto questa linea interpretativa sebbene il suo volume inquadri storicamente e culturalmente l'attività e l'opera di Nižinskij grazie a un nutrito corpus di documenti fino ad allora sconosciuti.

⁷ Cf. R. Burt, *Maschilità decadenti*, cit.

altrui.⁸ Con il *Faune* la strategia avviata da Djagilev per presentare la nuova star dei Ballets Russes viene esaltata proprio perché pone in primo piano la messa in scena di una certa idea di sessualità animalesca, alterando di conseguenza il delicato equilibrio tra la rappresentazione tradizionale del danzatore come raffinato esecutore di virtuosismi, e quella più complessa che accompagna la modernizzazione del balletto.

In linea generale, l'impostazione storiografica acquisita dagli studi di danza in anni recenti ha aiutato inoltre a mettere a fuoco il ruolo di spartiacque de *L'après-midi d'un faune* nell'estetica coreografica del '900, evidenziandone il contribuito all'affermazione di un'idea moderna di danza che stava spostando il suo focus dagli elementi espressivi a quelli compositivi.⁹ Il coreografo aveva mirato infatti a destabilizzare l'orizzonte di attesa dello spettatore per farlo riflettere sul funzionamento del 'mezzo' danza.¹⁰ La sequenza coreografica prevede che i corpi dei danzatori si muovano sempre mantenendo il volto di profilo, il busto e le spalle parallele al proscenio; grazie a una torsione del bacino inoltre anche le gambe e i piedi, non ruotati in en dehors, sono posti di profilo. L'effetto è di uno schiacciamento della tridimensionalità tipica del bassorilievo. Tutto è funzionale a sottolineare gli elementi fondanti della danza teatrale – illusione e artificialità. D'altro canto l'uso esclusivo del proscenio aveva estremamente ridotto le distanze con cui gli spettatori erano abituati a misurarsi. La pericolosa modernità di questo balletto è dunque il risultato di un insieme di fattori, quali il chiaro riferimento estetico all'estetica cubista, unito alla spiccata discordanza tra partitura coreografica e partitura musicale e alla scelta tematica di evocare una sessualità considerata impropria fin dalla scelta di una calzamaglia dipinta con motivi maculati. La loro sinergia ne fece un caso insieme artistico, sociale e mondano che lasciò tracce persistenti nella storia e nella memoria della danza (e non solo) per tutto il secolo.

Un altro aspetto sollevato dagli approcci più recenti allo studio del *Faune* e della figura di Nižinskij è l'autorialità. Per Burt il *Faune* costituisce un esempio di come l'ideale dell'opera d'arte totale guidasse molti artisti coinvolti nell'avventura dei Ballets Russes a reimpostare le modalità lavora-

⁸ Cf. H. Järvinen, *Dancing without Space*, cit. e H Järvinen, *Fans, Fawns and Fauns: Ballet Stardom, Dancing Genius and the Queer Afterlife of Vaslav Nijinsky*, <http://iipc.utu.fi/reconsidered/Jarvinen.pdf>. Per una contestualizzazione nel mondo della cultura coeva della questione del virtuosismo cf. L. Ruprecht, *Die Virtuose geht. Waslaw Nijinskys L'après-midi d'un Faune*, "Arcadia. Internationale Zeitschrift für Literaturwissenschaft", dicembre 2008, pp. 238-254.

⁹ H. Järvinen, *Dancing without Space*, cit., p. 29. Stando alle memorie della sorella Bronislava, Nižinskij voleva che i danzatori eseguissero il pezzo seguendo scrupolosamente le sue indicazioni e non interpretandolo soggettivamente.

¹⁰ Ivi, p. 40.



Vaslav Nižinskij in *L'après-midi d'un faune* (1912)

tive ostacolando (e forse rendendo inutile) l'attribuzione a posteriori dell'autorialità di un pezzo a un singolo individuo.¹¹ Per Järvinen, invece, l'autorialità del *Faune* è chiaramente individuabile nella figura del coreografo. Ciò sarebbe confermato dalla decisione di Nižinskij sia di annotare la coreografia sia di non prevedere esibizioni virtuosistiche di tipo accademico, che avrebbero fatto prevalere le sue eccellenti doti di danzatore su quelle di coreografo.

Citare danzando: l'attualizzazione di un classico

Ma cosa resta nella contemporaneità dell'operazione culturale di Djagilev che tanto aveva puntato su Nižinskij e su questo balletto? Oggetto di innumerevoli riletture, rivisitazioni e ricostruzioni susseguitesi nel corso di un secolo, il *Faune* costituisce un esempio di grande interesse delle complesse dinamiche che si instaurano tra storia e memoria, e tra il processo di canonizzazione di un'opera coreografica, la sua trasmissione e la perpetuazione di una tradizione. Se il concetto di tradizione si fonda sulla “rappresentazione di un tempo lineare di una storia in cui il passato è pensato come dietro di noi e sempre abolito in un nuovo presente”,¹² d'altro canto il termine stesso designa un'azione e non una cosa. Nella danza teatrale occidentale, a dispetto di quanti ne hanno scritto la storia guardando prevalentemente alle filiazioni dirette tra maestri e allievi e costruendo genealogie tanto chiare quanto fuorvianti, la trasmissione di un'opera coreografica è perlopiù confidata alla memoria di chi l'ha interpretata, ma anche di chi l'ha ereditata per vie traverse e indirette. In questi passaggi generazionali e culturali la trasformazione diventa consustanziale all'eredità e le opere sono continuamente re-investite di significati attuali. Ciò che si eredita, del resto, non può essere rivendicato se non è anche rinnovato, in un complesso intreccio di ripetizione e creazione, memoria individuale e memoria collettiva.

Per inquadrare teoricamente la complessa relazione che un'opera coreografica instaura col passato, può essere utile fare riferimento al concetto di “figura” così come lo definisce Roland Barthes, ovvero un “frammento di discorso”. Il termine, secondo Barthes, va inteso “in senso ginnico o coreografico” vale a dire “il gesto del corpo colto in movimento, e non già contemplato in stato di riposo”.¹³ Le figure, per Barthes, “prendono rilievo” a seconda che in un discorso si possa individuare qualcosa che è stato “letto, sentito, provato” e sono dunque “memorabili, come un'aria d'opera che vie-

¹¹ Cf. H. Järvinen, *Dancing without Space*, cit., p. 29 e R. Burt, *Maschilità decadenti*, cit., p. 338.

¹² G. Lenclud, *La tradition n'est plus ce qu'elle était*, “Terrain”, n. 9, 1987, consultabile anche online <http://terrain.revues.org/index3195.html>

¹³ R. Barthes, *Frammenti di un discorso amoro*, Torino, Einaudi, 1979, pp. 5-8.

ne identificata, rimemorata e maneggiata attraverso il suo incipit". La figura, dunque, permette di riconoscere una determinata "scena di linguaggio",¹⁴ e può essere memorabile oltre il livello della nostra consapevolezza, consentendo così di accedere in modo non mediato dal linguaggio a un "momento emotivo" e a un immaginario condiviso.

Le Faune tra visioni e incorporazioni

Ripensare alle rivisitazioni del *Faune* create tra gli anni '80 e '90 del Novecento dalla coreografa canadese Marie Chouinard può aiutare a mettere a fuoco come uno spettacolo coreografico rappresentativo delle tendenze moderniste sia stato trasformato nel quadro di un'estetica postmoderna. Attiva dal 1978 come danzatrice e coreografa, Chouinard realizza ben due versioni del *Faune*, *L'après-midi d'un faune* (1987) e *Prélude à L'après-midi d'un faune* (1994),¹⁵ precedute da *STAB* (*Space, Time and Beyond*, 1986) che, sebbene non strettamente legato agli altri due, ha svolto la funzione di studio preparatorio. Il tutto avviene negli stessi anni in cui Hutchinson e Jeschke rallestiscono per la prima volta il *Faune* di Nižinskij basandosi sulla sua notazione cinematografica. In un clima culturale in cui la storia sembra riaffermare la sua forza, lo scavo nella memoria e nel mito che opera Chouinard ripropone il valore di una trasmissione orale, indiretta e periferica di un'eredità acquisita quasi inconsapevolmente.

In larga parte autodidatta – tranne alcune lezioni di espressione corporea seguite presso uno studio fondato da Michel Conte e Tom Scott – Chouinard si afferma sulla scena di Montréal fin da subito per il suo stile iconoclasta e l'immagine di *enfant terrible* delle arti performative.¹⁶ Condvide con gli altri coreografi e danzatori della sua generazione un'atmosfera frizzante, in cui ciascuno segue la propria ricerca indipendentemente facendo tesoro della libertà creativa che si respira in Québec dagli anni '70, dove i collettivi artistici sono sempre più numerosi e così i festival e centri

¹⁴ Ibidem.

¹⁵ I due spettacoli sono stati coprodotti dalla Compagnie Marie Chouinard, dal Centre national des Arts (Canada) e dalla Fondation Laidlaw (Canada). Concezione, coreografia e regia: Marie Chouinard; musica: Marie Chouinard; effetti sonori e tecnica interattiva: Edward Freedman; colonna sonora: Silvy Panet-Raymond; luci: Alain Lortie; costumi: Luc Couchesne, Louis Montpetit e Marie Chouinard; trucco: Jacques-Lee Pelletier. *L'après-midi d'un faune* è stato presentato la prima volta al Festival Danse Canada a Ottawa, *Prélude à L'après-midi d'un faune* è stato presentato per la prima volta al Festival internazionale di Taipei (Taiwan). *L'après-midi d'un faune* è attualmente parte dei soli che costituiscono la retrospettiva intitolata *Les Solos 1978-1998*.

¹⁶ I. Tembeck, *Danser à Montréal. Germination d'une histoire chorégraphique*, Sainte Foy, Presses de l'Université du Québec, 2001 (in particolare le pp. 238-243).

di danza contemporanea. Non diversamente da quanto accade negli Stati Uniti, anche a Montréal i coreografi e i danzatori contemporanei sentono l'esigenza di rendere più accessibile quest'arte e di diffonderla più capillarmente, ampliandone il pubblico e mettendo in discussione la definizione stessa di danza.

Chouinard è una delle poche donne – insieme a Bronislava Nižinskaja e Clotilde Sacharoff – a essersi confrontata con questo pezzo e ad avere interpretato il ruolo del fauno. *La Faune*, come recita il titolo dato alla sua prima rivisitazione e cambiato dopo poche repliche, enfatizza questa consapevolezza storica delle riprese del balletto. Chouinard non è nemmeno la prima a trasformare il balletto in un solo, operazione già sperimentata con successo da Serge Lifar, che lo mette in scena nel 1935 per l'Opéra di Parigi, e da Clotilde Sacharoff che lo crea nel 1936 a Parigi. Il fascino di Nižinskij perdura per Chouinard anche oltre il ciclo di soli dichiaratamente ispirati al *Faune* e riappare con qualche fugace allusione in un solo creato per Elijah Brown, intitolato *Des feux dans la nuit* (1999), il primo da lei appositamente concepito per un uomo, quasi a sottolineare quanto per lei questa figura storica sia una fonte inesauribile di visioni.

Eliminate le ninfe, che non hanno mai attirato la sua attenzione, Chouinard inserisce il balletto nella tradizione novecentesca del solo.¹⁷ A guiderla è il desiderio di dare vita a un fauno “ferocemente ancorato alla sua epoca” e di “impregnarsi”¹⁸ del corpo di Nižinskij. Lo strumento che le ha consentito di avviare questo processo di incorporazione è il volume che contiene le celebri fotografie del *Faune* scattate da Adolphe de Meyer a ridosso della prima. Trenta di questi scatti furono pubblicati per la prima volta nel 1914 in un raffinato volume previsto per una tiratura limitata e di cui alla fine della prima guerra mondiale rimangono in circolazione non più di una mezza dozzina.¹⁹ Le foto, ristampate nel 1978 in un'altra edizione di lusso, ebbero la prima ristampa accessibile a un pubblico più ampio di lettori soltanto nel 1983.²⁰ È interessante notare che una di queste fotografie ritrae Nižinskij con la mano sotto il bacino nella scena finale del balletto e costituisce una

¹⁷ *La danse en solo, une figure singulière de la modernité*, a cura di C. Rousier, Pantin, Centre national de la danse, 2002.

¹⁸ Cf. www.mariechouinard.com.

¹⁹ *Trente photographies du Baron A. de Meyer sur “Le Prélude à L'après-midi d'un faune”, suivies de quelques pages d'A. Rodin, J.-É. Blanche et J. Cocteau*, Paris, Paul Iribé et Cie, 1914.

²⁰ Cf. A. de Meyer, *L'apres-midi d'un faune – Nijinsky 1912. Thirty-Three Photographs by Baron A. de Meyer*, New York-London, Palladium Prints by Richard Benson, Eakins, 1978; *L'après-midi d'un faune. Vaslav Nijinsky – 1912. Thirty-Three Photographs by Baron Adolf de Meyer. With an Essay by Jennifer Dunning and Contributions by Richard Buckle and Ann Hutchinson Guest*, London, Dance Books 1986.

delle poche testimonianze di quel gesto scandaloso, sebbene essendo ricostruita in studio non costituisca una prova certa di quanto è accaduto realmente in scena. L'impatto che queste foto hanno avuto sull'immaginario collettivo nel tempo e su quello di Chouinard nutrono la sua costruzione del personaggio Nižinskij e attivano i meccanismi di proiezione così importanti in questo processo creativo. La coreografa parte dunque dall'effetto che questi scatti hanno prodotto sulla sua memoria visiva, negando in più occasioni di avere avuto accesso ad altre fonti relative alla storia di questo ballerino. Da questo appiglio passa al setaccio gli elementi compositivi del pezzo, per cambiarli di segno e consegnarli alla sensibilità estetica e politica della sua epoca.

Spesso etichettata dalla critica come danzatrice "ferina" e "iconoclasta", "geniale" e "ribelle", al pari di Nižinskij, la coreografa canadese declina i temi della provocazione, della sessualità e della deviazione dalla norma con un vocabolario coreutico innovativo e che risponde alle urgenze del suo tempo. Portata a creare pezzi in cui il sofisticato progetto compositivo si intreccia a intenti dichiaratamente trasgressivi, Chouinard trasforma in atti performativi pubblici esperienze corporee solitamente relegate alla sfera privata come minzione o masturbazione, spesso unite a un ribaltamento delle rappresentazioni del genere. A dispetto dell'evidenza però in molte interviste Chouinard ribadisce che il sociale non la interessa nella coreografia e che lo scopo delle sue creazioni non è certo esplicitare discorsi legati alle questioni di genere. Pur tuttavia la sua presenza in scena e la qualità del suo movimento contribuiscono a fare dei suoi spettacoli un momento di confronto con il pubblico a cui negli anni ha sottoposto numerose prove di come la danza sia legata alla costruzione del sé e costituisca perciò un potente mezzo per sondare le nostre identità.²¹ La sua poetica è inoltre attraversata da tensioni primitiviste, rese spesso con una gestualità e un uso dello spazio sapientemente organizzati in forma di rituale.

Chouinard agisce sul *Faune* traendo ispirazione più dal mito dello scandalo che ha condizionato in parte la ricezione del pezzo di Nižinskij nel corso del Novecento e sentendosi legittimata a trattare con disinvoltura l'eredità storica del *Faune* in quanto danzatrice canadese e come tale periferica rispetto all'asse ereditario della cultura (di danza) del vecchio continente.²²

²¹ Per una lettura femminista del lavoro di Chouinard cf. H. Marquié, *Quêtes intimes, invention et devenir des corps: la transgression des genres chez Marie Chouinard et Carlotta Ikeda*, in *Actes du colloque: Ecritures de femmes et autobiographies 2*, Université de Bordeaux III, 31 janvier - 2 février 2002 (in corso di pubblicazione).

²² Cf. intervista inedita dell'autrice a Marie Chouinard (Montréal, maggio 2002).

Come ricorda Hannah Arendt in un saggio su Walter Benjamin, secondo quest'ultimo “il passato ha autorità se fissato come tradizione; l'autorità, in quanto si presenta storicamente diventa tradizione” e la rottura della tradizione comporta la perdita irreparabile di autorità. Per fronteggiare questa perdita Benjamin aveva cercato “nuove strade per confrontarsi con il passato”, scoprendo che “al posto della [sua] tradibilità [...] era subentrata la sua citabilità”.²³ Sottraendosi alla linearità della trasmissione per filiazione diretta da maestro ad allievo e alla tradizione centro europea, Chouinard mescola la decostruzione delle singole componenti del pezzo con la pratica della citazione e dell'intertestualità. Un esempio di come lavora sulla trasmissione del passato attingendo simultaneamente al proprio repertorio e alla memoria collettiva legata al balletto di Nižinskij è la scena finale. Al pubblico lascia infatti il ricordo dell'atto di autoerotismo che aveva suscitato molto scalpore in uno dei suoi primi soli, *Marie Chien Noir* (1982), e così facendo, mentre immagina un finale diverso per la sua rivisitazione del *Faune*, non elude l'eredità di cui si fa carico. L'identificazione con Nižinskij resta, tuttavia, così forte che afferma: “lavorare sulla bidimensionalità mi dava la sensazione di scivolare nella follia e forse è questo che gli è successo”.²⁴

Le incursioni di Chouinard nella storia e nella memoria del *Faune* prendono il via da un suo studio sulla sessualità animale e le relazioni tra “copulazione e combattimento” che, come afferma, portano il corpo a “situazioni di intensità estrema, gli stessi che deve raggiungere se vuole danzare”.²⁵ In *STAB (Space, Time and Beyond)* si presenta in scena coperta soltanto da un perizoma, per evidenziare il lavoro della spina dorsale, e con il corpo interamente dipinto di rosso, per riportare in superficie il colore delle interiora, come una creatura misteriosa. In uno spazio vuoto e cupo, attraverso una serie di torsioni che coinvolgono a una a una tutte le vertebre, avanza a passi pesanti, amplificati dai sensori localizzati nelle calzature. In *STAB*, spiega Chouinard, il corpo è il crocevia tra la dimensione dello spazio, quella del tempo e un non meglio precisato “oltre” in cui è possibile una sua rappresentazione non organica.²⁶ Indossa un elmetto da aviatore su cui è fissata una lunga antenna utile a captare “l'eco del mondo” e a sintonizzare i suoi

²³ H. Arendt, *Benjamin: l'omino gobbo e il pescatore di perle*, in H. Arendt, *Il futuro alle spalle*, Bologna, Il Mulino, 1966, p. 156. Sulle implicazioni teoriche che questa riflessione ha per lo studio della danza cf. I. Launay, *Poétiques de la citation en danse...d'un faune (éclats) du Quatuor Albrecht Knust, avant-après 2000*, in *Mémoires et histoire en danse*, “Mobiles”, a cura di I. Launay e S. Pagès, n. 2, 2010, pp. 23-72.

²⁴ Cf. intervista inedita dell'autrice a Marie Chouinard, cit.

²⁵ Cf. s.a., *STAB (Space, Time and Beyond)*, “Libération”, 21-22 febbraio 1998.

²⁶ Cf. intervista inedita dell'autrice a Marie Chouinard.

sensi sulle vibrazioni da cui immagina provenga il “movimento originale”.²⁷ Come una sorta di licorno-centaura (to stab significa pugnalare),²⁸ sembra avvertire la pericolosa estraneità dell’ambiente circostante e sosta cauta di fronte al pubblico.²⁹ Manipola l’antenna, facendole compiere strani segni sul suolo e rivolgendone l’estremità tra le sue gambe, immaginando di essere un guerriero solo nel deserto. Piegando leggermente il busto all’indietro sembra volere intingere l’antenna in quello che descrive a parole come “un lago di luce”³⁰ per poi alzarsi e avanzare verso l’orizzonte. Il respiro e il rumore causati dal suo corpo, che i microfoni alla base dell’antenna espandono e modulano, accompagnano ogni suo spasmo e contrazione, rendendo poco fluido il suo incedere. Spasmi, convulsioni e contrazioni del busto la portano quasi sul punto di vomitare questo pieno di energia luminosa e sonora. Come delle onde, le emissioni vocali e nasali circolano senza sosta disturbando la ricezione visiva e cinestetica dello spettatore con un leggero effetto di fuori sincrono che mette in discussione il rapporto di causa-effetto: è il corpo a generare i suoni o il suono a plasmare il movimento? Lo slittamento progressivo dal respiro al suono alla voce si risolve in una diffusa vocalizzazione corporea che, come nota Adriana Cavarero, è più vicina alla dimensione animale - o femminile, nella tradizione filosofica occidentale - priva cioè di un significato riconoscibile dalla ragione.³¹ Inoltre, come suggerisce Barthes, la grana della voce costituisce una forma di comunicazione corporea in grado di aggirare le leggi e le limitazioni della sfera del linguaggio rivelando la materialità di questo dal suo interno.³²

Nutrita forse anche del ricordo delle performance pensate dall’artista visiva tedesca Rebecca Horn nei primi anni Settanta, e in particolare del suo *Einhorn (Unicorno)* in cui una donna si aggirava per un bosco con un vestito dotato di un lungo corno fissato sul capo e proiettato verso l’alto, Chouinard – che nei dodici anni di carriera da solista si è sempre significativamente definita una body artist e non una danzatrice-coreografa – si pone nella linea di pensiero che di lì a pochi anni porta Donna Haraway a elaborare le sue teorie sul cyborg.³³ Infila cioè nelle pieghe di un’estetica neo-

²⁷ Cfr. s.a., *Les échos du monde, mouvement original*, “Le Monde”, 5 novembre 1999.

²⁸ Festival International de Nouvelle Danse, Montréal, settembre 1987.

²⁹ L’immagine all’origine di quel lavoro sul corpo era quella di un incendio che divampava a causa dell’attrito costante creato dalle vertebre a stretto contatto tra loro e che Chouinard aveva visualizzato come pietre focaie. Cf. intervista dell’autrice a Marie Chouinard.

³⁰ Cf. intervista inedita dell’autrice a Marie Chouinard.

³¹ A. Cavarero, *A più voci. Filosofia dell’espressione vocale*, Milano, Feltrinelli, 2005.

³² R. Barthes, *La grana della voce. Interviste 1962-1980*, Torino, Einaudi, 1986.

³³ D. Haraway, *Manifesto Cyborg*, Feltrinelli, Milano 1995 (ed. orig. *Cyborg Manifest*, London-New York, Routledge, 1991).



Marie Chouinard in *STAB (Space, Time and Beyond, 1986)*



Marie Chouinard in *L'après-midi d'un faune* (1987)



Rebecca Horn in *Unihorn* (1970-1972)

primitivista la sua personale indagine sul corpo come categoria che ingloba natura e artificio. In questo modo sfuma le distinzioni di genere e mette in questione la rappresentazione culturale dell'identità femminile. La danza è per lei uno strumento di indagine nel mondo perché, afferma, "quando danzo il mio corpo diventa un laboratorio di esperienze".³⁴ Con questo pezzo Chouinard inizia a essere definita dalla critica con aggettivi quali "selvaggia", "misteriosa" e "primitiva" fortemente influenzati dalla creatura che interpreta e che ricorrono in seguito per definire il suo stile coreografico.

Il lavoro sulla vocalizzazione di spazio e movimento è il filo conduttore verso la seconda fase della sua ricerca sulla rappresentazione del desiderio erotico, il suo *L'après-midi d'un faune*. Spinta dalla volontà di appropriarsi dell'immaginario erotico maschile così come lo vuole lo stereotipo, ovvero selvaggio e aggressivo, lo rovescia di segno privandolo del suo oggetto, le ninfe, la cui presenza è sublimata in fasci di luce. Così facendo mantiene al centro del suo pezzo l'intensità fisica di questo desiderio, ma ne spezza la componente narrativa più spiccatamente erotica e trasforma l'oggetto di questo desiderio in una presenza effimera e intangibile, oltre che ambigua. Come nota Ann Cooper Albright, Chouinard si impossessa figurativamente del corpo di Nižinskij e "si chiede cosa significhi essere uomo rifiutando di stare nel ruolo della donna".³⁵

Lavora a lungo allo specchio per imparare a gestire con il corpo l'effetto a bassorilievo che vede riprodotto nelle foto di de Meyer e che vuole mantenere anche nella sua nuova creazione, mentre ignora sia la coreografia "originale" sia la partitura musicale di Debussy che considerava "eccessivamente ingombrante e romantica".³⁶ A guidarla è soprattutto l'iconografia dell'agile e urlante dio Faunus (l'equivalente del dio Pan greco) visceralemente legato alla natura e caratterizzato da una forte carica sessuale che destina sia a donne sia a uomini e che, privato dell'oggetto della sua passione a causa del fisico deformi, si abbandona spesso a pratiche onanistiche.³⁷ Cadenzando il suo incedere con spinte pelviche improvvise, che sembrano volere espellere un'irrefrenabile energia sessuale, a ogni passo arricchisce l'ambiente sonoro creato dal movimento:³⁸ un sofisticato impianto di sensori, celato nelle imbottiture del costume di una coscia e di un polpaccio, è

³⁴ Cit. in A. Cooper Albright, *Incalculable Choreographies: The Dance Practice of Marie Chouinard*, in *Bodies of the Text: Dance as Theory, Literature as Dance*, a cura di E. Goellner e J. Shea Murphy, New Brunswick, Rutgers University Press, 1995, p. 164.

³⁵ Ivi, p. 158

³⁶ Cf. intervista dell'autrice a Marie Chouinard.

³⁷ Ivi. Sull'influenza dell'iconografia del dio Pan sul *Faune* di Nižinskij cf. E. Randi, *Nižinskij. L'après-midi d'un faune*, cit.

³⁸ Progettato da Edward Freedman.

attivato da alcune placche di metallo che la coreografa tiene nei palmi delle mani e che schiacciate generano un suono poi amplificato e rielaborato da una piattaforma elettronica posta fuori scena. I colpi generati dalle placche di metallo si mescolano poi al respiro di Chouinard e a una ventina di suoni diversi, come il gracido delle rane e il cigolio di una finestra male oliata. Incorporando nella sua stratificata identità anche una ninfa, Eco, a cui è toccato un destino puramente vocale e totalmente scisso dal contenuto semantico, *Faune* è voce che si fa materia corporea.

All'apice del desiderio e dopo avere infilzato con una successione di contrazioni pelviche i fasci di luce che simboleggiano le ninfe, la respirazione si fa sempre più affannosa e rumorosa, la Faune stacca uno dei due corni fissati sul capo e, quasi impercettibilmente, lo avvolge con un condom rosso per indossarlo infine a mo' di pene posticcio. La sua fantasia erotica è frutto della mente e la sua idea di corpo e di identità nasce dalla consapevolezza conquistata col pensiero. Con un unico gesto rende conto delle molte relazioni possibili tra corpo sessuato e identità di genere, e tra natura e cultura nella nuova dimensione del corpo post-organico,³⁹ in cui gli organi sono immaginati con funzioni intercambiabili. Non da ultimo, in piena esplosione dell'AIDS, cristallizza la paura del contagio e le limitazioni che essa impone ai comportamenti sessuali.

Come nota Albright, a Chouinard non interessa la narrazione di un sogno erotico, bensì la rappresentazione dell'ambivalenza dell'oggetto del desiderio: lei desidera catturare la presenza corporea del personaggio Nižinskij, il fauno desidera il corpo della ninfa, e la Faune rende visibile questo desiderio in una serie di ondate di movimento che giungono al pubblico per poi tornare sulla scena.⁴⁰ La Faune, in sostanza, desidera il desiderio. Nella doppia identificazione con l'ambigua carica erotica del danzatore Nižinskij da un lato, e con lo stereotipo dell'erotismo maschile aggressivamente selvaggio dall'altro, Chouinard propone una visione del desiderio femminile che nega la sua presunta passività e il suo silenzio,⁴¹ per restituigli i suoi aspetti più volitivi: "Era una gioia danzarlo perché ero io a decidere tutto",⁴² afferma in più occasioni. Così facendo dà sostanza a nuove possibilità di rappresentazione della soggettività femminile indipendentemente dal suo destino biologico.

A distanza di sette anni, e dismessi ormai definitivamente i panni della danzatrice, Chouinard è invitata al festival di Taipei per proporre la sua

³⁹ T. Macrì, *Il corpo postorganico. Sconfinamenti della performance*, Milano, Costa & Nolan, 1996.

⁴⁰ A. Cooper Albright, *Incalculable Choreographies*, cit., p. 177.

⁴¹ Ivi, p. 162

⁴² Cf. intervista dell'autrice a Marie Chouinard.

rivisitazione di un altro capolavoro di Nižinskij, *Sacre du Printemps* (1993), con cui consolida la sua presenza nel panorama internazionale. Data la breve durata del pezzo, si rende necessario affiancarlo a un'altra creazione per essere proposto nella formula della serata intera. È con questo scopo dichiaratamente commerciale che Chouinard decide di rimettere mano al suo *Faune* per farlo interpretare da un'altra danzatrice e trasformarlo in *Prélude à L'après-midi d'un faune*, ovvero semplicemente sovrapponendo alla sua coreografia la partitura di Debussy, inizialmente scartata, adattando la lunghezza della prima a quella della seconda.

Nella versione di Nižinskij l'incongruenza tra coreografia e musica è stata percepita, soprattutto in Francia, non come un elemento centrale di un'estetica innovativa,⁴³ bensì come un oltraggio a uno dei capisaldi della cultura teatrale occidentale e, metaforicamente, come un segno della degenerazione di quella civiltà. In questa ultima versione del *Faune* di Chouinard, invece, la collazione tra coreografia e musica si risolve in termini di mera durata. Sulla scia della lezione di Cunningham e Cage, Chouinard ribadisce la legittimità di un'operazione artistica che si basa sulla pacifica convivenza di danza e musica come arti il cui unico elemento comune è un aspetto del tempo, la durata. Disturbando la percezione sinestetica dell'opera, chiede allo spettatore di attivare l'attenzione a quanto accade in scena, e, come conferma in una lunga intervista televisiva, fa slittare sull'empatia cinetica di chi guarda la piena comprensione di quanto è rappresentato in scena.⁴⁴ In questo modo salda a un'operazione scenica postmoderna un residuo di pensiero modernista sul corpo e sul movimento, inteso come "essenzialmente" naturale e dunque comprensibile al di là (o a prescindere) degli schemi culturali che lo rendono possibile.

A lungo Chouinard si è lamentata dell'eccessiva attenzione che i critici hanno prestato alla sua presenza scenica e non alla sua opera. La decisione di non danzare più e di trasmettere alcuni soli del suo repertorio (tra cui la sua seconda versione del *Faune*) ad altre danzatrici ha complicato questa ricezione e al tempo stesso favorito la sua affermazione in quanto coreografa.⁴⁵ Di recente il *Faune* è entrato anche a far parte del repertorio del Ballet

⁴³ H. Järvinen, *Dancing without Space*, cit., p. 31.

⁴⁴ Cf. intervista di D. Trudeau a Marie Chouinard (Radio Canada TV, 1993, min. 26).

⁴⁵ Si tratta del ciclo di soli storici della sua carriera intitolato *Les solos (1978-1998)* e che ha debuttato nel 1999. Si tratta del ciclo di soli storici della sua carriera intitolato *Les solos (1978-1998)* e che ha debuttato nel 1999. Le interpreti avvicendatesi nel ruolo del fauno a partire dalla sua rivisitazione con la partitura musicale di Debussy sono Pamela Newell, Carole Prieure, Marie-Josée Paradis e più di recente Lucie Mongrain. Su questa trasmissione del ruolo che fu di Chouinard cfr. I. Ginot, *Ce-ci n'est pas le corps de Chouinard, "Protée"*, n. 2, 2001, pp. 77-84.

Gulbenkian di Lisbona, garantendosi così una forma di sopravvivenza parallela a quella che la sua creatrice promuove con il ciclo dei soi soli storici interpretati dalle danzatrici della sua compagnia e montati in sequenza. Al pari di Nižinskij che, per consegnare il suo pezzo alla storia, sia che lo abbia registrato come lo aveva originariamente creato sia che lo abbia rivisto e corretto, si affida alla notazione cinematografica, Chouinard, per fronteggiare l'oblio che la danza è destinata a incontrare, dissemina ma sotto stretta supervisione la sua opera in corpi altrui. Ma che aspetto avranno in futuro i suoi fauni? Che sembianze prenderanno e che desideri porteranno in scena?

Guidata da un indizio figurale, Chouinard sulle tracce di Nižinskij ha attualizzato un balletto del passato dando corpo e voce al desiderio di attivare e non di reagire a un'eredità culturale e lo ha fatto in modo generativo e non imitativo, inscrivendo così le sue creazioni nell'archivio vivente della danza. Anche grazie a queste strategie i fauni e le figure che li hanno generati continuano a stratificarsi nella storia e nella memoria di chi danza e di chi guarda gli altri danzare.

Ringraziamenti

Le ricerche sul lavoro di Marie Chouinard sono state possibili grazie alla borsa di studio messa a disposizione dal Canadian Studies Faculty Research Award Program (2002). Ulteriori approfondimenti sono parte integrante delle attività svolte tra il 2008 e il 2012 in seno al gruppo internazionale di ricerca *Coreografiar la historia europea: Cuerpo, política, identidad y género en la danza de la edad moderna y contemporánea*, finanziato dal Ministerio de Ciencia e Innovación spagnolo (MICINN HAR2008-03307/ARTE). Sono grata a P. Veroli e M. Nordera per le loro riletture e i suggerimenti preziosi: il piacere che la ricerca mi ha sempre regalato è profondamente legato all'intensità dei nostri scambi di materiali, pensieri e visioni.

NOTE SUGLI AUTORI

SUSANNE FRANCO è ricercatore presso l'Università di Salerno. Oltre a numerosi saggi sulla danza moderna e contemporanea, ha pubblicato la monografia *Martha Graham* (L'Epos, 2003; 2 ed. 2006) e per la rivista “Biblioteca teatrale” ha curato il numero monografico *Audruckstanz: il corpo, la danza e la critica* (2006, n. 78). Con Marina Nordera ha curato i volumi *I discorsi della danza. Parole chiave per una metodologia della ricerca* (Utet Libreria, 2005; 2 ed. 2007; tr. ing. Routledge, 2007) e *Ricordanze. Memoria in movimento e coreografie della storia* (Utet Università, 2010). Dirige per la casa editrice L'epos la collana “Dance for Word/Dance Forward. Interviste sulla coreografia contemporanea”, per cui ha firmato il volume *Frédéric Flamand* (2004).

CLAUDIA JESCHKE - dancer, reconstructor, historian - is Professor for Dance Studies at the Department for Studies in the Arts, Music, and Dance at Salzburg University; here she is also head of the Derra de Moroda Dance Archives. She has been a senior lecturer and professor at Leipzig University and the Cologne Hochschule für Musik, and the director of the Leipzig Dance Archives (1996-2000). As a visiting professor she has lectured at the University of California at Riverside, York University Toronto, the Rubin Academy, Jerusalem, and various Tokyo Universities. Among her fields of research is choreographic notation; together with Ann Hutchinson Guest, she has reconstructed the score of *L'après-midi d'un faune*, written by Vaslav Nijinsky according to his own system (latest production of the ballet by the Bavarian State Ballet Munich, 2009). She has worked as curator in a number of exhibitions on the dance of the 20th century. Her latest exhibition, in 2009, *Schwäne und Feuervögeln. Die Ballets Russes 1909-1929. Russische Bildwelten in Bewegung*, has dealt with the ‘Russian’ heritage of Diaghilev’s company. Her body of publications focuses on dance historical and theoretical issues as well as on movement research, notation and reconstruction.

JOHN MALMSTAD is Samuel Hazzard Cross Professor of Slavic Languages and Literatures at Harvard University. He has also taught at Columbia, Stanford and the University of California, Berkeley. He has published widely on the culture of the so-called Silver Age. He has written monographs on Mi-

khail Kuzmin and Andrey Bely and over one hundred articles on them, Vlادислав Khodasevich, Innokenty Annensky, Viacheslav Ivanov, Boris Pasternak, Marina Tsvetaeva, Konstantin Vaginov, Mikhail Larionov, George Balanchine and others. He has edited (in Russian) the poetry of Bely, Kuzmin and Khodasevich, as well as the correspondence of Bely, Tsvetaeva, Khodasevich and others.

JANE PRITCHARD is the Curator of Dance for the Victoria & Albert and co-curated *Diaghilev and the Golden Age of the Ballets Russes 1909-1929*, a version of which has subsequently been seen in Quebec and Barcelona. She was Archivist for Rambert Dance Company and English National Ballet and created the Contemporary Dance Trust Archive. Her exhibitions included *Les Ballets 1933* and *A Flash of Light. The Dance Photography of Chris Nash*, currently touring Britain. She has contributed to journals, books, dictionaries and catalogues including “The Annual Register” and “Dance Research”, and curated seasons of dance films for the British Film Institute Southbank, London, and the British Council.

ADA RAEV hat in Moskau Kunstgeschichte studiert und dort 1982 über russisch-deutsche Kunstbeziehungen an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert promoviert. Teile der Dissertation sind in den entsprechenden Bänden der von Lew Kopelew initiierten Reihe „Ostwestlichen Spiegelungen“ publiziert. Ihre 1999 an der Humboldt-Universität zu Berlin abgeschlossene Habilitation ist unter dem Titel *Russische Künstlerinnen der Moderne (1870-1930). Historische Studien. Kunstkonzepze. Weiblichkeitentwürfe* (München 2002) erschienen. Zusammen mit Isabel Wünsche hat sie das Buch *Kurstschwankungen. Die russische Kunst im Wertesystem der europäischen Moderne* (Berlin 2007) herausgegeben. Seit 2008 ist Ada Raev Inhaberin der Professur für Slavische Kunst- und Kulturgeschichte am Institut für Slavistik an der Otto-Friedrich-Universität Bamberg. Mehrfach hat sie über die Verbindung von bildender Kunst mit Theater und Tanz, insbesondere der Ballets Russes, geschrieben, z.B. „*Denn die Russen trennen nicht die Künste in ihrem Spiel*“. *Die Bühnenkunst der Präavantgarde* im Ausstellungskatalog „Russland um 1900. Kunst und Kultur im Reich des letzten Zaren“, hrsg. von Ralf Beil (Darmstadt 2008) und arbeitet derzeit an einem Projekt über Theatralität in der russischen Kultur.

DANIELA RIZZI è professore ordinario di Lingua e letteratura russa presso l’Università Ca’ Foscari di Venezia, dove insegna lingua, letteratura e storia della cultura russa. I suoi interessi di ricerca, che spaziano cronologicamente dalla seconda metà del Settecento alla prima metà del XX secolo, seguono due indirizzi principali, uno storico-letterario e l’altro archivistico-filologico.

Nell'ambito del primo indirizzo si è dedicata inizialmente a lavori riguardanti la letteratura teatrale del modernismo russo, soprattutto sotto il profilo teorico, passando in seguito a vari aspetti della storia letteraria dell'Ottocento e del primo Novecento, sia nel campo della poesia sia in quello della prosa. Nell'ambito del secondo indirizzo ha realizzato alcune edizioni di inediti novecenteschi e l'edizione critica di uno sconosciuto manoscritto settecentesco rinvenuto in Italia. Da alcuni anni collabora ad un progetto di ricerca nazionale sull'emigrazione russa in Italia nella prima metà del XX secolo (www.russinitalia.it).

JOSÉ SASPORTES è scrittore e storico della danza. Fondatore e direttore della rivista di studi “La Danza Italiana” (1984-). Già Ministro della cultura del Portogallo. Ha ricoperto le cariche di Presidente della Commissione nazionale portoghese per l’UNESCO e di direttore del dipartimento ACARTE (Arti dello spettacolo contemporaneo) alla Fondazione Gulbenkian di Lisbona, di direttore della Scuola di danza del Conservatorio di Lisbona e della Scuola per la formazione dei professori di educazione artistica di Lisbona. Nel 2005 ha presieduto la prima conferenza mondiale dell’educazione artistica promossa dall’UNESCO. È stato consigliere culturale o attaché de presse nelle Ambasciate del Portogallo a Roma, New York, Washington e Stoccolma. In Italia, oltre a vari saggi, ha pubblicato i seguenti volumi: *La scoperta del corpo. Percorsi della danza nel Novecento* (1988; ed. or. portoghese 1983), *Pensare la danza – La riflessione estetica da Mallarmé a Cocteau* (1989), *Balli teatrali a Venezia 1746-1859* (con E. Ruffin, G. Trentin, 1994), *Gran Teatro La Fenice* (con G. Romanelli, G. Pugliese, P. Veroli, 1996), e il romanzo *Giorni contati* (2011). In Portogallo ha pubblicato la prima storia della danza in quel paese (*Historia da dança em Portugal*, 1970; *Trajectoria da dança teatral em Portugal*, 1979) e altri saggi sulla danza, oltre a varie opere teatrali e tre romanzi. Ha curato *Storia della danza italiana*, in corso di stampa.

TIM SCHOLL is a scholar of Russian and dance historian who has authored two volumes on the history of Russian dance: *From Petipa to Balanchine. Classical Revival and the Modernization of Ballet* (Routledge, 1994) and *Sleeping Beauty, a Legend in Progress* (Yale UP, 2004). Professor of Russian and Comparative Literature at Oberlin College, Scholl is also a docent in the Theatre Research Department of Helsinki University, where he held a Fulbright teaching/research fellowship in 2000-01.

PATRIZIA VEROLI, historienne de la danse indépendante, a assuré plusieurs cours d'histoire de la danse dans l'Université La Sapienza de Rome. Elle est l'auteur de plusieurs volumes, parmi lesquels: *Milloss. Un maestro della co-*

reografia tra espressionismo e classicità, 1996, Prix Bagutta ‘opera prima’, et *Baccanti e dive dell’aria. Donne danza e società 1900-1945* (2001). Parmi les publications qu’elle a dirigées: *Clotilde et Alexandre Sakharoff* (catalogue d’exposition, 1991), et *Les Archives Internationales de la Danse 1931-1952* (2006, avec I. Baxmann et C. Rousier). En 1998 et 1999 elle a dirigé avec J. Sasportes la nouvelle série de “La Danza Italiana”, et en 2006 a été, avec L. Garafola, commissaire de l’exposition *Five-Hundred Years of Italian Dance. Highlights from the Toscanini Collection*, qui s’est tenue à la New York Public Library. Elle a beaucoup écrit sur les Ballets Russes de Diaghilev, et deux volumes sur ce sujet sont à paraître bientôt: le premier, *I Balletti Russi di Diaghilev tra storia e mito*, qu’elle a dirigé avec le musicologue G. Vinay, et le second, *I Balletti Russi. Il repertorio*, qui sortira en 2013. Elle préside depuis 2010 l’Association Italienne pour la recherche en danse (AIRDanza).

GIANFRANCO VINAY, già professore di Storia della musica al Conservatorio Giuseppe Verdi di Torino, dopo il suo trasferimento a Parigi (1994), ha partecipato alla formazione dottorale “Musique et musicologie du XX^{ème} siècle” Ircam/CNRS fino al 1998. È attualmente maître de conférences al Dipartimento di musica dell’Université Paris 8, dove fra i diversi insegnamenti tiene un seminario in collaborazione con il Dipartimento di danza sui rapporti fra musica e danza, fra gesto musicale e gesto coreografico. Ha pubblicato numerosi studi di carattere storico (1978 e 1991), analitico ed erme-neutico sulla musica del XX secolo, fra cui una monografia sul neoclassicismo stravinkiano (*Stravinsky neoclassico. L’invenzione della memoria nel ’900 musicale*, Bologna, Il Mulino, 1987), e curato miscellanee di saggi di diversi autori su Stravinsky (*Stravinsky*, Bologna, Il Mulino, 1992), su Gershwin (*Gershwin*, Torino, EDT, 1992). Più recentemente ha pubblicato *Charles Ives et l’utopie sonore américaine* (Paris, Michael de Maule, 2001), un’analisi di *Quaderno di Strada* (Paris, Michel de Maule, 2007) di Salvatore Sciarrino e *Immagini gesti parole silenzi*, una monografia sulla drammaturgia delle opere vocali e teatrali dello stesso compositore (Roma, Ricordi/Santa Cecilia, 2010). Ha curato con P. Veroli *I Balletti Russi di Djagilev. Tra storia e mito*, che sarà pubblicato dall’Accademia Nazionale di Santa Cecilia.

ELENCO DELLE ILLUSTRAZIONI*

1. St. Petersburg, um 1900. Postkarte. Aus: Ausst.-Kat. <i>Russland 1900. Kunst und Kultur im Reich des letzten Zaren</i> . Hrsg. von Ralf Beil, Mathildenhöhe Darmstadt. Darmstadt 2008.....	29
2. Michail Fokin und Tamara Karsavina in <i>Der Feuervogel</i> , 1910. Photo Bert. Aus: <i>Les Ballets Russes à l'Opéra</i> , Paris, Édition Hazan, Bibliothèque Nationale, 1992.....	30
3. Ivan Bilibin: Programmumschlag zu <i>Boris Godunov</i> , 1908. Aquarell auf Papier, 28,4 x 21,7 cm, St. Petersburg, Russisches Museum. Aus: Wsewolod Petrow, Alexander Kamenski, <i>Welt der Kunst. Vereinigung russischer Künstler zu Beginn des 20. Jahrhunderts</i> , Leningrad, Aurora-Kunstverlag, 1991.....	31
4. Vaclav Nižinskij in der Rolle des Faun in <i>L'après-midi d'un faune</i> , 1912. Aus: <i>Les Ballets Russes à l'Opéra</i> , Paris, Édition Hazan, Bibliothèque Nationale, 1992.....	43
5. Sechs Tänzerinnen in <i>Le sacre du printemps</i> , 1913. Aus: Lynn Garafola, <i>Diaghilev's Ballets Russes</i> , New York-Oxford, Oxford University Press, 1989.....	44
6. Bronislava Nižinska: Skizze zu <i>Les noces</i> , 1923. Aus: Ausst.-Kat. <i>Schwäne und Feuervögel. Die Ballets Russes 1909-1929. Russische Bildwelten in Bewegung</i> . Hrsg. vom Deutschen Theatermuseum, München, Henschel-Verlag, 2009.....	49
7. Aleksandra Danilova und Leonid Mjasin in <i>Le pas d'acier</i> , 1927. Aus: <i>Les Ballets Russes à l'Opéra</i> , Paris, Édition Hazan, Bibliothèque Nationale, 1992.....	50
8. Schlussszene von <i>Apollon musagète</i> , 1928. Aus: Lynn Garafola, <i>Diaghilev's Ballets Russes</i> , New York-Oxford, Oxford University Press, 1989.....	51
9. Il Teatro Costanzi di Roma nel 1911. Da: V. Frajese, <i>Dal Costanzi all'Opera. Cronache recensioni e documenti</i> , con la collaborazione di J. Tognelli, Roma, Capitolium, 1977.....	60

* Nelle didascalie delle illustrazioni la traslitterazione dei nomi russi segue le norme della lingua dell'articolo cui si riferiscono le illustrazioni.

10. Djagilev e Stravinskij in casa Marinetti a Milano nel 1915. Disegno di Francesco Cangiullo. Da: Marinetti-Cangiullo, <i>Teatro della sorpresa</i> , Livorno, Belforte, 1968.....	60
11. Locandina dello spettacolo inaugurale della <i>tournée</i> dei Balletti Russi al Teatro Costanzi di Roma, 13 maggio 1911 (Archivio Capitolino, Roma).....	61
12. Locandina dello spettacolo al Teatro Costanzi di Roma a beneficio dei profughi russi, 4 febbraio 1921 (Archivio Capitolino, Roma).....	65
13. Stanislav Idzikovsky, Vera Antonova e Giuseppina Cecchetti in <i>Le donne di buon umore</i> , 1917. Dal programma di sala parigino del 1917 (Collezione Sasportes, Venezia).....	66
14. Foto di scena di <i>Le donne di buon umore</i> . Foto Reale, Roma. Da: <i>Istorija russkogo baleta, real'naja i fantastičeskaja v risunkach, memuarach i fotografijach iz archiva Michaila Larionova</i> , Moskva, Izdatel'skaja Programma Interrosa, 2009.....	67
15. Copertina del programma della <i>tournée</i> dei Balli Russi Leonidoff, 1920-22 (Archivio Patrizia Veroli, Roma)	70
16. Lidija Lopuchova e Leonid Mjasin danzatori di <i>can can</i> in <i>La boutique fantasque</i> : disegno di Picasso. Da: R. Buckle, <i>In Search of Diaghilev</i> , London, Sidgwick and Jackson, 1955.....	71
17. Tamara Karsavina, nel ruolo di Pimpinella, in <i>Pulcinella</i> , 1920. Da: Marianne Aubel, <i>Der Künstlerische Tanz unserer Zeit</i> , Leipzig, Langwiesche, 1928.....	72
18. Leonid Mjasin nel ruolo del danzatore di <i>can can</i> in <i>La boutique fantasque</i> , 1919. Da: R. Buckle, <i>In Search of Diaghilev</i> , London, Sidgwick and Jackson, 1955.....	73
19. Ileana Leonidoff. Da: Programma della <i>tournée</i> dei Balli Russi Leonidoff, 1920-22 (Archivio Patrizia Veroli, Roma).....	74
20. André Levinson. From: A. Levinson, <i>Writings from Paris in the Twenties</i> , Joan Acocella, Lynn Garofola eds., Hanover N. H., Wesleyan University Press, 1991.....	79
21. Anatoly Lunacharsky, 1917. From: A. V. Lunačarskij, <i>O vospitanii i obrazovanii</i> , Moskva, Pedagogika, 1976.....	79
22. Tamara Karsavina, as Medora, in <i>Corsair</i> , Petrograd 1917. From: Andrew R. Foster, <i>Tamara Karsavina. Diaghilev's Ballerina</i> , London, Andrew Foster, 2010.....	85
23. Olga Spesivtseva as Esmeralda, Petrograd 1923. From: <i>L'art du ballet en Russie 1738-1940. Collections du Musée Théâtral de Leningrad</i> , Paris, Les Éditions du Mécène, 1991.....	86

24. Vera Trefilova. From: <i>Istorija russkogo baleta</i> , Moskva, Sovetskaja Rossija, 1965.....	87
25. Kasian Goleizovsky. From: Y. Slonimsky, <i>The Bolshoi Ballet. Notes</i> , Moskva, Foreign Languages Publishing House, [1960].....	87
26. Lopukhov's <i>Dance Symphony</i> , State Academic Theatre of Opera and Ballet, Petrograd 1923. Reproduction from the commemorative booklet <i>The Grandeur of the Universe. Tanzsymphonia</i> , by Fyodor Lopukhov. Black and white silhouettes by Pavel Goncharov, St. Petersburg's Theatrical Library, 1922. From: J. Noble, <i>A Century of Russian Ballet</i> , S. Petersburg-New York, 1999.....	91
27. Elizaveta Gerdt as Smeraldina, in Lopukhov's <i>Pulcinella</i> , State Academic Theatre of Opera and Ballet, Leningrad 1926. From: F. Lopukhov, <i>Šest'desyat let v balete</i> , Moskva, Iskusstvo, 1966.....	92
28. Lopukhov's <i>Pulcinella</i> . On the left (sitting): L. Leontiev (Pulcinella), Lopukhov, T. Troyanovskaya (Smeraldina). On the left (standing): P. Goncharov (Sbirro), I. Kschesinsky (Pantalone), R. Slavianinov (Capitano), and P. Baklanov (Dottore), 1926. From: F. Lopukhov, <i>Šest'desyat let v balete</i> , Moskva, Iskusstvo, 1966.....	93
29. Stage photo of <i>The Red Poppy</i> , chor. L. Lashchilin and V. Tikhomirov, Moscow, Bolshoi Theatre, 1927. Act I. From: I. Morley, <i>Soviet Ballet</i> , London, Collins, 1945.....	94
30. Stage photo of <i>The Red Poppy</i> , Moscow, Bolshoi Theatre, 1927. Act III. From: I. Morley, <i>Soviet Ballet</i> , London, Collins, 1945.....	94
31. Ekaterina Gelcer as Tao-Hoa in <i>The Red Poppy</i> , Moscow, Bolshoi Theatre, 1927. From: V. I. Zarubin, <i>Bol'soj Teatr. Pervye postanovki baletov na russkoj scene, 1825-1997</i> , Moskva, Krasnaja Presnja, 1998	95
32. Agrippina Vaganova. From: Y. Slonimsky, <i>The Bolshoi Ballet. Notes</i> , Moskva, Foreign Languages Publishing House, [1960].....	97
33. <i>Les sylphides</i> , Waltz, Notation by Michel Fokine. Da: C. Jeschke, N. Haitzinger (Eds.), <i>Schwäne und Feuervögel. Die Ballets Russes 1909-1929</i> , Berlin, Hentschel, 2009.....	101
34. <i>L'oiseau de feu</i> , Notation by Michel Fokine. Da: C. Jeschke, N. Haitzinger (Eds.), <i>Schwäne und Feuervögel. Die Ballets Russes 1909-1929</i> , Berlin, Hentschel, 2009.....	102
35. <i>L'après-midi d'un faune</i> , Notation by Vaslav Nijinsky, Courtesy Ann Hutchinson Guest and Claudia Jeschke.....	107
36. <i>Le train bleu</i> , Notation by Bronislava Nijinska, Courtesy Bronislava Nijinska Collection, Music Division, Library of Congress, used by permission of Natalie Raetz.....	108

37. <i>Roméo et Juliette</i> , Notation by Bronislava Nijinska, Courtesy Bronislava Nijinska Collection, Music Division, Library of Congress, used by permission of Natalie Raetz.....	109
38. <i>Nijinsky's Cecchetti Notations</i> , translation into Labanotation by Ann Hutchinson Guest, Courtesy A. Hutchinson Guest and C. Jeschke.....	110
39. <i>Pétrouchka</i> , Notation by Bronislava Nijinska, Courtesy Bronislava Nijinska Collection, Music Division, Library of Congress, used by permission of Natalie Raetz.....	113
40. <i>Les noces</i> , Notation by Bronislava Nijinska, Courtesy Bronislava Nijinska Collection, Music Division, Library of Congress, used by permission of Natalie Raetz.....	114
41. <i>Les noces</i> , Notation by Bronislava Nijinska, Courtesy Bronislava Nijinska Collection, Music Division, Library of Congress, used by permission of Natalie Raetz.....	115
42. <i>Les noces</i> , Notation by Bronislava Nijinska, Courtesy Bronislava Nijinska Collection, Music Division, Library of Congress, used by permission of Natalie Raetz.....	116
43. Le sorelle della principessa Cigno in <i>Bova Korolevitch (Contes Russes)</i> . Vera Nemčinova è la terza da sinistra. Tardi anni '10. Da: <i>Étonne-moi!</i> <i>Serghei Diaghilev and the Ballets Russes</i> , edited by J. E. Bowlt, Z. Tregulova, N. Rosticher Giordano, Milano, Skira, 2009.....	119
44. Lidija Sokolova e Tadeusz Slavinsky in <i>Chout</i> . Da: <i>Istorija russkogo baleta, real'naja i fantastičeskaja v risunkach, memuarach i fotografijach iz archiva Michaila Larionova</i> , Moskva, Izdatel'skaja Programma Interrosa, 2009.....	119
45. Foto di scena di <i>Le sacre du printemps</i> di Mjasin. Da: W. A. Propert, <i>The Russian Ballet</i> , with a preface by J. E. Blanche and forty-eight illustrations, New York, Greenberg, 1932.....	123
46. Foto di scena dell'Atto I di <i>The Sleeping Princess</i> . Da: A. Schouvaloff, <i>Léon Bakst. The Theatre Art</i> , London, Sotheby's Publications, 1991.....	123
47. Foto di scena di <i>Les noces</i> . Da: W. A. Propert, <i>The Russian Ballet</i> , New York, Greenberg, 1932.....	127
48. David Blair, Robert Mead e Keith Rosson in <i>Les biches</i> , nella messa in scena di B. Nijinska al Covent Garden nel 1954. Da: A. Bland, <i>The Royal Ballet. The First Fifty Years</i> , with a foreword by N. de Valois, London, Threshold Books, 1981.....	127
49. Tamara Karsavina e Sergej Lifar' in <i>Roméo et Juliette</i> . Da: W. A. Propert, <i>The Russian Ballet</i> , New-York, Greenberg, 1932.....	129

50. Ljubov' Černyševa e Sergej Lifar' in <i>Le pas d'acier</i> , 1927. Da: Étonne-moi! Serghei Diaghilev and the Ballets Russes, edited by J. E. Bowlt, Z. Tregulova, N. Rosticher Giordano, Milano, Skira, 2009	130
51. Foto di scena di <i>La chatte</i> . Da: R. Shead, <i>Ballets Russes</i> , Secausus (NJ), Wellfleet Press, 1989.....	131
52. Alisa Nikitina e Sergej Lifar' in <i>La chatte</i> . Da: R. Shead, <i>Ballets Russes</i> , Secausus (NJ), Wellfleet Press, 1989.....	133
53. Alisa Nikitina e Sergej Lifar' in <i>Apollon musagète</i> Da: R. Shead, <i>Ballets Russes</i> , Secausus (NJ), Wellfleet Press, 1989.....	134
54. Alisa Nikitina, Felija Dubrovskaja, Ljubov' Černyševa e Sergej Lifar' in <i>Apollon musagète</i> . Da: R. Shead, <i>Ballets Russes</i> , Secausus (NJ), Wellfleet Press, 1989.....	135
55. Foto di scena di <i>Ode</i> . Da: R. Shead, <i>Ballets Russes</i> , Secausus (NJ), Wellfleet Press, 1989.....	136
56. Tre ballerini in <i>Ode</i> . Da: R. Shead, <i>Ballets Russes</i> , Secausus (NJ), Wellfleet Press, 1989.....	137
57. Aleksandra Danilova e Anton Dolin in <i>Le bal</i> . Da: R. Shead, <i>Ballets Russes</i> , Secausus (NJ), Wellfleet Press, 1989.....	139
58. Sergej Lifar' e Michail Fedorov in <i>Le fils prodigue</i> . Da: W. A. Propert, <i>The Russian Ballet</i> , New-York, Greenberg, 1932.....	140
59. Sergej Lifar' durante le prove di <i>Renard</i> , 1929. Da: W. A. Propert, <i>The Russian Ballet</i> , New York, Greenberg, 1932.....	141
60. Copertina (<i>recto</i>) del manoscritto (di copista) della riduzione per pianoforte di <i>Jeux</i> , con annotazioni autografe di Debussy, Djagilev e Nižinskij: Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University (RCA).	147
61. Frontespizio della bozza di stampa della riduzione per pianoforte di <i>Jeux</i> , con annotazioni autografe di Debussy, Djagilev e Nižinskij. Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University.....	148
62-71. Riproduzione delle pagine 5-14 del manoscritto (di copista) della riduzione per pianoforte di <i>Jeux</i> , con annotazioni autografe di Debussy, Djagilev e Nižinskij (RCA). Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University.....	156-165
72. Diaghilev's penultimate hotel bill at the Grand Hotel des Bains at the Venice Lido 1929. This is one of the documents from the Ekstrom Archive held in the V&A's Theatre & Performance Collections. Photo V&A Images 2010.....	169

73. Diaghilev and the Golden Age of the Ballets Russes 1909-1929 at the V&A. Manuscripts by T. S. Eliot, James Joyce and Marcel Proust to contextualize Diaghilev's place in early 20th culture with costumes from <i>The Sleeping Princess</i> behind. Photo V&A Images 2010.....	170
74. The Haunted Theatre showing the display of costumes in the 1954 Exhibition at Forbes House in London. Photo The Observer.....	171
75. Design by Léon Bakst for Columbine (originally danced by Vera Nemchinova) in <i>The Sleeping Princess</i> , 1921. This was purchased by the V&A in 1922, one of their first Ballets Russes acquisitions. V&A Images.....	174
76. Vaslav Nijinsky as the Faune in <i>L'après-midi d'un faune</i> sculpted by Una Troubridge. This is the plaster version from 1912 which Lydia Sokolova found in 1954 from which subsequent bronze versions were cast. V&A Theatre & Performance Collections. V&A Images.....	176
77. The company posing in costumes from <i>Le tricorne</i> . Private Collection	177
78. The only known costume from Diaghilev's production of <i>Les sylphides</i> which was worn by Lydia Lopokova and bequeathed to the V&A by Cyril W. Beaumont. V&A Images 2009.....	178
79. The five Meissen figures of characters from the ballet <i>Le carnaval</i> modelled by Paul Surich in about 1914. These were acquired by the V&A in 2008. Photo by V&A Images.....	180
80. Poster advertising Diaghilev's Ballets Russes at Teatro alla Scala, Milan, 12 January 1927. Acquired by the Theatre & Performance Collections, V&A, in 2008. V&A Images.....	181
81. Two costumes for <i>Thamar</i> specifically purchased for the exhibition <i>Diaghilev and the Golden Age of the Ballets Russes 1909-1929</i> at the V&A. Photo V&A Images 2010.....	182
82. The Ballets Russes posing in costumes from <i>Shéhérazade</i> at the Alhambra, Granada, Spain in May 1918. Photograph from Stanislas Izkowski photo album. V&A Images.....	183
83. After class in Switzerland after the Ballets Russes reformed in 1915. Photograph from Stanislas Izkowski photo album. V&A Images.....	183
84. Marie Rambert modelling Lubov Tchernicheva's costume for <i>Le pas d'acier</i> (1927) at a reception before the 1967 Sotheby's auction. This costume came up for sale again in 2010 and was acquired by the Theatre & Performance Collections of the V&A. Photo by Nesta MacDonald.....	185
85. The horse for the third manager for <i>Parade</i> designed by Picasso, photographed in Paris 1917. Photo Lachmann. V&A Images.....	186

86. Illustration by George Barbier of Vaslav Nijinsky and Ida Rubinstein in <i>Shéhérazade</i> , 1910. This was displayed with the earrings which you see Nijinsky wearing in this illustration. V&A Images.....	188
87. Tamara Karsavina as the Firebird, 1910. V&A Images 2010.....	189
88. Walter Nouvel, Serge Diaghilev and Serge Lifar on the Lido, Venice, August 1927. V&A Theatre & Performance Collections. Photo V&A Images 2010.....	192
89. The Sotheby's auction of costumes and curtains from Diaghilev and de Basil Ballets at the Scala Theatre, London, on 17 July 1968 showing a student modelling Nikitina's costume for Flore and the front cloth for <i>Le train bleu</i> both of which were acquired for the V&A and included in the exhibition in 2010. Photo by Nesta MacDonald.....	193
90. Costume designed by Léon Bakst for Vaslav Nijinsky in the divertissement first called <i>Le festin</i> , 1909. The choreography was essentially that of the 'bluebird' pas de deux from Marius Petipa's <i>The Sleeping Beauty</i> but with Nijinsky playing an oriental prince rather than a bird. Nijinsky continued to dance this until 1917. This and an alternate version were included in the exhibition at the V&A. Photo V&A Images 2010.....	194
91. Lydia Sokolova, Anton Dolin, Bronislava Nijinska and Leon Woizikowsky in their sporting costumes by Chanel for <i>Le train bleu</i> . The dancers are posing on-stage at the London Coliseum, December 1924 against the backdrop designed by Larionov's for the Baba Yaga section of <i>Contes Russes</i> . Photo by Sasha, V&A Images.....	195
92. Felia Doubrovska as the Film Star in George Balanchine's <i>Pastorale</i> . This costume was borrowed from the Dansmuseet, Stockholm for the exhibition at the V&A. Photo Sasha. V&A Images....	197
93. The Ballets Russes in <i>Aurora's Wedding</i> at Montreux, Switzerland, June 1923. Private Collection.....	200
94. Serge Lifar. Tirée de: S. Lifar, <i>Du temps que j'avais faim</i> , Paris, Stock, 1935.....	205
95. Modeste Hofmann en 1937 (Archive André et Vladimir Hofmann, Paris)	206
96. Modeste Hofmann, Rostislav-Michel Hofmann, Pavel Koribout et Lifar à Cannes, 1936-1937 (Archive André et Vladimir Hofmann, Paris)	212
97. Lifar et Modeste Hofmann à Juan-les-Pins, 1936 ou 1937. (Archive André et Vladimir Hofmann, Paris)	213
98. Lifar et Modeste Hofmann à Juan-les-Pins, 1936 ou 1937. Debout: Rostislav-Michel Hofmann (Archive André et Vladimir Hofmann, Paris)	213

99. Affiche de la soirée du 17 mars 1936. Bibliothèque-Musée de L'Opéra, Paris	214
100. Vernissage de l'exposition <i>Pouchkine et son époque</i> . Après deux dames non identifiées: Léonide Lifar, Serge Lifar, Nikolai Pouchkine (neveu de l'écrivain), Modeste Hofmann et Alexandre Pouchkine (neveu de l'écrivain), Paris 1937. Photo Emile Marcovitch, Paris (Archive André et Vladimir Hofmann, Paris).....	216
101. Georges Augsbourg, <i>Pouchkine et Lifar</i> . Tirée de: <i>La Vie en Images de Serge Lifar: Maitre de Ballet. Premier Danseur du Theatre National de l'Opera</i> par G. Augsbourg, Paris, R. A. Corrêa, 1937.....	217
102. Couverture du volume <i>Pis'ma Puškina k N. N. Gončarovo</i> (1937). Dessin de Nathalie Gontcharova (Archive André et Vladimir Hofmann, Paris)	218
103. Sigle des Editions Lifar. Dessin de Nathalie Gontcharova. Tirée de: <i>Serge Lifar. Une vie pour la danse</i> , Lausanne, Musée historique de l'Ancien-Evêché, 1986.....	219
104. Signet promotionnel de l'imprimerie Coopérative Étoile (Archive Patrizia Veroli, Rome).....	221
105. Rostislav-Michel Hofmann dédicaçant le service de presse de son opuscule <i>La danse aux Jeunesses Musicales de France</i> , vers 1952-53 (Archive André et Vladimir Hofmann, Paris).....	223
106. Couverture du volume de Lifar, <i>Djagilev i s Djagilevym</i> . Paris, Dom knigi, 1939. Dessin de Mstislav Doboujinsky.....	224
107. Lifar et Vassili Zuikov (oncle Vasya), valet de Diaghilev dès les années 1880, dans l'espace de l'exposition <i>Ballets Russes de Diaghilew 1909 à 1929. Exposition organisée par Serge Lifar</i> (1939). Derrière: rideau de Picasso pour <i>Le train bleu</i>	225
108. Affiche du gala du 8 juin 1939 (BMO). Tirée de: <i>Serge Lifar. Une vie pour la danse</i> , Lausanne, Musée historique de l'Ancien-Evêché, 1986	227
109. Affiche du gala au profit de Nijinsky du 28 juin 1939. Tirée de: <i>Serge Lifar. Une vie pour la danse</i> , Lausanne, Musée historique de l'Ancien-Evêché, 1986.....	228
110. Couverture du volume de Lifar: <i>Tanec</i> , Paris, Étoile, 1938. Dessin d'auteur non identifié (Don Vladimir Hofmann, Archive Patrizia Veroli, Rome).....	233
111. Lycette Darsonval, Alexandre Pouchkine, Lifar, Yvette Chauviré, les deux ballerines en costumes de <i>Giselle</i> , représenté en gala en 1949 devant le buste de Pouchkine au Lycée Russe (Archive André et Vladimir Hofmann, Paris)	234

112. Lifar empoignant le pistolet de Pouchkine dans l'espace de l'exposition de 1937. Tirée de: <i>Serge Lifar. Une vie pour la danse</i> , Lausanne, Musée historique de l'Ancien-Evêché, 1986.....	235
113. Photo de groupe au Conservatoire russe de Paris. Assis: M. N. Muromtseva, Nikolai Nabokov, Lifar, V. S. Naryshkina, Alexandre K. Glazounov, Comtesse Pastre (?), Konovalov, Boris Poplavsky. Debout : Aronsberg, Emile Cooper, Serge Volkonsky, Galamian, Lev Konius, Perebinsky. Tirée de: Marc Raeff, <i>Russia Abroad. A Cultural History of the Russian Emigration, 1919-1939</i> , Oxford, Oxford University Press, 1990.....	241
114-115. Vaslav Nižinskij in <i>L'après-midi d'un faune</i> (1912). Foto di Adophe de Meyer.....	255
116. Marie Chouinard in <i>STAB (Space, Time and Beyond</i> , 1986). © Compagnie Marie Chouinard.....	262
117. Rebecca Horn in <i>Unihorn</i> (1970-1972). Foto di Achim Thode. © Rebecca Horn.....	263
118-119. Marie Chouinard in <i>L'après-midi d'un faune</i> (1987). Foto di Benny Chou. © Compagnie Marie Chouinard.....	264

ILLUSTRAZIONI A COLORI

1. Alexandre Benois, *Parade at the Time of Paul I* (1907, Russian Museum).
2. Evgenii Lanseray, *Empress Elizabeth Petrovna at Tsarskoe selo* (1905, Tretiakov Gallery).
3. Alexandre Benois, *The Italian Comedy* (1906, Russian Museum).
4. Konstantin Somov, *Harlequin and Death* (1907, Tretiakov Gallery).
5. A. P. Ostroumova-Lebedeva, *View of Neva through the Columns of Stock*.
6. Leon Bakst, *Supper* (1902, Russian Museum).
7. Aleksandr Benua: Kostümentwurf für den Pagen in *Le pavillon d'Armide*, 1909, Bleistift, Aquarell und Tinte auf Papier, 35,8 x 28 cm. Postkarte (Art Unlimited, Amsterdam)
8. Ludwig Kainer: Blatt (*Polovetser Tänzer*) aus der Mappe *Das Russische Ballett*, Leipzig, Kurt Wolff, 1913, Lichtdruck, handkoloriert, 49,8 x 37,7. Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Kunstsbibliothek Berlin. Aus: C. Jeschke, U. Berger, B. Zeidler (Hrsg.): *Spiegelungen. Die Balletts Russes und die Künste*. Berlin, Verlag Vorwerk 8, 1997.
9. Umschlag der Zeitschrift "Comoedie illustré", 1912, Nr. 17.
10. Lev Bakst: Bühnenbildentwurf für *Tamar*, 1912, Aquarell auf Papier, Paris, Musée des Arts décoratifs. Aus: M. N. Pozharskaya: *The Russian Seasons in Paris. Sketches of the Scenery and Costumes. 1908-1929*. Moscow, Iskusstvo Art Publishers, 1906.
11. Natalija Gončarova: Bühnenbildentwurf für den 1. Akt von *Le coq d'or*, 1914, Aquarell, 72,5 x 105,5 cm, ehemals Slg. Nina und Nikita Lobanov-Rostovskij. Aus: Ausst.-Kat. *Die russische Avantgarde und die Bühne 1890-1930. Ausgewählt aus der Sammlung Lobanow-Rostowsky von Nikita Lobanow*. Hrsg. und bearbeitet von Heinz Spielmann. Schleswig, Schleswig Holsteinisches Landesmuseum, Schloß Gottorf, 1991.
12. Natalija Gončarova: Figurine des Hl. Johannes für *Liturgie*, undatiert, Siebdruck, 63,0 x 42,5. Paris, Musée National d'art moderne, Centre Georges Pompidou. Aus: Ausst.-Kat. *Natalie Gontcharova. Michel Larionov*. Paris, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, 1995.
13. Lev Bakst: Bühnenbildentwurf für *The Sleeping Princess*, 1921, London, Museum of Performing Arts. Aus: M. N. Pozharskaya: *The Russian Seasons in Paris. Sketches of the Scenery and Costumes. 1908-1929*. Moscow, Iskusstvo Art Publishers, 1988.

14. Notation by Bronislava Nijinska, Courtesy Bronislava Nijinska Collection, Music Division, Library of Congress, used by permission of Natalie Raetz.
15. Notation by Bronislava Nijinska, Courtesy Bronislava Nijinska Collection, Music Division, Library of Congress, used by permission of Natalie Raetz.
16. Programma souvenir di *The Sleeping Princess* su disegno di Bakst. Da: A. Schouvaloff, *Léon Bakst. The Theatre Art*, London, Sotheby's Publications, 1991.
17. Five of the wooden figures commissioned by Cyril W. Beaumont and collected by fans in London. These show Léonide Massine in *La boutique fantasque*, Alice Nikitina and Serge Lifar in *La chatte*, Lubov Tchernitcheva in *Thamar* and Vera Nemchinova in *Les matelots*. Theatre & Performance Collections, V&A Images 2010.
18. Poster advertising Diaghilev's Ballets Russes at the Théâtre de la Gaîté-Lyrique, Paris, 13-24 June 1923 including the premiere of *Les noces*. The poster includes Picasso's design for the Chinese Conjuror from *Parade*. This poster was in a fragile state and was carefully conserved for the exhibition at the V&A. V&A Images.
19. *Diaghilev and the Golden Age of the Ballets Russes 1909-1929* at the V&A. The entrance to the exhibition with the cartoon by Jean Cocteau 1954. Photo V&A Images 2010.
20. *Diaghilev and the Golden Age of the Ballets Russes 1909-1929* at the V&A. The front cloth for *Le train bleu* with the reconstruction of the Managers from *Parade*. Photo V&A Images 2010.
21. *Diaghilev and the Golden Age of the Ballets Russes 1909-1929* at the V&A. The first seasons with costumes designed by Léon Bakst. Photo V&A Images 2010.

INDICE DEI NOMI*

- Achmatova Anna Andreevna (Anna Akhmatova) 210
Alston Richard 191
Ansermet Ernest 10, 121, 138
Antonova Vera 66
Apollinaire Guillaume 47
Aragon Louis 96, 128
Archer Kenneth 146, 176, 190
Arendt Hannah 260
Artaud Antonin 128
Asholt Wolfgang 41
Augsbourg Georges 215, 217
Auric Georges 125
Auslender Sergej Abramovič 74
- Bakst Léon 16, 20, 25, 27, 39, 42, 47, 64, 122, 124, 174, 175, 184, 187, 188, 189, 191, 194, 200, 210, 251
Balakirev Miliј Alekseevič 38
Balanchine George 53, 84, 97, 126, 128, 131, 132, 138, 144, 197, 201, 219
Baldina Aleksandra Vasil'evna (Maria Baldina-Kosloff) 199
Baliev Nikita Fedorovič 89
Balilla Pratella Francesco 41
Balme Christopher 38
Bal'mont Konstantin Dmitrievič (Constantin Balmont) 210
Barbier George 188
Barthes Roland 237, 251, 256, 261
- Bartolini Maria Grazia 222
Bauchant André 53, 189
Bausch Pina 190
Baxmann Inge 236
Beaumont Cyril W. 100, 138, 176, 184, 231, 237, 238
Beck Jill 251
Beese Henriette 27
Beethoven Ludwig van 120, 207
Béghin Laurent 58
Belli Adriano 75
Belyj Andrej 22, 24, 25, 57
Benini Vivia 56
Benjamin Walter 260
Bennett Toby 104
Benua Aleksandr Nikolaevič (Alexandre Benois) 16-25, 32, 33, 35, 37, 39, 40, 41, 53, 57, 93, 97, 124, 187, 200, 215, 226, 229, 237
Berdjaev Nikolaj Aleksandrovič 46
Berger Ursel 28, 38, 42
Berman Evgenij Gustavovič (Eugene Berman) 208
Berners Gerald (Lord Berners) 125
Bernier Jean 122
Bilibin Ivan Jakovlevič 17, 31, 34
Blair David 127
Blanche Jacques-Émile 78, 258
Blasis Carlo 104
Blok Aleksandr Aleksandrovič 209, 210

* La traslitterazione usata è quella scientifica adottata in Italia, tra parentesi è riportata la grafia così come compare nei testi. È stato escluso dall'indice il nome di S. P. Djagilev che ricorreva in ogni pagina.

- Blundo A. 56
 Böcklin Arnold (Boecklin) 22
 Boissy Gabriel 215
 Bol'm Adolf Rudol'fovič (Adolph Bolm) 37, 177, 191
 Bonelli Valentina 13
 Borlin Jean 126
 Borodin Aleksandr Porfir'evič 35
 Boronat y Fabra Teresina 229
 Boulez Pierre 145, 146
 Bowlt John E. 27, 28
 Brahms Johannes 120
 Brandstetter Gabriele 42
 Braque Georges 125
 Breton André 96, 128
 Brianza Carlotta 124
 Bridgman Elena 23
 Brětnieva Mary 18, 237
 Brjusov Valerij Jakovlevič (Valerii Briusov) 22
 Brodskij Iosif Aleksandrovič (Joseph Brodsky) 206
 Brogi Bercoff Giovanna 222
 Brown Elijah 258
 Brumfield William Craft 42
 Brun Dominique 251
 Buckle Richard 8, 37, 96, 172, 173, 175, 176, 199, 251, 252, 258
 Bulgakov Michail Afanas'evič (Bulgakov) 222
 Bunin Ivan Alekseevič (Bounine) 215
 Burini Silvia 9
 Burt Ramsay 253, 254
- Caffi Giovanni 179
 Cage John 267
 Čajkovskij Petr Il'ič (Tchaikovsky) 21, 47, 122, 124, 239
 Cangiullo Francesco 60
 Carandini Silvia 56
 Caron Pascal 252
 Carter Huntley 93
 Casalegno Andrea 143
- Casella Alfredo 55, 56, 62
 Cavarero Adriana 261
 Cecchetti Enrico 55, 66, 84, 104, 105, 110, 124, 187
 Čechov Anton Pavlovič 58
 Čeliščev Pavel Fedorovič (Tchelitchev) 136, 189
 Cena Giovanni 58
 Cendrars Blaise 126
 Čerepnin Nikolaj Nikolaevič 35
 Cereteli Aleksej Akakevič (Aleksei Tsereteli) 211
 Černov Viktor Michajlovic 62
 Černyševa Ljubov' Pavlovna (Lubov Tchernicheva) 135, 184, 185, 191
 Chaliapine *vedi* Šaljapin
 Chamberlain Lesley 142
 Chanel Coco 168, 195
 Chauviré Yvette 229, 234
 Chichkine Andrei (Shishkin) 63, 241
 Chimènes Myriam 146
 Chouinard Marie 13, 251-268
 Cimarosa Domenico 69, 74, 75, 121
 Clair Jean 8
 Clair René 126
 Claudel Paul 126
 Cocteau Jean 47, 125, 126, 169, 172, 215, 225, 258
 Colombo Laura 252
 Colucci Michele 58
 Conte Michel 257
 Cook Summer Susan 77
 Cooper Albright Ann 265, 266
 Crispolti Enrico 56
 Cross Jonathan 40
 Couchesne Luc 257
 Cunningham Merce 267
- Dahl Ingolf 15
 D'Ahlefeldt Lillian 230, 232
 d'Amico Silvio 68
 Danilova Aleksandra Dionisievna 50, 97, 130, 139, 180

- Dany Carole 138
Darrell Peter 190
Darsonval Lycette 229, 234
d'Atri Nicola 59
Dean Paul 198
De Beaumont Etienne 126, 236
Debussy Claude 11, 23, 41, 145-165,
251, 265, 267
De Capua Silvana 237
De Certeau Michel 232
de Chirico Giorgio 126, 138
de Falla Manuel 120, 121
Degas Edgar 22
de La Gorce Jérôme 41
Delaunay Terk Sonia 68
De Maré Rolf 126, 231
de Meyer Adolphe 13, 251, 258, 265
De Michelis Cesare G. 58
Demidov Aleksandr Pavlovič 29
Denis Maurice 78
De Noailles Anne 225
Derain André 118, 120, 121, 189
Derrida Jacques 232
de Sardes Guillaume 209
de Schloezer Boris 125
Detaille Georges 190
de Valois Ninette 193, 196
de Vogué Melchior 58
Djagilev Jurij 143
Djagilev Valentin 143
Didelot Charles-Louis 24
d'Indy Vincent 23
Dobužinskij Mstislav Valerianovič
(Mstislav Doboujinski) 225
Dolin Anton 139, 187, 195, 229
Dorris George 13
Dostoevskij Fedor Michajlovič
(Dostoevsky) 20, 58
Drinkall Angela 198
Dubrovina T. I. 206
Dubrovskaja Felija (Felia Doubrovska)
135, 197
Dudakov Valerij Aleksandrovič 8
Duncan Isadora 78, 231
Dunning Jennifer 258
Efimov Nikolaj Pavlovič (Nicolai
Efimov) 226
Egizi Eleonora 55
Egorova Ljubov' Nikolaevna 84
Eksuzovič Ivan Vasil'evič (Ivan
Vasiljevič Eksuzovich) 84
Ekster Aleksandra Aleksandrovna 136
Einstein Carl 9, 27, 28
Elgar Edward 120
Eliot Thomas Stearns 170
Enthoven Gabrielle 174, 175
Ernst Max 125, 128
Erstić Marijana 42
Escudero Vicente 229
Facos Michelle 34
Fähnders Walter 41
Fauré Gabriel 23
Fedorov Michail 140
Ferguson Drue 48
Filosofova Anna Pavlovna 229
Filosofov Dmitrij Vladimirovič (Dmitrii
Filosofov) 16, 17, 21
Fisher James 208
Fleishman Lazar 9
Fokin Michail Michajlovič (Michel
Fokine) 11, 30, 35, 37, 39, 52, 82, 84, 88,
89, 90, 97, 99-103, 105, 110, 112, 118,
199, 201, 220, 232
Frame Murray 29
Franck César 23
Franco Susanne 13, 237, 241, 251-268
Frateili Arnaldo 68
Freedman Edward 257, 265
Fussell G. E. 225
Gabo Naum 131, 132
Garafola Lynn 28, 34, 35, 48, 251
Garcia Carmela 229

- Garetto Elda 63
 Gasco Alberto 75
 Gasparov Boris Michajlovič 209, 239
 Gautier Théophile 35
 Gehm Sabine 251
 Gel'cer Ekaterina Vasil'evna (Gelcer) 95
 Genetti Stefano 252
 Gercen Aleksandr Ivanovič (Herzen) 20
 Gerdt Elizaveta Pavlovna 82, 92
 Ginot Isabelle 267
 Gippius Zinaida Nikolaevna 22
 Girardi Maria 239
 Glad John 206
 Gladkova Tat'jana L. 206
 Glinka Michail Ivanovič 21, 211
 Glon Marie 241
 Godet Robert 154
 Goehrke Carsten 46
 Goellner Ellen 265
 Gofman Modest Ljudvigovič (Modeste Hofmann) 12, 203-249
 Golejzovskij Kas'jan Jaroslavič (Kasian Goleizovsky) 87, 90, 144
 Gollancz Victor 120
 Golovin Aleksandr Jakovlevič 34, 184
 Gončarov Pavel Ivanovič (Pavel Ivanovich Goncharov) 84
 Gončarova Natalija Sergeevna (Nathalie Gontcharova) 45, 46, 52, 118, 120, 124, 132, 173, 191, 198, 201, 219, 220
 Gončarova Natalija Nikolaevna (Nathalie Gontcharova) 209, 210
 Goodall Howard 199
 Gopal Ram 229
 Gor'kij Maksim 58
 Goubé Paul 229
 Grabar' Igor' Emmanuilovič 229
 Grigor'ev Sergej Leonidovič (Serge Grigoriev) 172
 Gris Juan 125
 Gross Valentine 176, 177
 Gualino Riccardo 8
 Guest Ivor 238, 239
 Guilbert Laure 241
 Guilcher Jean-Michel 236
 Guillem Sylvie 191
 Gvozdev Aleksej Aleksandrovič 90
 Häger Bengt 48
 Haigold M. Johann Joseph 29, 37
 Haill Catherine 174
 Haitzinger Nicole 39, 99, 104, 196, 201
 Haraway Donna 261
 Haskell Arnold Lionel 120
 Hatley Tim 198
 Hedley-Prôle Jane 19
 Hennebert Elizabeth 118, 222, 239, 240
 Herberstein Sigismund von 36
 Herlin Denis 148
 Hill Peter 45
 Hindemith Paul 144
 Hirsh Sharon 34
 Hodson Millicent 45, 146, 176, 190
 Hofmann André 203-249
 Hofmann Modeste vedi Gofman M. L.
 Hofmann Rostislav (Rostislav-Michel) 203-249
 Hofmann Vladimir 203-249
 Holman Mason James 230
 Honegger Arthur 126
 Horn Rebecca 261, 264
 Hugo Jean 176
 Hugues Robert P. 209, 215, 241
 Husemann Pirkko 251
 Hutchinson Guest Ann 104, 251, 252, 257, 258
 Idzikowski Stanislas (Idzikowsky) 66, 179, 184
 Iljuchina Evgenija Anatol'evna (E. Ilyukhina) 48
 Incagliati Matteo 74
 Ivanov Vjačeslav Ivanovič (Viatcheslav Ivanov) 209

- Jakulov Georgij Bogdanovič 52, 131
Jaques-Dalcroze Émile 155, 230
Järvinen Hanna 78, 80, 251, 253, 254, 256, 267
Jeschke Claudia 11, 13, 28, 38, 39, 42, 52, 99–116, 196, 201, 251, 252, 257
Johansson Christian 24, 84
Johnson Alfred Edwin 153
Jordan Stephanie 111, 112
Joseph Charles M. 112, 201
Joukovsky Pavel Vassil'evitch *vedi* Žukovskij
Žukovskij Pavel
Joukovsky Vassili *vedi* Žukovskij Vasilij
Joyce James 170
- Kahn Akram 191
Kahn Andrew 215
Kainer Ludwig 37
Kamenskij Aleksandr (Kamensky) 117
Kappeler Andreas 36
Karsavin Lev Platonovič 142
Karsavina Tamara Platonovna 30, 40, 59, 72, 83, 84, 85, 129, 142, 187, 189, 191, 199, 208
Kellein Thomas 40
Keller Mechthild 36
Kelly Catriona 39
Kennedy Janet 34
Kerenskij Aleksandr Fedorovič 121
Kessler Harry von 144
Kirstein Lincoln 253
Kleist Heinrich von 39
Knabe Georgij Stepanovič 41
Knight Laura 169, 177
Knodel Arthur 15
Kochno Boris Evgen'evič 136, 138, 230
Kodicek Ann 32
Koribut-Kubitovič Pavel Sergeevič (Pavel Koribout-Kubitovič) 211, 212, 229, 230
Kornilova Marija Vasil'evna 221
Kotrelev Nikolaj Vsevolodovič 59
- Kozlov Fedor Michajlovič (Theodore Kosloff) 199
Krasovskaja Vera Michajlovna (Krasovskaya) 251
Krieger Verena 40
Kšesinskaja Matil'da Feliksovna (Mathilda Kshesinskaya) 78, 83, 84
Kul'man Nikolaj Karlovič (Nicolas Koulman) 215
Kuzmin Michail Alekseevič 74
Kuzminskaja Tat'jana Andreevna 125
Kwasny Jens 27
- Laakkonen Johanna 203
Laban Rudolf 232
Lalo Pierre 96
Lambert Constant 125
Lambranzi Gregorio 138
Lami Giulia 222
Lancelot Francine 236
Lansere Evgenij Evgen'evič (Evgenii Lanceray) 19
Larionov Michail Fedorovič 45, 118, 120, 121, 122, 124, 125, 132, 173
Launay Isabelle 259
Laurencin Marie 125, 175, 190
Laurens Henri 125
Laurent Jean 208
Lautréamont 96
Legat Nikolaj Gustavovič 82, 84, 199
Léger Fernand 126
Leinbach S. J. 19
Lenclud Gérard 256
Lenin Vladimir Il'ič 142
Leonidoff Ileana 69, 70, 74
Lermontov Michail Jur'evič 38, 210
Leškov Denis Ivanovič (Leshkov) 82
Lesure François 148
Levinson Andrej Jakovlevič (André Levinson) 10, 48, 77, 78, 79, 80, 90, 112, 128, 132, 201, 207, 237
Levitán Isaak Il'ič 18

- Levickij Dmitrij Grigor'evič (Dmitrii Levitsky) 18
 Levy Paul 201
 Lifar' Leonid Michailovič 220, 231
 Lifar' Sergej Michailovič (Serge Lifar) 11, 12, 129, 133, 134, 135, 140, 141, 145, 172, 192, 203-249, 258
 Livak Leonid 238
 Ljukom Elena Michajlovna (Elena Lyukom) 82
 Locanto Massimiliano 13
 Lopuchov Fedor Vasil'evič (Fyodor Lopukhov) 90, 91, 93
 Lopuchova Lidija Vasil'evna (Lopokova) 71, 177, 193, 199
 Lorcia Suzanne 229
 Lortie Alain 257
 Lunačarskij Anatolij Vasil'evič (Anatoly Lunacharsky) 10, 78, 79, 80, 81, 93, 96, 142, 143
 Macdonald Nesta 122
 MacKenzie John M. 37, 38
 Macrì Teresa 266
 Magito Suria 211
 Majakovskij Vladimir Vladimirovič 93, 131
 Malcovati Fausto 59
 Mallarmé Stéphane 251
 Malmstad John E. 9, 15-26, 241
 Mamontov Savva Ivanovič 17, 34
 Marcadet Jean-Claude 121
 Mare Laura 55
 Markov Pavel Aleksandrovič 208
 Marinetti Filippo Tommaso 75, 128
 Marquié Hélène 259
 Marsh Geoffrey 11, 167
 McCaren Felicia M. 53
 McGillivray Glen 174
 McGinness John 146
 Matisse Henri 121, 173, 191
 Mauss Marcel 236
 Mazzini Giuseppe 63
 Mead Robert 127
 Mejerchol'd Vsevolod Emil'evič 53, 131, 132
 Meremberg Sophie, comtesse de Torby 209
 Merežkovskij Dmitrij Sergeevič (Dmitrii Merezhkovsky) 22, 142
 Messinis Mario 9
 Michaut Pierre 207
 Migel Ekstrom Parmenia 7, 179
 Milesi Richard 33
 Milhaud Darius 125
 Milloss Aurel 8
 Miljukov Pavel Nikolaevič 46
 Minogue Kylie 167
 Minskij Nikolaj Maksimovič (Nikolai Minsky) 22
 Mirò Juan 96, 125, 128
 Mjasin Leonid Fedorovič (Léonide Massine) 46, 47, 50, 52, 71, 73, 99, 118, 121, 122, 123, 126, 130, 131, 132, 179, 180, 252
 Mnuchin Lev Abramovič (Lev Mnouchine) 206, 211
 Möbius Hanno 41
 Monet Claude 22
 Mongrain Lucie 267
 Montpetit Louis 257
 Moreau Gustave 22
 Müller Ludolf 36
 Münkler Herfried 27, 34, 36, 48
 Muratov Pavel Pavlovič 63, 74
 Musorgskij Modest Petrovič (Mussorgsky) 24, 33
 Nabokov Claude 136
 Nabokov Nikolaj Dmitrievič (Nicolas Nabokov) 132, 136
 Nasilov Nikolaj Ivanovič (Nosilov) 83
 Natalucci Chiara 143
 Nectoux Jean-Michel 41, 106
 Nemčinova Vera Nikolaevna (Vera Nemtchinova) 211, 229

- Neubauer Helmut 33
Nevinson Christopher 180
Nevzorova Irina Michajlovna 211
Newell Pamela 267
Nikitina Alisa 133, 134, 135
Nižinskaja Bronislava Fominična
(Bronislawa Nijinska) 11, 40, 47, 49, 52,
99, 100, 106, 108-116, 124, 125, 126,
128, 175, 195, 196, 201, 207, 208, 252,
254, 258
Nižinskij Romola 153
Nižinskij Václav Fomič (Nijinsky) 11,
13, 25, 35, 40, 41, 42, 43, 45, 59, 77, 80,
81, 83, 99, 103-107, 110, 112, 145-165,
168, 175, 176, 179, 184, 187, 188, 189,
190, 194, 195, 200, 201, 208, 228, 229,
251-268
Nordera Marina 237, 268
Nuvel' Val'ter Fedorovič (Walter
Nouvel) 15, 16, 22, 32, 120, 192, 210,
229
Nurok Al'fred Pavlovič 15, 16, 22
- Obuchov Anatolij Nikolaevič (Obukhov,
Anatole Oboukhoff) 84, 229
Ojetti Ugo 59
Olearius Adam 36
Oppo Cipriano Efisio 68
Orlov Aleksandr Aleksandrovič 40
Osborne Nigel 191
Ostroumova-Lebedeva Anna Petrovna 19,
229
Otto-Onegin Aleksandr Fedorovič
(Alexandre Fiodorovitch Otto Onéguine)
210
- Pagès Sylviane 260
Palmer Christopher 143
Panaeva Elena Valer'evna 229
Panet-Raymond Silvy 257
Panfido Isabella 125
Paolacci Claire 221, 240
Paperno Irina Borisovna 209
- Papini Giovanni 63
Paradis Marie-Josée 267
Pascoli Giovanni 58
Pasler Jann 145
Pastori Jean Pierre 230
Pavlova Anna Pavlovna 82, 84, 122
Pelletier Jacques-Lee 257
Peretti Serge 229
Pergolesi Giovanni Battista 69, 75, 120,
121
Perrot Jules 24, 236
Petipa Marius 24, 35, 47, 80, 122, 236,
239
Petrov Vsevolod Nikolaevič 117
Pevsner Anton 131, 132
Picabia Francis 126
Picasso Pablo 8, 47, 71, 118, 120, 121,
168, 170, 175, 191, 199, 201, 207, 208
Picchio Riccardo 58
Piccione Carmela 56
Piccolo Laura 69, 241
Pietrow-Ennker Bianka 38
Pirandello Luigi 126, 128
Pitoev Georgij Ivanovič (Georges Pitoëff)
128
Pleščeev Aleksandr Alekseevič
(Alexandre Pleshcheeff) 207, 208
Poiret Paul 184, 200
Pokrovskij Vladimir Aleksandrovič
(Pokrovsky) 15
Polunin Elizabeth 169
Poulenc Francis 125
Požarskaja Milica Nikolaevna (M.
Pozharskaya) 34, 37
Preobraženskaja Ol'ga Iosifovna
(Preobrazhenskaya) 84
Prezzolini Giuseppe 63
Prieure Carole 267
Pritchard Jane 7, 11, 167-202
Prokofiev Oleg 143
Prokof'ev Sergej Sergeevič (Prokofiev)
23, 52, 121, 122, 131, 138, 143, 144
Propert Walter A. 175

- Pruna Pedro 125
 Proust Marcel 170
 Puškin Aleksandr Sergeevič (Alexandre Pouchkine) 12, 33, 45, 58, 209, 210, 211, 215, 219, 226, 230, 232, 239, 240
 Puškin Nikolaj Aleksandrovič (Nicolas Pouchkine) 210, 215
 Pustianaz Marco 253
 Puvis de Chavannes 22
- Rabinowitz Stanley J. 78, 81, 93, 96, 143
 Raeff Marc 204, 208
 Raev Ada 9, 27-53
 Raevskij Dmitrij Sergeevič 41
 Rain F. 64
 Rambert Marie 185, 191
 Randi Elena 251, 265
 Ravel Maurice 23
 Rawlinson Jean 40
 Reger Max 23
 Reiniger Lotte 180
 Reisner Oliver 38
 Reißner Ilma 38
 Renoir Pierre-Auguste 22
 Repin Il'ja Efimovič 17
 Rerich Nikolaj Konstantinovič (Nicolas Roerich) 17, 37, 45, 174, 176, 198
 Respighi Ottorino 69, 120, 121
 Richter Mario 63
 Ricoeur Paul 232
 Rieti Vittorio 138
 Rimskij-Korsakov Nikolaj Andreevič 45
 Rizzi Daniela 7-13, 55-76, 241
 Rodin Auguste 42, 78, 258
 Romanov Boris Georgievič 84
 Romov Sergej Matveevič 96
 Rosenstein Vera 196
 Ross Alex 120
 Rossichina Vera Petrovna 34
 Rossini Gioachino 69, 120
 Rosson Keith 127
 Roth Joseph 143
 Rothschild Deborah Menaker 47
- Rouault George 138, 189
 Rouché Jacques 118
 Rousier Claire 236, 258
 Rozanov Vasilij Vasil'evič 22
 Rubinštajn Ida L'vovna (Ida Rubinstein) 126, 188
 Ruprecht Lucia 254
- Sabaneev Leonid Leonidovič (Sabaneyev) 80
 Sacharoff Clotilde 258
 Sadovskoj Boris Aleksandrovič 74
 Safran Gabriella 9
 Said Edward W. 37, 240
 Saint Laurent Yves 190
 Saint-Léon Arthur 24, 105, 236
 Šajkevič Anatolij Efimovič (Anatoli Schaïkévitch) 208
 Šajkevič Andrej Anatol'evič (André Schaïkévitch) 208, 240
 Salazar Toño 184
 Šaljapin Fedor Ivanovič (Chaliapine) 24, 34, 211
 Samkov Vladimir Alekseevič 17
 Santoli Carlo 237
 Sasportes José 10, 117-144
 Satie Erik 47, 118, 120, 126
 Sauguet Henry 125, 132
 Šavrov Boris Vasil'evič (Boris Shavrov) 82
 Sazonov Petr Pavlovič 208
 Sazonova-Slonimskaja Julija Leonidovna (Julie Sazonova) 208, 209, 240
 Scarlatti Domenico 64, 120
 Scheijen Sjeng 19, 22, 28, 32, 143
 Scheurich Paul 180
 Schiff Sidney 170
 Schlögel Karl 28, 53, 57
 Schmid Marion 27, 42
 Schneider Louis 236
 Scholl Tim 10, 13, 77-97, 241
 Schönberg Arnold 23, 120
 Schouvaloff Alexander 37

- Schubert Franz 229
Schwartz Solange 229
Scott Tom 257
Sedlmayr Hans 33
Sedova Julija Nikolaevna 84
Sekers Miki 172
Serov Valentin Aleksandrovič 188
Sert José-Maria 121
Šervašidze Aleksandr Konstantinovič (Alexandre Schervashidze) 175
Shea Murphy Jacqueline 265
Signorelli Olga 63
Silvestri Andrea 120
Sitwell Edith 225
Sitwell Osbert 225
Sitwell Sachewerell 96, 225
Slavinsky Tadeusz 119, 121
Slonimskij Nikolaj Leonidovič (Nicolai Slonimsky) 208
Smirnova Elena Aleksandrovna 84
Smith Richard 191
Soffici Ardengo 63
Sokolova Lydia 47, 119, 175, 184, 191, 195
Šollar Ljudmila Frantsevna (Shollar, Schollar) 84
Sologub Vladimir Aleksandrovič 138
Solov'ev Vladimir Sergeevič 46
Somov Konstantin Andreevič 16, 19, 32
Soupault Philippe 128
Souritz Elizabeth 132
Spesivceva Ol'ga Aleksandrovna (Olga Spesivtseva, Spessivtzeva) 82, 84, 86, 208
Spielmann Heinz 46
Spies Markus 145
Stählin Jakob von 29, 36, 37
Stalin Iosif Vissarionovič 143
Stasov Vladimir Vasil'evič 20, 22
Stelleckij Dmitrij Semenovič 46
Stepanov Vladimir Ivanovič 104, 105
Stepanova Tatiana 229
Sternin Grigorij Jur'evič 33
Stockhausen Karlheinz 145
Strada Vittorio 58, 63
Strauss Richard 23
Stravinskij Igor' Fedorovič (Igor Stravinsky) 7, 10, 15, 21, 22, 23, 39, 40, 45, 46, 48, 53, 60, 64, 68, 69, 75, 112, 118, 121, 122, 124, 125, 132, 138, 168, 170, 176, 187, 199, 201, 235
Surikov Vasilij Ivanovič 17
Svetlov Valerij Jakovlevič 132
Szyfer J.-E. 229
Taglioni Maria 126, 236
Tairov Aleksandr Jakovlevič 53, 131
Tansman Zanuttini Mireille 209
Tappolet Claude 121, 142
Taruskin Richard 121
Tchaikovsky Pyotr *vedi* Čajkovskij
Tchelitchev Pavel *vedi* Čeliščev
Tcherkas Constantin 229
Tchernicheva Lubov *vedi* Černyševa
Teibler Claudia 38
Tembeck Iro 257
Tenca Carlo 63
Teniševa Marija Klavdievna (Mariia Tenisheva) 17
Teresina *vedi* Boronat y Fabra
Testa Alberto 8, 55
Thirkell Angela 15
Tichonov Aleksandr (Alexandre Tikhonov) 208
Tichonova Nina Aleksandrovna (Nina Tikanova, Tikhonova) 208
Tolstoj Lev Nikolaevič 58, 125
Tolstoj Sergej Michajlovič (Serge Tolstoï) 204
Tomasini Vincenzo 64
Tommaseo Niccolò 63
Torke Hans-Joachim 33
Trefilova Vera Aleksandrovna 84, 87, 124
Tregulova Zel'fira Izmajlovna 27
Tribble Keith Owen 208, 241

Tridenti Carlo 68
 Troubridge Una 175, 176
 Trudeau Dennis 267
 Tsereteli Aleksei vedi Cеретели
 Turgenev Ivan Sergeevič (Tourgueniev)
 58, 210
 Uspenskij Petr Dem'janovič 46
 Utrillo Maurice 125
 Vaccarino Elisa 56
 Vaganova Agrippina Jakovlevna 97
 Valéry Paul 226
 Van Norman Baer Nancy 23, 34, 48, 132
 Vasnecov Viktor Michajlovič (Viktor
 Vasnetsov) 17, 18, 34
 Vassena Raffaella 63
 Vaudoyer Jean-Louis 64, 208
 Vaughan David 53, 124
 Vazem Ekaterina Ottovna 83
 Venturi Antonello 63
 Veroli Patrizia 7-13, 56, 203-249, 268
 Viganò Salvatore 207
 Villa Luisa 253
 Vil'tzak Anatolij Iosifovič (Viltzak) 84
 Vinay Gianfranco 11, 13, 56, 145-165,
 226
 Vitte Sergej Jul'evič (Sergei Witte) 16
 Vladimirov Petr Nikolaevič 84
 Volkov Solomon 138
 Volynskij Akim L'vovič (Volynsky) 10,
 78, 80, 84, 88, 89, 90
 Von Wilke Katharina 251
 Vorms Pierre 132
 Vrubel' Michail Aleksandrovič (Mikhail
 Vrubel') 24, 34
 Wachtel Andrew 39
 Wachtel Michael 9
 Wagner Richard 120
 Whistler James Abbott McNeill 18, 22
 White Ethelbert 187
 Wiley Roland John 226

Woitas Monika 46
 Woizikowsky Leon 195
 Zajcev Boris Konstantinovič (Boris
 Zaitsev) 215
 Zanotti Bianco Umberto 58
 Zeidler Birgit 28, 38, 42
 Zel'dchejn-Deak Žužanna 74
 Zguta Russell 41
 Zil'berštejn Il'ja Samojlovič 17
 Zucco Elena 241
 Zujkov Vasilij (Vassili Zuikov) 225
 Žukovskij Pavel Vasil'evič (Pavel
 Vassil'evitch Joukovsky) 210
 Žukovskij Vasilij Andreevič (Vassili
 Joukovsky) 210

