

Balanchine et l'héritage musical de Petipa*

KARA YOO LEAMAN

George Balanchine est connu pour ses chorégraphies musicales. Au regard des déclarations qu'on lui attribue, la musique et le ballet semblent inséparables dans son esprit. Prenons, par exemple, les citations suivantes :

Que le ballet ait une histoire ou non, l'image dominante, pour moi, vient de la musique¹.

La musique [est] le sol sur lequel le danseur évolue².

La danse renvoie toujours à la musique, elle la montre et lui confère un intérêt visuel³.

Et, bien sûr, sa célèbre devise :

Voyez la musique et écoutez la danse⁴.

*. Toutes les vidéos et diapositives illustrant cet article peuvent être visionnées à partir du lien : <https://goo.gl/dC9TcH> (actif le 13 juillet 2016). Chaque exemple vidéo est numéroté dans le coin supérieur gauche. Chacune des vingt-cinq diapositives est numérotée dans le coin supérieur droit. Les timecodes sont également fournis.

1. George Balanchine, « The Dance Element in Stravinsky's Music », *The Opera Quarterly*, 22/1, 2006, p. 142.

2. George Balanchine, *Balanchine's Complete Stories of the Great Ballets*, éd. Francis Mason, Garden City, New York, Doubleday, 1954, p. 430.

3. *Ibid.*

4. Arlene Croce, « Balanchine said: What was the source of the chore-

Balanchine est issu d'une famille de musiciens. Il a suivi une formation classique en piano, théorie et composition au conservatoire de Saint-Petersbourg. La plupart des spécialistes relie ses dispositions musicales à son éducation. Dans cet article, je suggère que Balanchine a développé certains de ses instincts musicaux grâce aux ballets de Marius Petipa, dont il intégra l'école, encore enfant, en 1913. Petipa était lui aussi musicien de formation : il avait étudié le violon au Conservatoire de Bruxelles. À la fin de sa carrière, il n'avait pas seulement codifié les formes du ballet – comme le *Grand Pas de deux* – mais aussi des techniques *chorégrapho-musicales*, dont on retrouve des échos indéniables dans les ballets de George Balanchine. J'évoquerai ces techniques à travers une analyse comparative de l'interaction rythmique des *pas* et de la musique dans la variation pour Odile du *Lac des cygnes* de Petipa (1895) et dans la variation féminine du *Tchaïkovsky Pas de Deux* de Balanchine (1960).

Ces deux variations relèvent de conditions chorégraphiques analogues dans la mesure où elles présentent des *pas* réglés par Balanchine et Petipa sur une musique déjà composée par Tchaïkovski. Elles partagent en outre des similitudes historiques. Tout d'abord, chacune d'entre elles provient du « Pas de deux » situé vers la fin de l'Acte III du *Lac des cygnes*, mais dans différentes productions : la variation pour Odile fut créée pour la production de Petipa en 1895 à Saint-Petersbourg et le *Tchaïkovsky Pas de Deux* pour celle de Julius Reisinger de 1877 à Moscou. Ensuite, ces deux variations sont réglées sur une musique qui ne se trouvait pas dans la partition originale du *Lac des cygnes*. Petipa et Drigo se sont inspirés d'une composition pour piano de Tchaïkovski⁵ et le « *Tschai Pas* » provient de la recomposition par Tchaïkovski, « mesure pour mesure », d'une interpolation de Léon Minkus⁶. Enfin, Petipa fut le premier à chorégraphier les deux partitions. Ses *pas* sur l'interpolation de 1877 ont été perdus, mais les notations de Stepanov de la variation pour Odile ont été préservées et reconstituées

ographer's celebrated utterances ? » *New Yorker*, January 26, 2009, <http://www.newyorker.com/magazine/2009/01/26/balanchine-said> (consulté le 1^{er} mars 2016).

5. Petipa et Drigo ont opéré quelques coupures dans la pièce « L'Espiegle » extraite des *18 Pièces pour piano seul*, op. 72, n° 12, de Tchaïkovski.

6. Roland J. Wiley, *Tchaïkovsky's Ballets : Swan Lake, Sleeping Beauty, Nutcracker*, New York, Oxford University Press, 1985, p. 58.

en 2012 par le Pacific Northwest Ballet, sous la direction de Doug Fullington et Peter Boal⁷. De la même manière, les notations Laban de la chorégraphie de Balanchine furent conservées et reproduites dans leur version originale, en 2003, pour la Fondation Balanchine par Violette Verdy, qui incarnait le premier rôle⁸. Ces deux exemples offrent donc des conditions favorables à la recherche comparative.

Commençons donc notre analyse par le visionnage de la première partie de cette variation, reconstituée par Doug Fullington et interprétée à la perfection par Carla Körbes (voir Vidéo 1, commençant à 0:07 de la présentation sur <https://goo.gl/dC9TcH>).

La partition musicale de la variation se trouve sur la diapositive 1 (0:31 de la même vidéo). Le segment d'ouverture A, que nous venons de voir, est répété avec une légère variation dans le segment A' [A-prime]. Il est ensuite suivi d'un segment B opposé, puis les segments A' et B sont répétés. On trouve aussi quelques passages auxiliaires (un préfixe, deux interludes et une *codetta*). La notation de Stepanov reste généralement claire par rapport à l'alignement de la chorégraphie sur la musique. Les six comptes de l'ouverture se trouvent sur la diapositive 2 (0:37). J'ai inscrit dans la colonne de droite les *pas* qui sont transcrits dans ces mesures. Les annotations au-dessus de la portée identifient ce passage avec un « a » minuscule et le cercle avec la flèche indique que la femme tourne sur elle-même (Diapositive 2, 0:43). En regardant de plus près le rythme des *pas*, on constate que Petipa anticipe le rythme de bourrée de la musique (long-court-court), voir Diapositive 3 (0:48, 0:53). Sur la partition, ce rythme arrive après la barre de mesure en pointillés, mais, dans la chorégraphie, il apparaît avant la barre. En d'autres termes, nous voyons le rythme avant de l'entendre. Petipa se ressert du rythme de bourrée quand la musique avance, évitant ainsi l'alignement direct du rythme des *pas* sur celui de la musique. La deuxième moitié du segment d'ouverture se trouve sous l'étiquette « b » minuscule (voir Diapositive 4, 0:59, 1:04). Ce passage débute par un *plié tendu côté*. La diapositive suivante (Diapositive 5, 1:10) montre les passages « a » et « b » minuscules tels qu'ils apparaissent sur la page. On voit que « a » et « b » sont répétés,

7. « Pacific Northwest Ballet – After Petipa », YouTube video, 1:36:03. Posté par « Works & Process at the Guggenheim », 31 mai 2012, <https://www.youtube.com/watch?v=6xpOVN3cfGc>. La démonstration en question commence à 51:51.

8. Son travail de répétition sur le *Tschaikovsky Pas de Deux* a été filmé dans le cadre des *Balanchine Foundation Interpreters Archive video series*.

bien que le notateur n'ait pas écrit les *pas* (Diapositive 5, 1:15). Les nouveaux *pas* au bas de la page constituent l'interlude entre les segments A et A' (Diapositive 5, 1:20). Cette page du tapuscrit contient donc le segment d'ouverture A dans sa totalité ainsi que l'interlude (surligné sur Diapositive 6, 1:27).

Les pages suivantes de la notation montrent les *pas* du reste de la variation (Diapositive 7, 1:32). Pour le segment A', le notateur se contente de tracer un demi-cercle et un cercle complet, et d'inscrire « 1 fois ½ ». En d'autres termes, « aba » minuscules, puis *bourrée* vers le tournant (1:39). En dessous se trouve le large segment B (*bourrées* et *échappés* accomplis deux fois) (1:43). La page d'en face montre le deuxième interlude, où la danseuse marche pour aller prendre la position suivante (1:48). Le deuxième segment A' présente une version accélérée et embellie de la combinaison d'ouverture, répétée trois fois. Le deuxième segment B présente un *manège* (1:58). La *codetta* consiste en des « tours chaînés » (2:03). La prochaine diapositive montre la forme et les détails chorégraphiques (Diapositive 8, 2:08). Regardons à présent la variation en entier. J'ai annoté la vidéo avec des commentaires sur la forme chorégraphique (Vidéo 2, 2:15).

Alors, que cette variation nous dit-elle sur la musicalité des chorégraphies de Petipa ? Premièrement, la partition des notations de Stepanov montre le degré de confluence formelle : les segments chorégraphiques et musicaux s'alignent parfaitement et semblent même avoir été conçus segment par segment. Deuxièmement, Petipa se sert d'un motif minuscule, le rythme de *bourrée*, et l'applique à la fois au *media* et au temps, si bien qu'il évite la visualisation directe de la musique. Troisièmement, Petipa développe un nombre limité de thèmes chorégraphiques. Il utilise des variantes du *rond de jambe* (en dedans ou en dehors à terre, double en l'air et menant au changement d'attitude) et le *pas de bourrée* (en face, en tournant, à la fois en dedans et en dehors, et suivi). Quatrièmement, Petipa se sert de répétitions ponctuelles de phrases (une après l'autre), mais il n'accorde pas les répétitions musicales de grande envergure à des répétitions de *pas* à grande échelle. Cela signifie que la danse et la musique deviennent plus indépendantes l'une de l'autre vers la *fin* de la variation. Comme nous l'avons vu, les *pas* des segments d'ouverture A et A' sont plus proches que ceux des deux derniers segments A' (Diapositive 9, 4:13). Balanchine reprend et développe ces techniques chorégrapho-musicales dans la « Variation 2 » du *Tschaïkovsky Pas de Deux*. Examinons

l'interprétation de Patricia McBride, filmée en 1979 sous la direction de Balanchine (voir Vidéo 3, 4:20).

La forme musicale de « Variation 2 » est très directe. C'est presque le cas d'école d'une forme binaire exemplaire (ABA⁹) avec deux phrases de huit mesures dans chaque segment (Diapositive 10, 5:10). Elle est écrite sur un rythme binaire et des groupements binaires apparaissent à chaque niveau de rythme et de forme ou presque, ce qui contribue à donner une impression d'équilibre et de symétrie.

Pour étudier la chorégraphie de Balanchine, je me sers d'une notation chorégrapho-musicale abrégée que j'ai développée dans le but d'établir une correspondance de notation cohérente entre la musique et la danse. Dans ma notation, il y a trois lignes pour la danse, comme le montre la diapositive : *pointe*, position debout et *demi-plié* sont représentés sur les lignes (voir Diapositive 11, 5:15). Sauts, *portés* et *agenouillés* peuvent être ajoutés au-dessus ou en dessous de la portée selon les cas. La jambe gauche est représentée par une tige à gauche de la tête de note et la jambe droite par une tige à droite (Diapositive 12, 5:21). Les deux jambes ensemble ont deux tiges sur une même tête de note. De cette manière, la notation de la danse et celle de la musique se trouvent alignées à la fois horizontalement en fonction du rythme, et verticalement, en fonction de la « hauteur » spatiale et tonale (voir Diapositive 13, 5:27-5:32.)

Grâce à cette prise de notes chorégrapho-musicale, nous pouvons examiner les relations entre la musique et la chorégraphie de Balanchine. Dans les mesures d'ouverture de la variation de la danseuse, Balanchine désigne de nombreux paramètres allant de la musique à la danse qui établissent une relation très étroite entre elles. Premièrement, il aligne la courbe de la ligne de basse (D-Bb, mm. 1-4), alternant entre haut et bas, à celle des *pas* de la ballerine (mm. 2-6, voir Diapositive 14, 5:34). Deuxièmement, il établit une analogie entre les rythmes musical et chorégraphique grâce au tempo à la noire (5:40-5:45). Troisièmement, il relie le motif répété dans le préfixe d'ouverture (mm. 1-2) aux *sissonnes*⁹ (mm. 3-4) et aux *assemblés* (mm. 5-6, Diapositive 15, 5:50). Quatrièmement, il relie le renversement de l'intervalle de la basse, qui passe d'une tierce majeure descendante (D-Bb à m. 4) à une ascendante (D-F# à m. 5), au sens du déplacement (qui va de gauche à droite dans les

9. *Sissonne* : la sissonne est un saut où les deux jambes propulsent en l'air, tandis que la réception se fait sur une seule jambe (Agrippina Vaganova, *Osnovy klassičeskogo tanca*, SPb.-M.-Krasnodar, Lan', Planeta muzyki, 2007, p. 107 ; N.D.E.).

sissonnes, mm. 3-4 puis de droite à gauche dans les *assemblés*, mm. 5-6) et aux *pas* eux-mêmes (Diapositive 16, 5:56). En effet, les *pas* (*sissonnes* et *assemblés*) reflètent un renversement qui commence avec des sauts qui partent de deux pieds pour arriver sur un seul (*sissonnes*) et se termine par des sauts qui partent d'un seul pied pour arriver sur deux (*assemblés*). Tous ces renversements ont lieu sur la barre de mesure entre mm. 4 et 5.

Aux mm. 7-10, Balanchine continue de relier les éléments musicaux à la danse. Ici, il se concentre sur les qualités harmoniques de la musique. Comme l'alternance harmonique dans la musique d'ouverture laisse place à une progression de quinte diminuée, dans la danse, l'alternance des directions (gauche-droite, droite-gauche) laisse place à des séquences plus longues vers la droite de la scène (voir Diapositive 17, 6:02). En outre, il y a des couples d'harmonies dirigées et non-dirigées, illustrées par la danse. Sur les dominantes passagères, la danseuse finit la *sissonne* en *arabesque* en regardant et en tendant vers la droite de la scène ; sur les tirades diatoniques, elle reste en place et esquisse un *dessous-dessus*¹⁰ de face. Regardons le ralenti des dix premières mesures avec une partition annotée. La danseuse est Margaret Illman sous la direction de Violette Verdy, qu'on peut apercevoir en arrière-plan (voir Vidéo 4, 6:10). C'était la phrase précédente de la période d'ouverture (Diapositive 18, 6:35).

Au fur et à mesure de la variation, Balanchine commence à briser les corrélations entre la musique et la danse. À mi-chemin de la variation, m. 27, la chorégraphie suit des *pas* ternaires (*piqué, entrechat trois*) qui s'opposent aux groupements binaires de la musique (Diapositive 19, 6:42). En m'inspirant d'un concept de théorie musicale, j'appelle ce motif une dissonance de segment chorégrapho-musicale (G3/2)¹¹.

À la fin de cette variation débute une dégradation de l'alignement quasi parfait des sections formelles (Diapositive 21, 6:53). En particulier, quand la musique d'ouverture revient dans le segment A' [A-prime] (m. 35, Diapositive 22, 7:00), la chorégraphie ne confirme pas l'importance du moment musical. Quand la danseuse recule en *arabesque* par petits sauts depuis le coin vers le centre, on pourrait croire, alors qu'elle parvient au centre et que la

10. *Dessous-dessus* ou *pas de bourrée dessous-dessus* : exécuté jambe droite devant, puis la jambe droite se place derrière la gauche (dessous) ; la jambe gauche fait un pas, et la jambe droite vient se placer devant (dessus) (*Ibid.*, p. 81, N.D.E).

11. Harald Krebs, *Fantasy Pieces: Metrical Dissonance in the Music of Robert Schumann*, New York, Oxford University Press, 1999, p. 31-33.

musique d'ouverture reprend, qu'elle va esquisser un nouveau *pas*. Au lieu de cela, elle continue en sautillant vers le coin gauche de l'arrière-scène, franchissant par là même la frontière musicale. Regardons la vidéo de ce passage, du milieu de la variation à la reprise (Voir Vidéo 5, 7:05.).

La rupture de la confluence formelle et métrique à la fin de ce passage renvoie à la structure d'ensemble de cette variation, qui règle deux parties dansées sur trois parties musicales (Diapositive 23, 7:23). D'autres éléments de la chorégraphie confirment cette structure, comme l'utilisation de l'espace scénique (Diapositive 24, 7:28). Dans la première moitié, la danseuse reste au centre, dans la seconde moitié, elle fait des allées et venues le long de la même diagonale, de la droite de l'avant-scène à la gauche de l'arrière-scène. En outre, les types de *pas* changent. Les *pas* qui commencent plutôt sur un pied et finissent sur deux laissent la place à des *pas* qui n'engagent principalement qu'un seul pied à la fois (Diapositive 25, 7:35, 7:40). Il semble que l'écho qui se produit entre la macro-structure chorégrapho-musicale et la micro-structure G3/2 à m. 27, milieu exact de la pièce, soit bien plus qu'une coïncidence¹².

Cette analyse comparative montre que Balanchine emprunta et développa les techniques chorégrapho-musicales de Petipa pour régler des *pas* sur la musique de Tchaïkovski. Comme Petipa, Balanchine obtient une clarté formelle et rythmique en recourant fréquemment à la répétition et en instaurant des correspondances étroites entre la musique et la danse. Mais Balanchine approfondit ces correspondances en utilisant l'analyse musicale pour repérer toutes les interactions sensorielles possibles, y compris à partir des caractéristiques harmoniques et mélodiques, ce qui témoigne de la compétence musicale de Balanchine et de la proximité du visuel et du musical dans son imagination. Comme Petipa également, il relâche les liens chorégrapho-musicaux à l'approche de la fin, en créant des divergences encore plus profondes entre la musique et la danse, comme nous l'avons vu dans la rupture des alignements métrique et formel. Une fois encore, comme Petipa, Balanchine limite son usage de matériaux chorégraphiques distincts pour se concentrer sur les nombreuses variantes de quelques *pas* seulement. Mais Balanchine va cependant plus loin en reliant des groupes de différents *pas* entre eux, montrant les relations (y compris les inver-

12. Je développerai ce point dans ma thèse à venir.

sions) et les progressions d'un type à l'autre, comme s'il menait une exploration théorique des *pas*.

Balanchine déclara qu'il avait appris la valeur du contrôle et de la simplification grâce à la musique de Stravinsky. Il écrivit dans une anecdote célèbre que chorégrapheur *Apollon musagète* (1928) fut un « tournant » dans sa vie parce que c'est en étudiant cette musique qu'il parvint à comprendre que « les mouvements, comme les tons en musique et les nuances en peinture, sont en quelque sorte apparentés¹³ ». Cependant, Petipa avait déjà remarqué la même chose, comme nous l'avons vu dans la variation pour Odile. Il se peut que Balanchine ait eu une révélation en étudiant la musique de Stravinsky, mais il semble qu'il ait aussi absorbé les techniques chorégrapho-musicales des ballets de Petipa, surtout pour régler des *pas* sur la musique de Tchaïkovski. En effet, pour Balanchine, comme le ballet était inséparable de la musique, celle de Tchaïkovski était inséparable de Petipa. Il le dit lui-même : « Trouver une manière personnelle d'aborder la musique de Tchaïkovski n'est pas si facile. Petipa a créé dans le ballet le “ style Tchaïkovski ”¹⁴ ».

Yale University, New Haven

Traduit de l'anglais par Claire Mandon et Pascale Melani

13. George Balanchine, « The Dance Element... », art. cit., p. 142.

14. Solomon Volkov, *Balanchine's Tchaikovsky : Conversations with Balanchine on His Life, Ballet, and Music*, New York, Anchor Books, 1992, p. 127.