**LA MUSIQUE DANS LA TRADITION DU BALLET RUSSE
DE LA SECONDE MOITIÉ DU XIX^e SIÈCLE
(AVANT LES BALLETS DE TCHAÏKOVSKI)**

ELENA SPIRIN

« Ce que j'aime le plus [...] c'est le ballet, et il ne s'agit pas d'une passion frivole, mais de la jouissance sérieuse et profonde d'un spectacle scénique reposant sur la plastique vivante. »

Igor Stravinsky (lettres de 1911)

« Si vous estimez que le ballet est une composition musicale de piètre qualité, alors, que Dieu vous pardonne, c'est que vous n'y comprenez tout simplement rien. »

Serge Prokofiev (lettre de 1915 à V. Dorjanovski)

La période examinée ici inclut presque quatre décennies, au cours desquelles la danse professionnelle russe et sa musique vont connaître un développement continu. Le processus d'institutionnalisation du ballet académique débute au cours de la seconde moitié du XVIII^e siècle ; il atteint des sommets à l'époque « classique » de Marius Petipa et Lev Ivanov ¹, puis, au XX^e siècle, il prend avec le

1. Lev Ivanovitch Ivanov (1834-1901), danseur et chorégraphe russe. À partir de 1885, comme deuxième maître de ballet du Mariinski, il poursuit les traditions du ballet romantique. Ses créations sont considérées comme le sommet de la danse académique russe. (N.d.l.R.)

jeune Fokine ² et Gorski ³ des formes nouvelles qui sont toujours vivantes en ce début de XXI^e siècle. Notre propos concernera essentiellement les années 1850-1880, époque où, abandonnant les sortilèges des blanches naïades, des sylphides et des willis du ballet romantique, l'art chorégraphique russe mûrit progressivement et élabore les traditions de la danse académique. Ces traditions sont le résultat d'une synthèse créative de différentes écoles nationales dont l'expérience séculaire a été généralisée et élargie par les maîtres de l'école russe. Ce processus est résumé par Marius Petipa dans sa citation devenue proverbiale : « Il n'y a qu'un ballet sur terre : celui de Saint-Petersbourg. » Malgré l'avènement du ballet néoclassique ou contemporain, la création chorégraphique de ces trois décennies, patrimoine universel, continue à l'heure actuelle de retenir l'attention du public du monde entier (surtout en Europe et au Japon).

Le principal chercheur français dans le domaine du ballet, Marie-Françoise Christout, explique le *leadership* mondial du ballet russe [dans la seconde moitié du XIX^e siècle, P.M.] par le fait que « la Russie offrait à la danse académique des conditions particulièrement favorables, artistiquement certes, mais aussi politiquement, du fait de la stabilité impériale ; [...] alors que l'art du ballet classique connaissait un dangereux déclin en Occident, où certains prédisaient déjà sa disparition, il était en Russie l'objet d'une faveur exceptionnelle ⁴ ». La musique de ballet de cette période se distinguait par son originalité musicale et son genre spécifique, lié à la dimension chorégraphique. À cette époque, les spectateurs valorisaient davantage le ballet en lui-même que la musique composée pour le ballet. En sortant du théâtre, les balletomanes discutaient avec frénésie et ravissement des qualités de tel ou tel danseur plus souvent qu'ils ne fredonnaient la mélodie de l'adage ou du galop. Cette musique était rarement exécutée dans les salles de concert. Elle s'était développée en Europe occidentale à l'époque de Schumann, Brahms et Wagner, tandis qu'en Russie s'affirmait la

-
2. Mikhaïl Mikhaïlovitch Fokine (1880-1942), célèbre danseur et chorégraphe du Mariinski et des Ballets russes. Auteur des chorégraphies de plusieurs ballets célèbres, dont *Les Sylphides*, *Carnaval*, *Papillon*, *Armide*, *L'Oiseau de feu*, *Pétrouchka* et *Le Spectre de la rose*. (N.d.l.R.)
 3. Alexandre Alexéievitch Gorski (1871-1924), danseur et chorégraphe russe, professeur de danse. Auteur de nouvelles versions de *Don Quichotte*, du *Lac des cygnes*, de *Giselle*, du *Petit cheval bossu* et autres ballets du répertoire classique. (N.d.l.R.)
 4. Marie-Françoise Christout, *Le Ballet occidental. Naissance et métamorphoses. XVI^e-XX^e siècles*, Paris, Desjonquères, 1995, p. 88.

vocation nationale de la musique russe, incarnée par Tchaïkovski et les « populistes » du Groupe des Cinq. Mais la littérature chorégraphique ignorait quasiment ces tendances nouvelles. Héritière d'une culture musicale autant folklorique que professionnelle, elle occupait une place à part dans le développement musical, évoluant d'une manière « immanente », indépendamment des courants et des orientations générales de la musique, dont elle sélectionnait parcimonieusement les moyens d'expression. Musique de ballet et musique tout court coexistaient dans des dimensions et des univers différents, sans que l'on puisse percevoir entre elles ce processus de « radiation culturelle » évoqué par Arnold Joseph Toynbee. C'est justement là que réside la force et la faiblesse de la musique de ballet. Sa valeur principale consistait dans le fait que, tout en remplissant la fonction de « musique appliquée »⁵ ou en se libérant partiellement du primat de la danse, elle continuait à appartenir principalement à l'art chorégraphique et faisait partie intégrante du spectacle de ballet théâtral. Elle était la compagne fidèle du ballet russe dans son processus d'ascension vers l'Olympe chorégraphique mondial. Mais, en même temps, sa vulnérabilité artistique était évidente, si on l'envisage seulement comme une manifestation de la culture musicale, sans prendre en considération sa « deuxième » nature, chorégraphique.

Néanmoins, les rapports de subordination entre danse et musique se sont avérés fructueux⁶. Parmi le grand nombre de ballets créés au cours de ces années et qui constituent parfois des échantillons de création musicale proprement étonnants, hétéroclites du point de vue artistique, certains sont entrés dans le répertoire des œuvres majeures du théâtre mondial : citons par exemple *Don Quichotte* (1869, Bolchoï de Moscou) ou *La Bayadère*, (1877,

5. La tradition de la musique de ballet comme accompagnement de la chorégraphie a été illustrée au XIX^e siècle et au début du XX^e successivement par Caterino Cavos, Ferdinand Antonolini, Cesare Pugni, Léon Minkus, Youli Guerber, Riccardo Drigo, Arseni Korechtchenko, Y. Pomerantchev, Georgi Conius... Du point de vue de leur talent, ces auteurs peuvent être considérés plutôt à la « périphérie de la composition ». Ils occupaient une place à part parce qu'ils pouvaient écrire une musique de ballet de qualité professionnelle.

6. Le ballet fait l'objet de commentaires divers et variés, mais le thème de la *musique* de ballet reste peu étudié. Parmi les rares (mais néanmoins fondamentales) exceptions, citons les articles de Hermann Laroche, critique russe du XIX^e siècle les travaux du musicologue et compositeur soviétique Boris Assafiev, les recherches des spécialistes anglais R. Wiley, H. Searle. Mentionnons également le livre de Manfred Kelkel, *La Musique de ballet en France de la Belle époque aux années folles*, Paris, Vrin, 1992, 328 p.

Bolchoï de Saint-Pétersbourg) tous deux de Petipa-Minkus. Jusqu'à une période récente, ces ballets étaient considérés comme propriété artistique russe. Au cours de la seconde moitié du XX^e siècle, ils ont été exportés sur la scène mondiale par les danseurs russes émigrés d'URSS. Rappelons par exemple le grand nombre de reprises de *La Bayadère* réalisées à l'initiative de Natalia Makarova (à la Scala de Milan, au théâtre de Cologne, par le ballet Royal de Suède et le Royal Ballet de Londres) et de Rudolf Noureïev à l'Opéra de Paris. C'est ce dernier qui a imposé *Don Quichotte* sur la scène mondiale (à l'Opéra de Vienne en 1966), suivi de Mikhaïl Baryshnikov (American Ballet Theater, 1978). On peut donc prédire l'avenir scénique du spectacle *La Fille du pharaon* de Petipa-Pugni (1862, Bolchoï de Saint-Pétersbourg), qui a été réintégré dans le répertoire des spectacles chorégraphiques par le Bolchoï de Moscou en 2003.

C'est dans les productions de l'époque étudiée que se sont élaborés l'esthétique du ballet classique russe et les principes fondamentaux de la corrélation entre la chorégraphie et la musique dans ses formes précises et variées. Cette expérience a été étudiée et comprise d'une manière très subtile par Tchaïkovski et Glazounov : dans ces chefs-d'œuvre brillants et raffinés que sont *Le Lac des cygnes*, *La Belle au bois dormant*, *Casse-Noisette*, *Raymonda*, la musique dépasse le stade de simple prestation musicale « présentant une nature dansante élémentaire » et s'enrichit d'une dimension proprement symphonique ⁷, transfigurant radicalement l'art du ballet en tant que tel. Le développement de la musique de ballet, dont la place égale désormais celle de la chorégraphie, constitue un phénomène artistique majeur de la seconde moitié du XIX^e siècle, qu'on peut désigner par le terme d'« avènement du ballet classique russe ».

Le ballet russe de cette époque avait une existence indépendante, riche et passionnante, convaincante dans son esprit traditionnel, car il ne prétendait pas représenter la vie réelle ou quelque chose d'approchant, mais était au contraire fidèle à sa manière propre, à son langage métaphorique particulier. De même, son caractère secret et peu explicite lui conservait une auréole attrayante et poétique. Pour cette raison peut-être, dans la seconde moitié du XIX^e siècle, le ballet, en dépit de toutes ses conquêtes évidentes, suscitait des jugements contradictoires.

7. A.Volynskij, *Kniga likovaniij : azbuka xoreografičeskogo tanca* [Le Livre des allégories : abc de la danse chorégraphique], Leningrad, 1925, p. 41.

D'un côté, son succès ne faisait aucun doute, il était aimé du public, accueilli favorablement en haut lieu et objet de l'attention des critiques. La simplicité et l'élégance de sa musique, qui inspire « une certaine fantaisie au rythme et à l'humeur ⁸ », étaient tout aussi importantes que la chorégraphie, les décors, la maîtrise des danseurs et que l'atmosphère régnant autour des théâtres, caractérisée par le culte des étoiles (en ce temps là, les admirateurs les portaient littéralement dans leurs bras), les scandales, les succès, les échecs, le rituel des révérences des solistes, les applaudissements...

D'un autre côté, le ballet ne faisait pas l'unanimité dans les rangs de l'intelligentsia russe. La musique de ballet ainsi que le ballet lui-même étaient fort éloignés des recherches artistiques qui s'effectuaient à cette époque (dans les années soixante du XIX^e s.) sous les auspices du réalisme. Le ballet existait dans son « univers » à part, dans son propre espace poétique idéalisé, et les critiques démocrates de cette période utilisaient ce prétexte pour soumettre ce genre à un certain « ostracisme culturel » en déclarant que le ballet était en situation de « stagnation ». C'est à ce moment que s'est instaurée une sorte d'inertie dans la perception critique du ballet, une sorte de prévention contre ce genre prétendument inférieur. Cela aboutissait à traiter la musique de ballet comme un phénomène non artistique, de qualité plutôt artisanale. « Il est traditionnel chez nous de confondre le ballet avec le spectacle de foire », écrivait Laroche avec indignation ⁹. Mikhaïl Saltykov-Chtchédrine, grand amateur de ballet dans les années 1840, trouvait en 1860 le contenu de l'art chorégraphique routinier. Il n'appréciait guère les « Fiamettes », les « Téolindes », les « Giovittes » et les « Météores ¹⁰ » qui se produisaient sur la scène de ballet en Russie. « De quoi est-il question dans *La Belle de Chypre* ou dans *La Fille du pharaon* ? D'honnêteté, de conviction, d'amour de la Patrie ? Pas du tout ! », tempêtait-il. Indigné par la mise en scène du ballet *Le Poisson d'or* d'après Alexandre Pouchkine (A. Saint-Léon – L. Minkus, 1867), le satiriste composa un article railleur intitulé « Projet de ballet contemporain » et publié dans *Les Annales de la patrie* en 1868. Dans cet article, il s'en prenait avec colère à l'in-

8. N.A. Rimski-Korsakov, lettre à S.N. Krouglikov du 2 février 1900, citée par V.M. Krasovskaja dans *Le Théâtre de ballet russe dans la deuxième moitié du XIX^e siècle*, Moscou-Leningrad, 1963, p. 17.

9. Germann Laroš, *Izbrannye stat'i* [Articles choisis], Leningrad, 1976, p. 265.

10. *Fiametta* : ballet de Léon Minkus et Arthur Saint-Léon (1863) représenté à Moscou sous le titre *La Flamme d'amour* ou *La Salamandre* ; *Teolinde* ou *l'Esprit de la Vallée* (1868) et *Giovitte* (1859) sont deux autres ballets d'Arthur Saint-Léon.

différence de la scène chorégraphique pour les tendances réalistes de l'époque. « J'aime le ballet pour sa constance, écrivait-il dans cet article. Cependant, de nouveaux États se créent ; de nouveaux individus font irruption sur la scène mondiale ; de nouveaux phénomènes apparaissent, l'ordre même de la vie change ; la science et l'art suivent ces changements avec une attention inquiète [...] seul le ballet n'entend rien, ne voit rien [...] Le ballet est conservateur par priorité, jusqu'à s'enfermer sur lui-même ¹¹. »

La critique de l'intelligentsia portait souvent sur les spectateurs de ballet, qui se recrutaient dans toutes les couches de la société. Dans son poème « Le ballet ¹² », qui commence par une déclaration préliminaire « J'aime le ballet », Nekrassov fait une satire des habitués du parterre et du balcon du théâtre Bolchoï ¹³ de Saint-Pétersbourg. Là trônent « le dandy au col empesé et l'élégant » (« Накрахмаленный денди и щеголь »), « le marchand qui fait la pose » (« купчик – кутила »), « les barbons jouant les jeunes hommes » (« Молодящихся старцев »), « le fournisseur de feuillets » (« Записной поставщик фельетонов »), « les officiers des régiments de la garde » (« Офицеры гвардейских полков ») et « la canaille impersonnelle des salons... » (« безличная сволочь салонов ») ¹⁴.

Bien évidemment, l'idéal d'harmonie et de bien triomphant véhiculé par le ballet avait du mal à toucher les critiques démocrates, concentrés sur les idées et les soucis de la période des réformes en Russie. Le ballet de Saint-Léon ¹⁵ et de Petipa n'éprouvait pas le besoin de se tourner vers la réalité de la vie russe (ce qui lui était même interdit dans le cadre de sa poétique), et cela justement rendait sa position polémique par rapport à la culture artistique de l'époque : le ballet représentait une tendance indépendante

11. Mixail Saltykov-Ščedrin, *Sobranie sočinenij v 12 tomach* [Œuvres en 12 tomes], Moscou, 1951, t. 3, p. 168-183.

12. Publié dans la revue *Le Contemporain* en 1866.

13. Il s'agit du théâtre Bolchoï ou Kamenny, démoli dans les années 1880 à l'initiative d'Ivan Vsevoljski pour cause de vétusté. Sur son emplacement se trouve aujourd'hui le Conservatoire de Saint-Pétersbourg. (N.d.l.R.)

14. Nikolaj Nekrasov, *Polnoe sobranie sočinenij* [Œuvres complètes], Moscou, 1965, t. 2, p. 171.

15. Arthur Saint-Léon (de son vrai nom Arthur Michel) (1821-1870), danseur et chorégraphe français. Auteur de plusieurs ballets en collaboration avec Cesare Pugni (*La Vivandière*, 1844 ; *Le Petit Cheval bossu*, 1864), Léon Minkus (*Le Poisson doré*, 1864 ; *Le Lys*, 1869) et Léo Delibes (*Coppélia*, 1870). (N.d.l.R.)

et non négligeable de la culture russe, qui n'était pas moins forte que le mouvement populiste. Placé dans les conditions concrètes d'une réalité dure, il est devenu l'expression nécessaire d'un monde idéalisé.

Dans son aspiration à la beauté absolue, le ballet classique russe ne tendait pas à se figer dans une quelconque appartenance nationale. Ressortissant à la tradition du théâtre de ballet européen, il était « omnivore », cosmopolite, pouvant intégrer la musique de danse de n'importe quelle époque, de n'importe quelle nation, mais, dans le même temps, il demeurerait un phénomène artistique russe. Les créateurs de cet art essayaient parfois de toucher des sujets populaires, comme c'est le cas dans *Le Petit Cheval bossu* [*Konëk-gorbunok*] chorégraphié par Arthur Saint-Léon en 1864. La musique du *Petit Cheval bossu*, composée par C. Pugni, arborait dans les premiers tableaux une certaine couleur russe, qui s'atténue dans la suite du ballet. Pour caractériser musicalement la « Jeune Fille-Tsar », captive du khan, Pugni a inventé un procédé particulièrement expressif : Ivanouchka, sur l'ordre du Khan, saisit son chalumeau et entonne la mélodie de la romance russe d'Aliabiev « Le Rossignol », qui est reprise par l'orchestre et sur laquelle la Jeune Fille-Tsar interprète ensuite toute une série de variations selon l'usage à la mode : mazurka, danses hongroises, etc. Certains critiques non-spécialistes du ballet ont désapprouvé les orientations populaires de Saint-Léon et la première du *Petit Cheval bossu* a entraîné une polémique allant bien au-delà de l'œuvre elle-même. Mentionnons aussi le célèbre numéro de concert *Le Moujik* monté par Marius Petipa en 1865 pour sa femme M. Sourovchtikova-Petipa qui dansait dans le style folklorique russe sur une musique de trépak. La danseuse paraissait sur scène en travesti, vêtue d'une chemise écarlate et de chalvars en velours de coton, chaussée de bottines vernies et coiffée d'un bonnet orné d'une plume. Dans le poème « Le Ballet » déjà cité, Nekrassov conseillait à la danseuse : « ... Hourie de Paradis, charmante et légère comme la brise, / Danse la Vierge du Danube/ Mais laisse en paix le moujik ! », en d'autres termes, il ne fallait pas toucher la réalité.

En dépit de ces critiques sur le caractère superficiel d'un genre totalement en dehors des tendances réalistes de l'art des années 1860, le ballet classique académique russe s'est enraciné dans la culture russe.

Dans la seconde moitié du XIX^e siècle, la vie du ballet se déroulait principalement dans les murs des Théâtres impériaux de

Moscou et de Saint-Pétersbourg, ces institutions fabuleusement coûteuses destinées à refléter la grandeur de l'empire russe et dont la tradition était ancrée depuis le règne de Catherine II. Dès cette époque, le courtisan Nikita Panine constatait : « Nous sommes habitués à d'immenses et superbes représentations ¹⁶. » Jusqu'en 1882, ces théâtres, qui monopolisaient toutes les représentations de ballet, ont modélisé les goûts de la société russe. Parmi les projets de ballet figuraient des livrets composés d'après les œuvres de grands écrivains européens comme Cervantès, Gautier ou Pouchkine et qui comportaient parfois des allusions à des événements politiques. Ainsi, le ballet *Le Petit Cheval bossu* (A. Saint-Léon – C. Pugni) reflète l'idée de l'union des peuples autour du tsar qui s'est exprimée lors de la célébration du millénaire de la Russie en 1862 ; le ballet *La Fille de pharaon* a été présenté à l'époque de la construction du canal de Suez ; pendant la guerre avec les Espagnols, on a monté *Don Quichotte* ; l'aggravation du problème indien a trouvé un écho dans le ballet *La Bayadère* et l'expédition de Nordensheld ¹⁷ dans *La Fille des neiges* (M. Petipa – L. Minkus).

Les Théâtres impériaux étaient alors des institutions promouvant un certain type de spectacle, réalisé par des professionnels ayant fait leurs études en Europe, souvent étrangers. Le répertoire incluait les ballets les plus renommés de l'époque (*La Sylphide*, *Giselle*, *La Fille mal gardée*, *Coppélia*, *La Naiade et le pêcheur*, *Esméralda*, *Catherine, fille de brigand...*), mais d'autres spectacles étaient créés sur commande de la direction : par exemple *Le Petit Cheval bossu* et *Le Poisson d'or* d'Arthur Saint-Léon ¹⁸. Le grand Marius Petipa a monté à lui seul 46 spectacles, ciselant l'esthétique du ballet académique. Ses mises en scène démesurées étaient empreintes d'exotisme et de fantaisie. Grâce à leurs qualités chorégraphiques et musicales, elles sont restées longtemps à l'affiche et ont remporté un franc succès. Souvent, trois peintres travaillaient simultanément à la création des décors (un seul n'y aurait pas suffi). Les mises en scène étaient animées par les merveilles de la tech-

16. Cité par Mixail Druskin, *Očerki po istorii tanceval'noj muzyki* [Études sur l'histoire de la musique de danse], Leningrad, 1936, p. 138.

17. Nils Adolf Erik Nordensheld (1832-1901), célèbre explorateur des mers arctiques, chef d'une expédition destinée à relier la Scandinavie à l'embouchure de l'Enisseï en 1878. (*N.d.l.R.*)

18. À son arrivée à Saint-Pétersbourg en 1859, le Français Arthur Saint-Léon monte en septembre *Giovitte ou les brigands du Mexique*, en octobre *Saltarello ou la passion pour la danse*, en novembre *Graziella ou la querelle amoureuse*. Cette simple énumération témoigne de la rapidité de création des artistes des Théâtres impériaux.

nique théâtrale (apparitions aériennes de carosses, vols miraculeux...) À la splendeur de la mise en scène répondait la bravoure d'une danse peu ordinaire, enseignée par Carlo Blasis ¹⁹ à l'école de ballet de Moscou. Sur la scène brillaient les étoiles Ekaterina Vazem, E.P. Sokolova, V.A. Nikitina, Pavel Guerdt, Matilda Kchessinskaïa, mais on invitait régulièrement des célébrités étrangères comme Carlotta Brianza, Joseph Mazilier, Pierina Legnani, Virginia Zucchi, Enrico Cecchetti... Leurs honoraires étaient particulièrement élevés. Non sans raison, l'un des journaux de Saint-Pétersbourg a écrit : « Notre climat a beau être rigoureux, les étrangers trouvent chez nous de quoi se réchauffer et passent ensuite le reste de leur vie à chanter les louanges de la Russie ²⁰. »

Élément essentiel du spectacle chorégraphique, la musique de ballet était composée par des musiciens spécialistes, occupant des postes de « compositeurs titulaires de ballets » dans les Théâtres impériaux de Saint-Pétersbourg et Moscou. Ces postes étaient destinés à des musiciens renommés possédant le don rare de pouvoir sentir les mouvements plastiques de la danse, connaissant toutes les finesses de la chorégraphie dans ses formes établies au XIX^e siècle, mais aussi l'histoire de la danse avec ses composantes historiques et nationales. Souvent chefs d'orchestre et instrumentistes, ces musiciens étaient également capables de « restaurer » une partition oubliée et participaient aussi à la mise en scène du ballet.

Citons notamment Cesare Pugni, principal « compositeur-titulaire de ballet » jusqu'à la fin des années 1860, Léon (Aloisius Ludwig) Minkus, qui lui succède à Moscou en 1869 et à Saint-Pétersbourg à partir de 1872 ²¹, ou encore Youli Guerber (1831-1883), d'abord violoniste à Moscou, puis, à partir de 1869, chef d'orchestre, qui écrivit lui la musique de plusieurs ballets.

19. Carlo Blasis (1797-1878), danseur, chorégraphe et théoricien de la danse italien, auteur de plusieurs traités et manuels qui ont influencé ses successeurs (comme Enrico Cecchetti) et qui font encore autorité aujourd'hui. (*N.d.l.R.*)

20. O. Petrov, *Russkaja baletnaja kritika* [La Critique russe de ballet russe], Ekaterinbourg, 1995, p. 46.

21. L'Italien Cesare Pugni (1802-1870) et le Tchèque Ludvig Minkus étaient déjà des compositeurs connus lors de leur arrivée à Moscou, mais la Russie est devenue pour eux une seconde patrie. De 1851 jusqu'à sa mort, Pugni a travaillé comme compositeur de ballet au Théâtre impérial de Saint-Pétersbourg. Arrivé en Russie à l'âge de 20 ans, mais possédant déjà une renommée de violoniste-virtuose et de compositeur, Minkus fait d'abord carrière comme maître de chapelle dans l'orchestre de serfs du prince Ioussoupov (1853-55), puis comme soliste et chef d'orchestre au Bolchoï à Moscou ; il est ensuite inspecteur de la musique de ballet (1860-72) et enfin « compositeur – titulaire de ballet » auprès de la Direction des théâtres impériaux (1872-85). Il a également enseigné au Conservatoire de Moscou.

Le professionnalisme et l'activité de ces « compositeurs titulaires de ballet » étaient d'une ampleur peu ordinaire et assez impressionnante. Le contrat signé avec la Direction des théâtres impériaux les obligeait à composer annuellement deux ballets en cinq actes, plus des scènes supplémentaires pour les autres spectacles du répertoire courant, tout en créant de nouvelles orchestrations ! À lui seul, Cesare Pugni est l'auteur de 312 ballets (dont 32 écrits spécialement pour la scène de Saint-Pétersbourg). Après sa mort et le départ de Léon Minkus suite à la suppression des postes de « compositeurs titulaires », s'achève l'ère des compositeurs « chevaliers de la muse Terpsichore » : en 1886, c'est à Tchaïkovski que le directeur des Théâtres impériaux Ivan Vsevolovski propose de créer la musique de *La Belle au bois dormant*. Cependant, le fait même de l'existence d'un poste de « compositeur titulaire » à côté des danseurs, machinistes et divers techniciens est digne d'attention et témoigne du statut particulier de la musique de ballet, étroitement dépendante des autres composantes du spectacle. Aux Théâtres impériaux, lors du processus de création du spectacle chorégraphique, l'autorité absolue était le chorégraphe : de même que Pouchkine disait que ses pensées se présentaient sous forme de vers, les pensées du chorégraphe se présentaient sous forme de mouvements de danse. Voici ce qu'écrit à ce sujet le critique de ballet F.A. Koni en 1851 : « Tout chorégraphe doit être *un poète* dont l'idée poétique naît dans une forme esthétique donnée. Il doit être *un peintre* de tableaux vivants pleins de mouvement [...], il doit être *un sculpteur* capable de leur donner un charme plastique, une rondeur de formes, une élégance de poses, une régularité de pas. Par-dessus tout, il doit être *un maître de ballet*, un homme dont la fantaisie s'incarne dans les mouvements des êtres vivants. Il doit être *un musicien*, car tout ce qu'il crée doit s'harmoniser avec le rythme et la mesure de la musique » (soulignés par moi) ²². Toutes ces qualités étaient possédées par Marius Petipa : après avoir conçu un spectacle, il préparait un plan de travail détaillé destiné à tous les co-créateurs du ballet et passait commande au compositeur. Il lui communiquait le résumé de l'action et une liste complète de danses et scènes à composer – adages, variations pour les solistes, marches, galops, valse, danses de caractère pour corps de ballet. Le caractère de la musique, le rythme et le nombre des mesures y étaient

22. F.A. Koni, « Teatral'naja letopis' » [« Chronique théâtrale »] dans le recueil *Panteon i repertuar russkogo teatra* [Panthéon et répertoire du théâtre russe], Saint-Pétersbourg, 1851, t. 1, livre 2, p. 9.

précisés²³. Aucune initiative personnelle ni aucun écart n'étaient envisageables. À cette époque-là, c'était le chorégraphe qui occupait la tête d'affiche, et non le compositeur²⁴.

Analysons brièvement une des premières créations de Petipa, *La Fille du pharaon* (M. Petipa – C. Pugni), ballet en 3 actes et 9 tableaux d'après *Le Roman de la momie* de Théophile Gautier²⁵. De même que dans les ballets suivants de Petipa, le premier acte présente une exposition des personnages, suivie d'un *pas de deux* développé, d'un adage et variations des héros (Wilson endormi s'éprend dans son rêve de la princesse Aspizzia) et d'un *pas d'action* particulièrement novateur dans la scène de chasse. Dans le deuxième acte, l'action se développe rapidement. Le pharaon ayant promis sa fille au roi de Nubie, les amoureux prennent la fuite. La princesse se jette dans le Nil, dans les profondeurs duquel elle est accueillie par le dieu du fleuve et tous les fleuves du monde. Ceci donne au chorégraphe la possibilité de créer un « ballet bleu » d'une beauté rare et de développer différentes variations de solistes sur une musique raffinée où les danseuses planent presque « façon Taglioni ». Le coloris musical « égyptien » est totalement absent, les variations des fleuves sont interprétées dans le style des différents peuples : la variation du Guadalquivir est incarnée par un boléro, celle du Rhin par un ländler, celle de la Néva par une danse russe lente qui se termine par un trépak, celle du Toronto par une

23. On peut apprécier des méthodes de travail du célèbre chorégraphe en lisant sa correspondance avec Tchaïkovski et les partitions des ballets *La Belle au bois dormant* et *Casse-Noisette* publiées en Russie (ces dernières incluaient la commande du chorégraphe). En collaborant avec Tchaïkovski, Petipa n'a pas modifié les méthodes habituelles utilisées avec Pugni et Minkus. Tchaïkovski avait une opinion très modeste sur sa participation à la création de ce ballet : « On choisit un sujet, l'administration théâtrale élabore un programme selon ses moyens, ensuite le maître de ballet conçoit un projet détaillé des scènes et des danses en indiquant avec précision les rythmes, le caractère de la musique et également le nombre de mesures. C'est alors seulement que le compositeur se met à écrire la musique » (*Œuvres complètes*, Moscou, vol. 16-A, p. 123). Tchaïkovski lui-même disait souvent qu'une commande précise facilitait beaucoup son travail sur les partitions de ballet et qu'un tel programme chorégraphique lui avait manqué quand il avait composé *Le Lac des Cygnes*.

24. Pour la première fois, le nom de compositeur précédait celui du chorégraphe sur l'affiche du spectacle *La Belle au bois dormant*.

25. Le Théâtre Mariinski (anc. Kirov) a conservé ce spectacle à son répertoire jusqu'en 1928. Récemment restauré, il a fait l'objet d'un enregistrement en DVD (2003) par la troupe du Bolchoï à Moscou dans la chorégraphie de Pierre Lacotte d'après Marius Petipa. Dans les rôles principaux, Aspizzia : Svetlana Zakharova, Lord Wilson/Taor : Sergueï Filine. Le chef d'orchestre est A. Sotnikov. Notre analyse se base sur cet enregistrement du spectacle et sur la partition du ballet en réduction piano publiée en 1929 à Moscou par les éditions Jurgenson.

Tarentelle ²⁶... Le troisième acte débute par une marche solennelle et s'achève par un dénouement heureux, les retrouvailles d'Aspiccia et Taor. Le défilé de tous les personnages, connus et nouveaux, se termine par l'apparition des héros. Après ce divertissement dansé par les solistes et le corps de ballet sur des mouvements classiques et de caractère, on a un *pas de deux* dans les règles : adage, variations des solistes, codas. (Dans les autres ballets, on pouvait voir également au dernier acte un *pas de quatre*, un *pas de six*, etc.). Le ballet s'achève sur une danse générale en 3/4 nommée *balabile*, ponctuée par les interventions des solistes.

Le côté féérique du spectacle, la chorégraphie diversifiée des ensembles et des solistes, la beauté des nombreuses variations dans les scènes au fond de Nil constituaient autant d'innovations frappantes, qui compensaient le manque de véritables révélations artistiques. La musique a sans doute contribué au succès du spectacle grâce à ses intonations tout à fait familières, tantôt solennelles, tantôt lyriques, à ses rythmes clairs et sa structure carrée. Cette musique se mariait de façon étonnante avec les mouvements des danseurs. Tandis que la musique lente, pleine de noblesse, souvent sentimentale et naïve, issue de la romance urbaine de l'époque, poursuivait la tradition du ballet romantique, les danses de caractère du deuxième acte constituaient une nouveauté importante : des danses folkloriques de différentes nations étaient adaptées au spectacle de ballet professionnel.

En généralisant ce tout dernier sujet, on peut dire qu'à l'époque de la professionnalisation du ballet en Russie, cet art absorbe tout en la développant largement la musique de danse non-professionnelle, qu'il s'agisse de musique de bal (valse, polka, quadrille, mazurka, polonaise...), de danses folkloriques (hongroises : csardas, gypsi ; russes : danse de femme lente, trépak impétueux ; italiennes : danse napolitaine, tarentelle ; espagnoles : boléro, mais

26. Dans la version citée de *La Fille du pharaon* (enregistrée en DVD), les metteurs en scène ont reconstruit les décors de la première de 1862 au Bolchoï de Saint-Petersbourg composés par le décorateur principal des Théâtres impériaux de la seconde moitié du XIX^e siècle, le peintre-académicien d'origine allemande, A. Roller. Dans le prologue, le ciel est déchiré d'un éclair rouge, des palmiers sont balancés par le vent. Le palais du pharaon est particulièrement luxueux, les costumes du pharaon, des prêtres et de la suite sont conformes aux prototypes historiques. Le royaume sous-marin étincelle de mille feux, la fontaine d'où émerge Aspiccia rayonne de toutes les couleurs de l'arc-en-ciel. Sur la scène, on voit des chevaux, des chameaux, des singes, un lion, faux ou vivants. Lors de la création, soixante-douze personnes se produisaient sur scène.

aussi moreno, séguedille, fandango pour *Don Quichotte*) et, selon le sujet du spectacle, de danses baroques restaurées, danses du Proche-Orient, etc. Ces musiques de danse, que le compositeur adaptait ensuite pour créer des scènes de caractère, des variations, etc., constituent une source importante des œuvres musicales à vocation chorégraphique.

Le ballet se composait de divers numéros et de scènes dont la succession et les particularités musicales étaient déterminées par le sujet et par les structures chorégraphiques. Les différents numéros étaient autonomes entre eux et conçus par analogie avec des morceaux similaires figurant dans d'autres spectacles, de sorte que la musique en tant que telle ne jouait pas vraiment un rôle unificateur. D'un spectacle à l'autre, on pouvait procéder à des permutations entre les numéros, et même introduire des numéros complémentaires composés par d'autres musiciens. Cette méthode était largement répandue non seulement dans les Théâtres impériaux russes, mais aussi dans les théâtres de toute l'Europe. Au fil des années, le spectacle pouvait subir bien de changements (nouvelles rédactions, collages et recollages) qui modifiaient son apparence première (pratique qui continue d'exister aujourd'hui). C'est ainsi que le ballet *Don Quichotte* est passé d'une première version en quatre actes (1869) à une version en cinq actes (1871) puis finalement en trois actes. Cette version M. Petipa – K. Goleïzovski – R. Zakharov – L. Minkus, montée au Bolchoï, est devenue l'un des spectacles les plus admirés à l'époque des Soviets. La partition de cette version de *Don Quichotte* comporte des ajouts d'A. Simon (danse de Mercedès créée pour la célèbre ballerine E. Gueltzer), de Y. Guerber, de C. Pugni, du chef d'orchestre E. Napravnik, de R. Drigo et des compositeurs soviétiques V. Soloviev-Sedoï, V. Jelobinski et R. Glière²⁷.

Une telle « variabilité » de la musique rend problématique l'idée même de l'intégrité musicale du spectacle de ballet russe dans les années 1850-1880. La musique de ballet russe avant Tchaïkovski ne peut prétendre au statut d'œuvre musicale achevée. Les ballets de Petipa étaient davantage appréciés pour la beauté de leur chorégraphie ou de leurs décors que pour leur musique. À cette époque, le ballet se présentait plutôt comme une mosaïque à « composantes variables » dont le but était de définir une action scénique et auxquelles le caractère de divertissement n'était pas étranger.

27. Léon Minkus, *Don Quichotte*, réduction piano, Moscou, 1989.

Cependant, cette structure souple, propice à tous les compromis, ne nuisait pas à l'harmonie du spectacle : le caractère accommodant des divers éléments, musicaux compris, permettait leur intégration dans un tout cohérent et harmonieux sous l'égide du chorégraphe.

Le principal mérite (et par là même sa nature proprement « chorégraphique ») de la musique de ballet réside en ce qu'elle est imprégnée de la spontanéité de la danse. Cette qualité fondamentale est souvent mentionnée par la critique : « La musique du ballet est *dansante* dans toute la force du mot, pour la ballerine [...] qui épouse cette musique – c'est une jouissance totale ²⁸. » Dans le ballet académique russe, le caractère « dansant » de la musique est devenu le critère fondamental pour apprécier la qualité de la musique de ballet en général. L'école de danse russe a pleinement assimilé la technique française des pointes qui créent la sensation de légèreté et d'apesanteur ²⁹. De l'école italienne est venue la technique de la pointe « d'acier », les pirouettes virtuoses, les adages acrobatiques. Synthétisant ces diverses traditions nationales, la Russie a élaboré un style nouveau, alliant l'éclat et la virtuosité à la délicatesse et la légèreté, tout cela combiné avec l'inspiration propre à l'âme russe. Ce style de danse a donné naissance à un style musical particulier, pas seulement une « musique accompagnant l'action du ballet ³⁰ », mais une musique de caractère spécial, propre à stimuler l'imagination plastique du chorégraphe et le tempérament des interprètes.

Le travail s'effectuait de la manière suivante. Petipa ne se contentait pas de donner des indications très précises au compositeur, comme nous l'avons signalé plus haut ; une fois la musique composée, commençait le véritable travail commun, selon notre point de vue, du chorégraphe et du compositeur ³¹. Nous savons que « Petipa était habitué à travailler avec les “compositeurs titulaires de ballet”, prêts à modifier la musique à l'infini pour telle ou telle scène ³² ». Il fallait en effet « arranger » la musique avec une grande

28. O.Petrov, *op. cit.*, p. 376.

29. Rappelons la description faite par un contemporain de la danse de Marie Taglioni : « Elle danse comme si chacun de ses membres était porté par les ailes [...] tous ses mouvements sont empreints d'une légèreté qui semble l'éloigner de la terre » (Paul Bourcier, *Histoire de la danse en Occident*, Paris, Seuil, 1978, t. 2, p. 19).

30. *Le Messager de l'Europe*, 1811, n° 5, p. 46.

31. L'auteur de l'article, qui a travaillé de nombreuses années dans le domaine du ballet (à l'Opéra de Bordeaux, puis au département de danse du Conservatoire de région), peut témoigner directement des méthodes utilisées pour ce genre de travail.

32. A. Širjaev, *Peterburgskij balet* [Le ballet de Saint-Petersbourg], Leningrad, 1941, p. 268-269.

précision afin de l'adapter à un mouvement chorégraphique particulièrement complexe chez Petipa, possédant des ramifications que de nombreux chercheurs comparent au développement d'une symphonie³³. À l'époque où la vidéo n'existait pas, une telle méthode de travail était très difficile et exigeait du compositeur des qualités spécifiques : souplesse, rapidité d'improvisation, connaissance de la chorégraphie. En effet, pour écrire la musique du ballet, le compositeur devait en saisir et mémoriser immédiatement le texte chorégraphique après la présentation de celui-ci par le maître de ballet et en proposer tout de suite l'équivalent musical. À l'écoute de la musique d'un des grands ballets de Petipa, l'oreille exercée repère des structures musicales, des procédés chorégraphiques particuliers. Ce phénomène est confirmé par les chercheurs qui étudient la tradition du ballet de la seconde moitié du XIX^e siècle³⁴. Les « compositeurs titulaires » adaptaient le langage musical à des situations et des sujets déterminés, à des pas ou des mouvements chorégraphiques récurrents de ballet en ballet. L'individualité de l'écriture du compositeur n'avait pas une importance primordiale. La musique de ballet de Minkus et celle de Pugni présentent plus de similitudes que de différences, et ces similitudes se manifestent de plusieurs façons. Par exemple, des passages de virtuosité joués à la harpe introduisent l'apparition de l'héroïne ou son premier adage (dans *La Fille du pharaon*). D'autres éléments typiques se rencontrent dans les variations des solistes-hommes (par exemple, variation du troisième acte de *La Fille du pharaon*, variation sol majeur du dernier acte de *La Bayadère*) et des solistes-femmes (variation de la première soliste dans le dernier acte de *Don Quichotte*). Leur mélodie se compose de brefs motifs énergiques qui « propulsent » les danseurs en l'air. De nombreux équivalents musicaux ont été trouvés même pour une danse raffinée sur les pointes : dans la scène du royaume sous-marin de *La Fille du pharaon*, la répétition *pianissimo* des mêmes notes en *staccato* traduit l'impression d'« impondérabilité ». On pourrait multiplier les exemples. Dans le but de « coller » aux mouvements de la danse, les compositeurs puisent dans leur « stock » de procédés musicaux ou bien en inventent de nouveaux, créant une

33. Il est à remarquer qu'une telle méthode est tout à fait contraire à celle d'un chorégraphe comme George Balanchine au XX^e siècle, pour qui la musique sert de point de départ pour mettre en scène « une danse concertante », suivant avec souplesse le développement de musique.

34. R.Wiley utilise le terme *features cliched musique* (« clichés musicaux ») par opposition à « personnel style » (« style individualisé » ou « personnel »).

« musique – incrustation » reflétant la plastique d'une danse concrète³⁵.

Bien souvent, ces variations étaient aussi destinées à mettre en valeur les qualités scéniques de tel ou tel interprète. À la fin du XIX^e siècle, les partitions d'orchestre désignaient souvent les numéros par le nom des artistes qui les avaient créés – « pas Vazem », « pas Mouraviova », « cancan de M^{me} Rosati »... Tandis que la « variation bleue » d'Aspiccia au deuxième acte de *La Fille du pharaon* était sans aucun doute destinée à souligner la brillante technique de la créatrice du rôle, S. Rosati, Marius Petipa a composé pour lui-même, qui interprétait ce rôle, la chorégraphie de Lord Wilson/Taor. Ainsi, le « compositeur titulaire » devenait l'allié non seulement du chorégraphe, mais aussi des danseurs en prenant en considération leurs inclinations personnelles pour la danse « aérienne » ou la danse de sol, pour le style élégiaque ou la virtuosité. L'écriture des variations était par conséquent un exercice particulier et exigeant tant pour le chorégraphe que pour le compositeur, qui devaient combiner leurs efforts communs en vue de créer une véritable « musique de danse ».

Le ballet classique russe a développé une voie qui lui est propre. Dès les années 1850-1880, alors qu'il est encore relativement jeune, il apparaît comme le gardien des valeurs du passé. En même temps, c'est un ballet novateur. Sa capacité à innover explique le déplacement du centre de gravité mondial du ballet classique en Russie. Au tournant des XIX^e et XX^e siècles, l'esthétique de la danse académique s'est pleinement réalisée, c'est l'heure pour le ballet de dresser le bilan et de surprendre le monde par des chorégraphies nouvelles et des entreprises d'envergure. Tout cela commence par la petite phrase de Serge Diaghilev : « Il me faut un ballet... un ballet *russe* ! »

*Conservatoire de Bordeaux Jacques Thibaud
Traduit du russe par Pascale Melani*

35. Les chercheurs devraient se pencher sur l'analyse et la classification détaillées de ce que l'on pourrait appeler le « vocabulaire musical » de la chorégraphie.