

**Entre sentimentalisme et romantisme :  
*La Chaumière hongroise* de Didelot (1817),  
ou l'émergence d'un nouvel imaginaire  
dans le ballet**

PASCALE MELANI

*Всех пора на смену;  
Балеты долго я терпел,  
Но и Дидло мне надоел.*

Alexandre Pouchkine, *Evgenij Onegin*  
[Eugène Onéguine], I, XXI

En 1811, le contrat de Charles Louis Didelot, maître de ballet des Théâtres impériaux de Saint-Pétersbourg, ne fut pas renouvelé, sous la pression probable des cercles nationalistes. Didelot dut quitter la Russie. La situation internationale étant très tendue, il se réfugia à Londres, dans une Angleterre qui était considérée alors comme le seul asile véritablement sûr contre la menace de guerre. Londres était la ville de ses débuts : il y avait travaillé aux côtés de ses maîtres, Noverre et Dauberval, et elle l'avait rendu célèbre : en 1796, il y avait créé son ballet *Zéphyre et Flore*, le premier de ses grands succès<sup>1</sup>.

---

1. Les éléments factuels relatifs à la vie et la carrière de Didelot sont puisés dans sa biographie par Nikolai Mundt (écrivain, traducteur, proche

C'est à Londres, en 1813, que Didelot présente pour la première fois un ballet intitulé *La Chaumière hongroise*, sur une musique du compositeur français Antoine Venua<sup>2</sup>. De cette première londonienne, il ne subsiste guère de traces ; mais en 1817, quelques mois après son retour en Russie, Didelot reprend le spectacle sous le titre de *Vengerskaja Xižina*<sup>3</sup>. Ce sujet plonge ses racines dans les aléas d'une période historique instable, marquée par les événements révolutionnaires et les guerres napoléoniennes qui recomposent l'Europe. Mis en scène par Didelot, il va se révéler un moment essentiel dans la réflexion du chorégraphe sur la notion de ballet national, une étape cruciale dans son mûrissement en tant que créateur, mais aussi dans l'évolution historique du ballet, significative de cette « transition entre XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècle », que Roland Mortier a théorisée<sup>4</sup>.

### Un goût d'inachevé... Le premier séjour russe de Didelot (1801-1811)

Le premier séjour de Didelot à Saint-Pétersbourg, initié en 1801, ne s'est pas traduit par des innovations révolutionnaires dans le domaine de la création chorégraphique. Au tout début du XIX<sup>e</sup> siècle, l'état du Ballet impérial n'était guère florissant. Le niveau de la troupe impériale était médiocre, comparé à celui des autres grands ensembles européens, et le spectacle lui-même restait un aimable divertissement sur des sujets inspirés de la mythologie : un monde idéalisé peuplé d'Amours, de Zéphyr et de Flore,

---

des milieux du ballet, secrétaire à la Direction des Théâtres impériaux à partir de 1829) *Biografija Karla-Ljudovika Didlo, byvshego baletmejstera imperatorskix S.-Peterburgskix teatrov* [Biographie de Charles Louis Didelot, ancien maître de ballet des théâtres impériaux de Saint-Pétersbourg], [s. d.], [s. éd.], p 1-8 et à l'essai suivant : Jurij Slonimskij, *Didlo: veki tvorčeskoj biografii* [Didelot : jalons d'une biographie créatrice], L.-M., Iskustvo, 1958.

2. Marc Antoine Venua (1788-1872), compositeur, violoniste et chef d'orchestre français d'origine italienne, qui fait ses études à Londres et collabore avec Didelot pour *La Tentation, ou la Jambe de bois, Zéphyr inconstant, puni et pardonné, ou Le Mariage de Flore, La Reine Golconde, Une Fête villageoise* (1812), *Le Berger et l'Hamadryade* (1813), *La Chaumière hongroise, ou Les Illustres fugitifs* (Londres, 1813 ; Saint-Pétersbourg, 1817); *Zéphyre et Flore* (1815, Paris ; Saint-Pétersbourg, 1818).

3. N. Mundt, *Biografija Karla-Ljudovika Didlo...*, *op. cit.*, p. 6.

4. Roland Mortier, « La transition du 18<sup>e</sup> au 19<sup>e</sup> siècle », *Dix-huitième siècle*, 14, 1982, p. 7-12.

obéissant encore au canon de la pastorale, où l'art du maître de ballet se résumait à agencer des danses gracieuses et des ensembles pittoresques. C'est à ce modèle que Didelot, soucieux de plaire aux spectateurs de la noblesse qui constituent l'essentiel de son public, va se conformer, sans chercher à innover sur le plan de la chorégraphie. Grâce à une maîtrise parfaite de son art et une fantaisie intarissable, il parvient à surclasser tous ses rivaux, le Russe Ivan Valberkh, en particulier. La plupart de ses créations de l'époque respectent les conventions de la pastorale, avec une succession d'épisodes dansés purement prétextuels : pas de deux, pas de trois, ronde des nymphes, etc. Dans une forme d'inversion anachronique des principes édictés par Noverre<sup>5</sup>, la danse ne se met pas au service de l'action dramatique, mais cette dernière se définit au contraire comme l'élément prétextuel qui sert de justification à la chorégraphie. Le succès phénoménal du ballet *Zéphyre et Flore*, que Didelot reprend en 1808 pour le Théâtre de l'Ermitage, repose sur une mise en scène spectaculaire, avec des déplacements aériens totalement inédits sur une scène russe<sup>6</sup>. Pour la première fois, les spectateurs voient des personnages qui s'envolent au-dessus du plateau, suspendus à des câbles fixés dans les cintres, avec des ailes qui s'agitent. Ces déplacements aériens inédits plongent les spectateurs dans la stupeur et provoquent un délire d'applaudissements à la fin du spectacle. Au sein du public se trouve le poète Derjavine, subjugué, qui compose immédiatement un dithyrambe où il compare les danses aériennes de Didelot avec le mysticisme de Swedenborg<sup>7</sup>.

Toutefois, le premier séjour pétersbourgeois de Didelot ouvre la voie à une évolution ultérieure du ballet russe. Le faible bagage technique des danseurs et le maigre effectif de la troupe étaient les points faibles du Ballet impérial. Didelot va s'efforcer d'étoffer le corps de ballet (entre 1792 et 1828, l'effectif sera multiplié par

---

5. Jean-Georges Noverre (1727-1810), danseur et chorégraphe français, considéré comme le créateur du ballet moderne, un des initiateurs du « ballet d'action », théoricien de la danse (*Lettres sur la danse*, 1760).

6. Selon Nikolai Mundt, même les danseurs avaient été surpris, la scène ayant été répétée dans le plus grand secret, avec la complicité du machiniste (N. Mundt, *Biografija Karla-Ljudovika Didlo..., op. cit.*, p. 4).

7. Gavriil Romanovič Deržavin, « Na balet *Zefir i Flora* » [À propos du ballet *Zéphyre et Flore*], composé à Pétersbourg en 1808 à l'époque où ce célèbre ballet fut présenté à l'Ermitage, SPb., 1808 (IRLI, Arxiv Deržavina [Archives Derjavine], F. 91, n° 16).

deux) et de relever le niveau général de la troupe. Déployant une activité inlassable, il réorganise le fonctionnement de l'École théâtrale : il revoit le règlement, révisé les programmes, recrute de nouveaux enseignants, sollicite des moyens. Ses méthodes d'enseignement, réputées pour leur rudesse (il mène les classes à la baguette), se révèlent d'une redoutable efficacité. Lorsqu'il revient à Saint-Pétersbourg en 1816, après la parenthèse londonienne, il dispose dorénavant d'une pléiade d'interprètes de talent, tous russes, qu'il a lui-même formés et qui sont à son entière dévotion : les étoiles d'alors s'appellent Ekaterina Telechova, Anastasia Novitskaïa, Ivan Ebergard, Nikolai Golz, Adam Glouchkovski (qui va propager l'enseignement de Didelot à Moscou), sans oublier la fameuse Avdotia Istomina, chantée par Pouchkine. Selon le témoignage de Bournonville père, le Ballet pétersbourgeois est désormais d'un niveau supérieur à celui de l'Opéra de Paris<sup>8</sup>. Grâce à l'appui de la Direction des Théâtres impériaux, Didelot est parvenu à constituer à Saint-Pétersbourg ce qu'il n'a pas réussi à obtenir à Londres : un corps de ballet uni, capable d'incarner ses desseins artistiques. Les conditions sont désormais réunies pour qu'il puisse mettre à exécution le projet qui lui tient à cœur : la création d'un ballet national.

### Vers un ballet national (1816-1831)

Selon Iouri Slonimski dans sa biographie, le retour de Didelot en Russie n'est pas motivé par la nécessité, mais par la conviction que son destin est indissociablement lié à la question de la formation d'un ballet national. Après la chute de l'Empire, il passe brièvement par Paris où il remporte un triomphe en reprenant *Zéphyre et Flore* sur la scène de l'Académie royale de musique. Mais en mars 1816, déclinant une offre alléchante du directeur de l'Académie, il quitte définitivement la France pour la Russie. Il semble avoir compris que seuls les Théâtres impériaux russes pouvaient lui donner les moyens de déployer un programme de création cohérent. Dans la préface d'*Acis et Galatée*, premier ballet original monté à son retour en Russie (1818), Didelot énumère les avantages de

---

8. Burnonvil', « Moja teatral'naja žizn' » [Ma vie théâtrale], *Klassiki xoreografii* [Les classiques de la chorégraphie], M., Iskusstvo, 1937, p. 261. Antoine Bournonville (1760-1843), danseur et chorégraphe d'origine française, qui travaille en Suède et au Danemark, père d'August Bournonville (1805-1879).

Saint-Pétersbourg sur les autres scènes européennes : « Un théâtre magnifique, une pléthore de talents de premier ordre, des danseurs aimés et bien connus du public<sup>9</sup> ».

Le pays qu'il retrouve n'est pas celui qu'il a laissé : depuis la guerre de 1812, le nationalisme russe est monté en puissance, trouvant son expression chorégraphique dans des « divertissements patriotiques », mélanges de danses nationales, de chansons et de dialogues dramatiques. Dans ce climat politique troublé, la passion dominante est la Patrie, le collectif national auquel on s'identifie, et le théâtre musical dans son ensemble devient la caisse de résonance de cet élan populaire. En 1812, quatre jours seulement après la bataille de Borodino, Ivan Valberkh a signé un divertissement « patriotique » intitulé *L'Amour de la patrie* (*Любовь к отечеству*). Agrémenté de danses populaires russes, il reste à l'affiche jusqu'en 1814<sup>10</sup>. Désormais, les sujets des ballets vont progressivement délaisser la mythologie au profit d'intrigues, de situations et de héros issus de l'univers du mélodrame contemporain. Ainsi, parmi les vingt-trois ballets que Didelot règle à son retour en Russie, sept d'entre eux seulement restent dans le cadre traditionnel du ballet anacréontique (parmi lesquels trois reprises de ses mises en scène précédentes), trois s'inscrivent dans la filiation directe de Noverre, et treize démontrent un effort manifeste de renouvellement du genre<sup>11</sup>. Parmi ces derniers, les plus typiques sont *Raoul de Créquy* (*Рауль де Креку*, 1819), *Le Prisonnier du Caucase* (*Кавказский пленник*, d'après le poème Pouchkine, 1821) et *La Chaumière hongroise* (*Венгерская хижина*), qui inaugure la série.

Le sujet de cette *Chaumière* s'inspire d'*Émeric Tékély, ou Les Hongrois*, opéra de Claparède, qui repose sur un fait historique : la révolte des Hongrois contre l'oppression des Habsbourg conduite par Ferenc Rákóczi entre 1703 et 1711<sup>12</sup>. L'opéra narre la fuite du prince Rákóczi, roi de Transylvanie, devant les Autrichiens<sup>13</sup>. Dans

9. Cité par Jurij Slonimskij, *Didlo. Vexi tvorčeskoj biografii, op. cit.*, p. 106.

10. Ju. A. Baxrušin, *Istorija russkogo baleta* [Histoire du ballet russe], M., Prosveščenie, 1977, p. 65.

11. Jurij Slonimskij, *Didlo. Vexi tvorčeskoj biografii, op. cit.*, p. 102.

12. *La Chaumière hongroise, ou Les Illustres Fugitifs*. Grand ballet héroï-comique en trois actes de la composition de M. Didelot, représenté au Théâtre du Roi, Maymarket, le 6 avril 1813. Londres, Imprimerie de J. Bretttek, 1813, 36 p.

13. Le livret de l'opéra de Claparède est probablement inspiré du récit du prince Ferenc II Rákóczi, initiateur de la révolte, et dont les mémoires

le ballet, le canevas historique est simplifié et les motivations de la révolte hongroise ne sont pas vraiment explicitées ; cependant, le livret respecte la chronologie des principaux événements, tout en insistant sur la bravoure de Rákóczi, rebaptisé Ragotski, et sur le rôle du peuple hongrois. Selon Iouri Slonimski, l'expression du caractère national doit beaucoup au compositeur Venua, qui a su donner à la musique une coloration hongroise qui transparait dans les grandes scènes réunissant la communauté nationale avec des danses populaires, et exalte la bravoure du héros principal<sup>14</sup>.

Créé à Londres, le ballet est ensuite reproduit en Russie presque sans changement, dans le cadre d'une commande officielle de la Cour<sup>15</sup>. En effet, dès son retour, auréolé de ses récents succès européens, Didelot est sollicité par l'impératrice Maria Fiodorovna pour monter un divertissement de gala en hommage aux troupes russes qui viennent de rentrer de l'étranger<sup>16</sup>. Le spectacle souhaité par l'impératrice correspond au modèle traditionnel des festivités de cour : des scènes allégoriques et des tableaux vivants, où des danseurs constituent des ensembles conventionnels incarnant des idées abstraites (la Russie, la Victoire, la Bravoure...). Didelot décide d'innover en présentant « un village russe avec ses habitants et une pastorale dans le goût national ». « Il faut que vos hôtes, devenus parisiens, se retrempent dans leur nationalité » aurait-il déclaré à l'impératrice, selon Hippolyte Auger<sup>17</sup>.

Le ballet fut créé au Bolchoï Kamenny le 17 décembre 1817, dans la distribution suivante : le célèbre Auguste Poireau<sup>18</sup>, dit Auguste, tenait le rôle de Ragotski, tandis qu'Evguenia Kolossova interprétait celui de son épouse. La débutante Anastasia Likhouti-

furent publiés par l'abbé Dominique Brenner en 1739. Voir Rákóczi Ferenc, « Mémoires du prince Rakoczy sur la guerre de Hongrie », in abbé Dominique Brenner, *Histoire des révolutions de Hongrie où l'on donne une idée juste de son légitime gouvernement*, Jean Neaulme, La Haye, 1739, tomes V et VI.

14. La partition du ballet est perdue, et nous n'avons pu accéder au « répétiteur » (réduction pour violon utilisée lors des répétitions).

15. *Vengerskaja xičina, ili Znamenitye izgnanniki* [La Chaumière hongroise, ou Les Illustres Fugitifs], Bol'shoj geroičeskij balet v 4-x dejstvijax, sočinenija g. Didlo, SPb., tip. Imperatorskogo teatra, 1817, 16 p.

16. Jurij Slonimskij, *Didlo. Vexi tvorčeskoj biografii, op. cit.*, p. 92.

17. *Mémoires d'Auger* (1810-1859), publiés pour la première fois par M. Paul Cottin, Paris, aux bureaux de la *Revue rétrospective*, 1891, p. 54.

18. Auguste Poireau (vers 1780-1844). Danseur, chorégraphe, pédagogue français qui travaille à Saint-Pétersbourg de 1798 à 1844.

na (Mouska) dansait aux côtés de Nikolai Golz, l'élève préféré de Didelot (Ulrich). En dépit du faible nombre de scènes dansées (les personnages principaux y interprétaient seulement trois danses<sup>19</sup>), cette *Chaumière* fut très bien accueillie par le public et la critique. Avec plus de cent représentations, elle compte au nombre des plus grandes réussites de Didelot et détient le record de longévité scénique, à égalité avec *Zéphyre et Flore*. Comme *Raoul de Créquy*, elle fut largement diffusée hors de la capitale, sur les scènes de province<sup>20</sup>. Mais surtout, *La Chaumière hongroise* marque l'avènement d'un nouvel imaginaire du ballet, dont nous allons à présent mettre en évidence les principales caractéristiques.

### Un nouvel imaginaire du ballet

En pensant *La Chaumière hongroise* comme un ballet national, Didelot s'inscrit dans la double filiation de Noverre et de Dauberval, dont il synthétise l'héritage.

Comme Noverre, Didelot assigne au ballet de nouvelles missions, telles que la recherche de la vérité, de la vraisemblance. Dans ses *Lettres sur la danse*<sup>21</sup>, Noverre avait en effet énoncé l'idée que le ballet est un genre dramatique, qu'il doit être « une peinture

19. À cette époque, Kolossova, déjà âgée, se limitait à jouer et à mimer, c'est pourquoi Didelot réduisit le nombre de danses. « Ce ballet se prête peu à la danse, écrit-il dans la Préface ; mais M<sup>me</sup> Kolossova a souhaité l'avoir, et je me suis exécuté afin qu'elle puisse l'embellir de son talent. » Préface du ballet *Vengerskaja xizina, ili Znamenitye izgnanniki*, *op. cit.* p. 3.

20. Le ballet fut repris en 1835 à la demande du danseur I. Èbergard, pour son bénéfice. Dans *L'Abeille du nord* [*Severnaja pčela*] du 4 octobre 1835, un commentateur anonyme regrettait la fin d'une époque, celle où le ballet n'était fondé ni sur les effets pyrotechniques, les décors somptueux ou les costumes magnifiques, ni sur la virtuosité de la danse, mais sur la pantomime, grâce à laquelle Didelot s'efforçait d'exprimer tous les détails et subtilités du ballet. Voir I. A. Boglačeva, « Baletnye sezony Aleksandrinskogo teatra » [Les saisons de ballet du Théâtre Alexandrinski], *Teatral'noe nasledie i sovremennost'*, SPb., Nestor-Istorija, 2011, p. 19.

21. *Lettres sur la danse, et sur les ballets, par M. Noverre, maître des ballets de Son Altesse sérénissime monseigneur le duc de Wurtemberg, & ci-devant des théâtres de Paris, Lyon, Marseille, Londres, &c.* A Lyon, chez Aimé Delaroche, imprimeur-libraire du Gouvernement & de la Ville, aux halles de la Grenette, M. D. CC. LX. Avec approbation et privilège du Roi, 1750, 484 p. En ligne sur Gallica.fr. URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k108204h.r=.langEN> (consulté le 19 octobre 2017).

vivante des passions, des mœurs, des usages, des cérémonies et des coutumes de tous les peuples de la terre<sup>22</sup> ». Noverre souhaitait aussi que soit bannie de la danse toute manifestation de pure virtuosité, comme l'accumulation de figures techniques sans lien avec l'expression des sentiments : « Enfants de Terpsichore, renoncez aux cabrioles, aux entrechats, aux pas trop compliqués, abandonnez la minauderie pour vous livrer aux sentiments, aux grâces naïves, à l'expression<sup>23</sup> ». De l'enseignement de Noverre, Didelot retient ce double postulat : la danse doit être naturelle dans la forme, et dans le contenu liée à l'expression des affects, des passions ; c'est pourquoi Didelot, comme Noverre, va privilégier la pantomime, forme d'expression plastique initialement populaire, qui trouve son origine sur les tréteaux des théâtres de rue, comme principale modalité de traduction chorégraphique des passions humaines. Mais il s'inspire aussi de l'expérience de Dauberval, qui infléchit la dramaturgie du ballet vers le drame réaliste bourgeois. Dans *La Fille mal gardée*, créé à Bordeaux à la veille de la Révolution française, le 1<sup>er</sup> juillet 1789, la vie contemporaine fait irruption dans le ballet, qui exprime une morale commune, fondée sur le bon sens bourgeois. L'influence conjuguée de Noverre et de Dauberval conduit Didelot à bouleverser la hiérarchie des composantes traditionnelles afin d'assurer la prééminence du drame sur les autres éléments (la musique, les éléments scéniques).

Ainsi, à partir de 1816, les ballets de Didelot, qui se distinguaient déjà des pastorales traditionnelles par l'accent mis sur le traitement psychologique du conflit<sup>24</sup>, vont expliciter le lien entre ce dernier et la vie contemporaine, devançant les attentes des spectateurs. Comme l'a écrit le critique Rafail Zotov, « le public de l'époque exigeait du ballet un contenu, un intérêt, en un mot, ils voulaient une pièce<sup>25</sup> ». Pour le satisfaire, Didelot va se tourner

---

22. *Ibid.*, lettre XIII, p. 18.

23. *Ibid.*, lettre X, p. 55.

24. Cette tendance à une psychologisation de la danse est patente, notamment, dans le livret de *Zéphyre et Flore*, reconstitué pour la mise en scène en Russie. *Zefir i Flora, anakreontičeskij balet v dvux dejstvijax*, soč. G. Didlo, muzyka g. Venua, dekoracii g. Tibo, mašiny g. Kondrat'eva ; kostjumy g. Babini [*Zéphyre et Flore*, ballet anacréontique en deux actes de M. Didelot, musique de M. Venua, décors de M. Kondrat'ev ; machines de M. Thibaut ; costumes de M. Babini], SPb., tipografija Imperatorskix teatrov, 1818, 12 p.

25. Rafail Zotov, *Teatral'nye vospominanija. Zapiski R. Zotova*, SPb., tip. Ja. Ionsona, 1859, p. 51. Disponible en ligne sur le site de la RGB. URL :

vers des sujets issus du drame ou de la littérature, combinant à des degrés divers les influences du sentimentalisme et du romantisme naissant.

Dans *La Chaumière hongroise*, Ragotski, héros de la guerre de libération contre le joug autrichien, fuit en compagnie de sa femme et de son jeune fils. Épuisés par une longue marche, le trio trouve asile dans la chaumière d'une famille de paysans. Grâce à l'aide d'un vieux soldat, Rodrigo, qui a reconnu son ancien maître, Ragotski va plaider sa cause auprès de l'empereur. Son épouse refuse de le laisser partir seul et insiste pour partager son destin.

Le titre même de l'œuvre, que Didelot a préféré à celui de l'opéra de Claparède, évoque les valeurs d'hospitalité et de simple vertu associées au motif de la chaumière. Cette pauvre maison paysanne au toit de chaume renvoie à un imaginaire du ballet qui remonte à Dauberval (*La Fille mal gardée, ou La Précaution inutile* s'intitulait initialement *Le Ballet de la paille*). Son élève Didelot compose une sorte d'hymne à la paix, à la joie et à la fidélité qui règnent en ce sanctuaire préservé de la violence qui se déchaîne au dehors.

La chaumière est le lieu offrant un asile aux persécutés, où vivent des gens généreux et authentiques, des cœurs ardents et fidèles, qui savent témoigner leur empathie à l'égard des proscrits. Le personnage de Rodrigo, vieux soldat invalide qui met sa vie en danger pour sauver le comte, n'est pas sans rappeler celui d'Ivan Soussanine, ce paysan héros de la geste nationale russe (la première version de l'opéra, celle de Cavos, fut créée le 19 octobre 1815, un an à peine avant le retour de Didelot en Russie). Comme Soussanine, qui sauve son tsar et sa patrie au péril de sa vie, Rodrigo incarne la vertu populaire, telle qu'aimaient à se la représenter les classes supérieures : elle est le fait de gens simples qui acceptent de rendre service sans contrepartie et font leur devoir par fidélité à un ancien supérieur, par simple conscience du bien.

Le thème de la famille est très présent, infléchissant l'intrigue vers le mélodrame bourgeois. Bien qu'une symétrie formelle soit établie entre les deux groupes familiaux, celui des Ragotski et celui du vieux Rodrigo, dans les faits, c'est la famille paysanne qui est décrite de la façon la plus subtile et la plus nuancée. Rodrigo a deux filles, Mouska et Niska, et chacune d'entre elles a un fiancé.

Tous sont montrés dans leurs activités quotidiennes (« c'est le temps de la coupe des foins », précise le livret) et dans leurs relations mutuelles, qui sont compliquées par l'intrusion des Ragotski : l'un des deux fiancés devient jaloux. La comparaison implicite se résout en faveur de la famille paysanne, plus crédible et mieux caractérisée sur le plan psychologique. Toutefois, en dépit du contexte révolutionnaire qui se profile en arrière-plan, les représentants des classes inférieures n'entrent pas en conflit avec l'aristocratie et restent fidèles aux anciens maîtres, selon une des règles du drame bourgeois qui, selon René Pomeau, privilégie l'idylle sur la lutte des classes et « ruisselle de bonne conscience<sup>26</sup> ».

Le ballet comporte certaines situations fortes qui exploitent la fibre pathétique, visant à montrer la nature « sensible » de ses héros, et il joue également sur la « sensibilité » des spectateurs, invités à déployer une sympathie compatissante face à leurs souffrances. L'expression littéraire du livret est typique du sentimentalisme, avec des qualificatifs qui classent les personnages dans des catégories morales (par exemple, « la bonne vieille grand-maman », « l'infortunée famille », « la pauvre Mouska<sup>27</sup> ») et des flots d'une grandiloquence quelque peu boursoflée, notamment lorsque Ragotski et son épouse rivalisent de vertu sacrificielle<sup>28</sup>. Sur la scène, Didelot, en héritier de Noverre et de son ballet d'action, assigna un rôle central à la pantomime, en la chargeant d'explicitier le sens des épisodes représentés et en misant sur la compassion du public envers les fugitifs, sur l'attendrissement inspiré par l'innocence persécutée<sup>29</sup>. L'émotion naissait des épreuves endurées par les gens de bien, avec quelques scènes touchantes, dans le style de Greuze, notamment celle où le jeune fils de Ragotski, épuisé, s'évanouissait devant la chaumière de Rodrigo. Selon Rafail Zotov, cette scène tira des larmes à tous les spectateurs<sup>30</sup>.

---

26. René Pomeau, « Drame bourgeois », *Encyclopædia Universalis* en ligne. URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/drame-drame-bourgeois/> (consulté le 19 octobre 2017).

27. Voir le livret *Vengerskaja xizina, ili Znamenitye izgnanniki*, op. cit., p. 14, 22 et 34.

28. *Ibid.*, p. 18.

29. Pimen Arapov, *Letopis' russkogo teatra* [Chronique du théâtre russe], SPb., tipografija Tible, 1861, p. 259.

30. Rafail Zotov, « Moi vospominanija o teatre » [Mes souvenirs sur le théâtre], *Repertuar russkogo teatra na 1840 g.* [Répertoire du théâtre russe pour l'année 1840], t. 1, livre 4, SPb., 1840, cité dans *Peterburgskij balet. Tri veka*,

La figure centrale de Ragotski signale l'apparition d'un nouveau type de héros de ballet, le héros historique, orientant le genre chorégraphique vers le mélodrame dansé, proche de l'opéra de la même époque<sup>31</sup>. Ce personnage, déterminé et volontaire, dont le destin dramatique suscite la compassion et le respect, incarne avec une force particulière le thème de la rébellion contre un ordre injuste. Ragotski est le conscrit qui lutte pour la liberté de son pays, de sa nation, et qui paie cette lutte de l'exil, préfigurant le Mazeppa de Byron. Le motif « hongrois » participe également de cette thématique : dans l'imaginaire romantique, la Hongrie va bientôt devenir l'archétype de la nation opprimée sous le joug étranger. Dans la version pétersbourgeoise, toutefois, le caractère potentiellement subversif de ce sujet dut être neutralisé. En 1815, la Russie avait conclu l'Union sacrée avec l'Autriche, et l'exaltation de la révolte hongroise était tout simplement inenvisageable. La mise en scène mit donc l'accent sur l'humiliation de Ragotski et sur la scène finale du pardon de l'Empereur, poursuivant ainsi une longue tradition de célébration de la clémence des souverains au théâtre<sup>32</sup>. La dimension nationale fut réinterprétée sous la forme de divertisse-

---

t. 2 : 1801-1850, SPb., Akademika russkogo baleta im. A. I. Vaganovoj, 2014, p. 62-63. « Aucun spectateur n'a pu se retenir d'être ému jusqu'aux larmes par la scène avec l'enfant du deuxième acte », *ibid.*, p. 62-63.

31. Le théâtre musical de l'époque apparaît en effet comme un ensemble « intégré » où opéra et ballet partagent les mêmes sujets. Ainsi, *Le Déserteur* de Dauberval est composé d'après le drame de Jean-Michel Sedaine mis en musique par Pierre-Alexandre Monsigny (1769). Le sujet de *Cora et Alonso* s'inspire sans doute de celui de *La Vestale* de Spontini (1807). Quant à *Raoul de Créquy*, il s'inspire d'une « comédie mêlée d'ariettes » de Monvel, mise en musique par Nicolas-Marie Dalayrac et créée à l'Opéra-comique pendant la Révolution : il y est question d'un prisonnier injustement détenu dans une tour délabrée. Ce sujet préfigure celui de *Léonore*, ou *L'Amour conjugal* (1798) de Jean Nicolas Bouilly et Pierre Gaveaux, qui lui-même annonce le *Fidelio* de Beethoven, et fait écho aux nombreux poèmes romantiques de la séquestration, du *Prisonnier de Chillon* de Byron au *Prisonnier du Caucase* de Pouchkine, qui sera, comme on sait, chorégraphié plus tard par Didelot.

32. Voir en particulier *La Clémence de Titus* de Métastase. Selon le livret russe, « l'Empereur sort de sa tente, accueille avec amabilité le Comte et sa famille, lui rend son épée, son titre et son amitié. Ragotski présente au souverain Rodrigue et sa famille. Non seulement l'Empereur leur pardonne, mais il leur remet une épée et un grade pour servir sous ses drapeaux. Le peuple ravi célèbre, avec l'accord de l'Empereur, le retour du Comte par une fête générale ».

ments constitués de danses populaires. Toutefois, la comparaison entre les deux versions, française et russe du livret, montre que Didelot n'a pas modifié le canevas initial ; mais contraint d'éluider les implications politiques du sujet, il met l'accent sur la dimension humaine universelle en dénonçant les conséquences de la guerre sur les destinées individuelles.

Convaincu que le ballet doit être perméable aux évolutions de la société et qu'il doit parler le langage de son siècle, Didelot investit donc le champ de l'art chorégraphique de nouveaux contenus. En retraçant un épisode célèbre de l'épopée hongroise, la révolte de Rákóczi, *La Chaumière hongroise* inscrit l'art chorégraphique dans son temps et dans l'histoire. Ce ballet, sous-tendu par les idéaux de la Révolution française et par une idéologie libérale, exprime une prise de conscience nationale qui affirme la force du collectif, explicite le lien entre le destin des individus et le destin de la nation. L'année 1817 correspond donc à un changement de paradigme du ballet (le vieux genre anacréontique du XVIII<sup>e</sup> siècle s'efface devant les nouvelles tendances littéraires et artistiques) et à un déplacement de l'horizon d'attente<sup>33</sup> des spectateurs. À l'idéal se substitue désormais le réel, aux figures abstraites – les caractères humains, aux passions convenues – les drames authentiques issus de l'histoire ou de l'actualité. Quant au thème hongrois, il introduit une dimension héroïque, qui sera prolongée par les plus grands compositeurs romantiques (Berlioz et Liszt).

Université Bordeaux Montaigne  
CLARE

---

33. Terme de Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, trad. de l'allemand par Claude Maillard, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1978.