

L'IMAGE DE LA GRÈCE ANTIQUE DANS LE THÉÂTRE MUSICAL DE L'ÂGE D'ARGENT RUSSE

PASCALE MELANI

Durant toute la période de l'Âge d'argent, la Russie manifeste un intérêt soutenu pour le monde hellénique ancien. Cet intérêt, commun à toutes les sphères de la culture (littérature, théâtre, musique, arts plastiques, philosophie), dépasse également les frontières entre les diverses orientations artistiques (symbolisme, acméisme, néo-classicisme, art nouveau...). Il ne s'agit pas d'une découverte ni même d'une redécouverte de l'héritage de l'Antiquité grecque qui a, au cours des siècles précédents (surtout à la fin du XVIII^e siècle et au début du XIX^e), régulièrement nourri la culture russe. Dans la dernière décennie du XIX^e siècle, c'est plutôt le regard sur l'Antiquité grecque qui change : une certaine quête de l'authenticité se fait jour à travers la recherche de la précision ethnographique, la période classique est quelque peu délaissée au profit de l'époque archaïque, mycénienne en particulier. Le théâtre musical russe n'échappe pas à cette emprise esthétique de l'hellénisme ; il puise lui aussi aux sources de la culture grecque et constitue l'un des domaines où l'inspiration hellénique va s'avérer la plus originale et la plus féconde. C'est pourquoi, après avoir rappelé les principales manifestations de cette mode hellénique, nous nous attacherons à déceler son influence sur la scène d'opéra russe de l'Âge d'argent et soulèverons la question de sa transposition proprement musicale.

Dans les années 1890-1914, la Russie participe activement au grand mouvement de redécouverte de la culture grecque antique

que connaît le monde européen. Cette mode, qui est patente à partir de 1900, résulte de la conjonction d'une série de facteurs, à la fois conjoncturels et exprimant des tendances profondes.

Au tournant du siècle, le monde artistique et intellectuel russe vit dans l'attente angoissée de bouleversements apocalyptiques imminents. Cette attente suscite de multiples interrogations sur l'identité de la culture russe, qui voit sa spécificité dans l'écartèlement permanent entre un Orient perçu comme barbare et un Occident conçu comme civilisateur. En soulignant son lien avec la Grèce, dont elle se veut l'héritière par le biais de la filiation byzantine, la Russie revendique en quelque sorte son appartenance à la culture européenne et chrétienne. Telle est probablement la lame de fond qui porte ce retour nostalgique vers le monde grec ancien.

Parallèlement à cela, des progrès considérables sont effectués au niveau de la connaissance scientifique. La Russie cultivée se passionne pour les expéditions archéologiques ¹ et l'enseignement universitaire s'ouvre plus largement à l'étude de l'histoire et de la culture antiques ². L'influence sans cesse croissante de *La Naissance de la tragédie* de Nietzsche ³ ravive l'intérêt pour la Grèce ancienne ; vers 1900, l'antithèse entre « apollinien » et « dionysiaque » devient un lieu commun du discours critique russe sur l'art et la tragédie grecque un de ses sujets de prédilection. Les études sur le théâtre ancien, les traductions se multiplient, d'abord de faible qualité littéraire, puis illustrées par les plus grandes plumes de l'époque : Innokentij Annenskij (édition critique d'*Euripide*, 1 vol. en 1907, 3 vol. en 1916-1921), Valerij Brjusov (*Phèdre* de Racine), Vjačeslav Ivanov (Eschyle), Vladimir Merežkovskij (Sophocle : *Antigone*, *Œdipe-roi*, *Œdipe à Colone* ;

1. Les travaux de l'archéologue allemand Heinrich Schliemann (1822-1890) ont abouti à la découverte sur le sol grec de monuments remontant à l'époque de la guerre de Troie. En Russie, les premières fouilles systématiques sont menées sur le littoral de la mer Noire et leurs comptes rendus sont régulièrement publiés dans *La Revue du ministère de l'Éducation nationale* qui comporte une rubrique intitulée « Philologie classique ».
2. Cet enseignement est incarné par d'éminents spécialistes, tels que l'antiquisant Fadej Zelinskij (1859-1944), l'historien de l'art Nikolaj Kondakov (1844-1925) et le professeur d'histoire ancienne Mixail Rostovcev (1870-1952). Cf. C. Depretto, « La Crimée, substitut de la Grèce antique dans l'œuvre d'Ossip Mandel'stamm », communication au Colloque « Les représentations du Sud : du factuel au fictif », MSHA, octobre 2001 (à paraître).
3. *La Naissance de la tragédie* est connue d'abord en langue originale, puis maintes fois rééditée en traduction russe (1899, 1902, 1903, 1912).

Euripide : *Hippolyte et Médée* ; Eschyle : *Prométhée enchaîné* ⁴. La traduction des auteurs grecs anciens n'est certes pas une nouveauté en soi ; elle a des antécédents prestigieux (Gnedič, Žukovskij) dans la culture russe. Mais ces nouvelles traductions se signalent par un souci inédit de la précision linguistique et du commentaire érudit. Elles se doublent en outre d'une pléthore de livres et d'articles divers consacrés à l'art théâtral antique ⁵.

Ces investigations d'ordre théorique trouvent leur champ d'application dans les nombreuses mises en scène de tragédies grecques qui voient le jour à partir de 1900. Après avoir interprété *Œdipe-roi* de Sophocle à la Comédie-Française et au théâtre d'Orange ⁶, Mounet-Sully entreprend de porter la flambeau du théâtre antique ressuscité à travers l'Europe. A son tour la Russie tente de ranimer la flamme éteinte de la tragédie grecque : Aleksandr Sanin monte l'*Antigone* de Sophocle au Théâtre d'art en 1899 (sur une musique de Mendelssohn) et bientôt le Théâtre Alexandra emboîte le pas en mettant à son répertoire *Hippolyte* d'Euripide (1902), *Œdipe à Colone* (1904) et *Antigone* (1906) de Sophocle, puis *Iphigénie* (1909). Enfin, à partir de 1904, l'intelligentsia russe découvre un nouveau sujet d'enthousiasme en la personne de la danseuse et chorégraphe américaine Isadora Duncan ⁷. Dans la gestuelle et les poses de Duncan, le public russe croit déceler le fantôme de l'antique Hellade, il a l'impression, sans doute illusoire, de renouer avec le miracle de l'art grec ⁸.

Ces recherches et reconstitutions d'ordre divers finissent par engendrer chez les artistes russes un authentique mouvement créateur. L'intimité prolongée avec les textes anciens nourrit la création poétique et théâtrale des écrivains-traducteurs. Dans le sillage de leurs traductions, Ivanov, Annenskij, Merežkovskij composent des pièces inspirées de la mythologie grecque, où la sensibilité moderne s'exprime à travers un choix de personnages et de procédés théâ-

4. C. Amiard-Chevrel, *Les Symbolistes russes et le théâtre*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1994, p. 255-256.

5. On y décrit abondamment les costumes et les masques des acteurs, la fonction du chœur ainsi que les particularités de la gestuelle et de la déclamation.

6. J. de Jomaron, éd., *Le Théâtre en France*, Paris, Armand Colin, 1992, p. 1097. Dans ses mémoires, Isadora Duncan donne une description enflammée de l'interprétation de Mounet-Sully dans *Œdipe-roi* (I. Duncan, *Ma vie*, Paris, Gallimard-Folio, 1998, p. 109.)

7. A. Benois, *Moi vospominanija v 5 knigax*, IV-V, Moscou, Nauka, 1980, p. 414.

8. Les mémoires d'Isadora Duncan nous renseignent sur le rôle fondamental joué par l'observation des vestiges de l'art grec ancien sur son inspiration chorégraphique. (I. Duncan, *Ma vie*, Paris, Gallimard-Folio, 1998, p. 65, 81).

traux suffisamment transposés pour créer une distance avec le monde grec comme avec la réalité contemporaine. En effet, les écrivains choisissent généralement des mythes qui n'ont donné matière à aucune tragédie hellène conservée, se réservant ainsi une totale liberté d'adaptation et donc de modernisation⁹. Les peintres perpétuent la vieille tradition académique du voyage sur les lieux de l'art antique, tout en la mettant à profit pour renouveler ou élargir leur matériau thématique. Ainsi le premier séjour de Vasilij Polenov à Athènes en 1881 est-il prétexte à plusieurs tableaux, dont *Le Parthénon* et *L'Erechtéion* (1882), qui préfigurent son travail sur la décoration théâtrale. Trente ans plus tard, en 1911, Polenov réitérera ce pèlerinage sur les hauts lieux de l'Antiquité en vue de composer des fresques et tableaux décoratifs pour le Musée des Beaux Arts¹⁰. De leur côté, Lev Bakst et Valentin Serov accomplissent en 1907 un voyage initiatique en Grèce ; ce voyage va aboutir à la conception de grands panneaux tels que *L'Enlèvement d'Europe* et *Ulysse et Nausicaa* de Serov et *Terror antiqua* de Bakst. Cette dernière œuvre constitue une étape importante dans l'œuvre de Bakst¹¹ ; elle marque l'irruption dans l'œuvre du peintre de la thématique antique qui va désormais hanter son travail de décorateur : *Narcisse* (1911), *Daphnis et Chloé* (1912) et *Prélude à l'après-midi d'un faune* (1912). Mais plus encore, *Terror antiqua*, monument grandiose et un peu imposant érigé à la gloire de l'Atlantide disparue, résume les aspirations et les angoisses d'une époque où la nostalgie de l'harmonie perdue se combine avec l'effroi devant la menace d'une fin des temps.

Ainsi, la thématique « hellénique » envahit progressivement toutes les branches de la culture russe, rendant les artistes et le public extrêmement réceptifs à tout phénomène culturel lié de près ou de loin à l'Antiquité grecque. Avec le monde slave ancien et la France de l'âge classique, la Grèce antique devient une des principales sources d'inspiration des artistes de l'Âge d'argent. Nous nous limiterons dans cet article à repérer l'influence de la culture hellénique sur la musique de l'époque et plus particulièrement sur le théâtre musical, en nous attardant sur deux événements culturels majeurs : la résurrection d'*Orphée* et *Eurydice* de Gluck par les

9. C. Amiard-Chevrel, *Les Symbolistes russes et le théâtre*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1994, p. 61.

10. E.V. Saxarova, *Vasilij Dmitrievič Polenov. Pis'ma, dnevniki, vospominanija*, Moscou-Leningrad, Iskusstvo, 1950, p. 499.

11. Vsevolod Petrov, *Le Monde de l'art. Association artistique russe du début du xx^e siècle*, traduit du russe par Denis Dabadie, Leningrad, Aurora, 1991, p. 88.

metteurs en scène russes et la réinterprétation de la trilogie d'Eschyle dans *L'Orestie* de Sergej Taneev.

Le domaine musical partage l'engouement de la culture russe pour l'art grec ancien, mais se positionne par rapport à lui sur un mode spécifique. En effet, la connaissance de la musique de la Grèce antique se heurte à de multiples problèmes, bien connus des musicologues, en particulier la rareté des fragments musicaux qui nous sont parvenus et les multiples interrogations que soulève un système de notation musicale différent, nécessitant un véritable décryptage. Contrairement aux arts figuratifs, à la littérature, à la philosophie qui peuvent se nourrir des vestiges authentiques de la culture grecque, la musique de l'Âge d'argent se heurte au mystère de la création musicale antique. Faute de mieux, musiciens et musicologues se consacrent à l'étude attentive des recueils de Liverij Sacchetti¹² (1892 et 1896) contenant des morceaux tels que l'*Ode pythique* de Pindare ou l'*Hymne delphique à Apollon*, ou se tournent vers le classicisme musical des XVII^e et XVIII^e siècles, véritable substitut de l'antique pour toute une génération : en témoigne l'incroyable popularité que connaît l'œuvre de Christoph Willibad Gluck (1714-1787) à cette époque, et particulièrement de ses opéras de la maturité sur des thèmes antiques : *Orphée et Eurydice*, *Alceste* et *Iphigénie en Aulide*, montés par les plus grands metteurs en scène, chorégraphiés par Isadora Duncan.

L'opéra de Gluck *Orphée et Eurydice* peut être considéré comme l'œuvre emblématique du théâtre musical de l'Âge d'argent, sans doute parce que le thème antique y est présent, mais revisité par la modernité. Le mythe d'Orphée, cette célébration du pouvoir suprême de la musique, capable de vaincre jusqu'à la mort, est non seulement à l'origine de l'opéra européen avec *Euridice* de Jacopo Peri, premier opéra connu en 1600, mais s'impose également l'un de ceux qui ont inspiré le plus d'adaptations musicales, surtout à l'époque de la Renaissance italienne avec notamment *La Favola d'Orfeo* de Claudio Monteverdi et au XVIII^e siècle, chez Telemann, Haydn, Gluck et tant d'autres, sans oublier Evstigej Fomin dont l'*Eurydice* (1792) constitue l'une des œuvres fondatrices du répertoire russe. Au tournant des XIX^e et XX^e siècles, l'histoire d'Orphée connaît un regain de faveur et s'affirme en Russie comme l'un des grands mythes de l'Âge d'argent, dont il incarne

12. Liverij Antonovič Sacchetti (1852-1916), musicologue russe, professeur au Conservatoire de Saint-Petersbourg, auteur d'un monumental *Essai sur l'histoire générale de la musique* (1883).

magnifiquement les espoirs (la foi dans le pouvoir rédempteur de l'art et de la musique, la confiance de l'homme dans sa création) et les angoisses (la conscience du caractère éphémère et fragile du bonheur humain, le pressentiment de la catastrophe). Toutefois, plus que vers le mythe originel, les artistes de l'époque se tournent vers l'incarnation qu'en a donné Gluck dans son premier opéra « réformateur », *Orphée et Eurydice* (1762).

Monté une première fois au Théâtre Marie en 1868 sous la direction d'Eduard Napravnik avec la contralto Elizaveta Lavrovskaja dans le rôle principal, *Orphée et Eurydice* est repris en 1897 par l'Opéra privé de Savva Mamontov. Ce spectacle en partie raté n'en constitue pas moins un des événements marquants de la période. Mamontov envisage la production d'*Orphée* comme un véritable credo esthétique, une authentique profession de foi¹³ ; les vestiges de l'art ancien signifient moins pour lui que la quête perpétuelle de la beauté, dont il situe la patrie originelle dans la Grèce ancienne. Pour Mamontov, les œuvres sur des thèmes antiques sont appelées à jouer un rôle éducatif et il conçoit son spectacle autour d'*Orphée* comme une « leçon d'esthétique¹⁴ ». Une partie des décors sont peints par Konstantin Korovin, mais le principal concepteur du spectacle est Vasilij Polenov qui réalise les esquisses et joue le rôle d'un véritable conseiller artistique à destination de la troupe : Polenov rassemble l'iconographie sur le thème d'Orphée, effectue une conférence sur l'opéra de Gluck et participe activement à la mise en scène, à égalité avec Mamontov. Les décors du spectacle sont malheureusement perdus, mais deux esquisses de la main de Polenov sont conservés au Musée du théâtre Baxrušin de Moscou. On y discerne une nette influence de Böcklin, de l'Art nouveau, surtout pour le décor de l'Acte III (« Un cimetière »).

Exécuté dans la précipitation, souffrant d'une interprétation médiocre, le spectacle a peu de succès, et ce n'est qu'en 1911, au Théâtre Marie, que la version magistrale proposée par Vsevolod Mejerxol'd, Aleksandr Golovin et Mixail Fokin rend enfin justice à l'œuvre de Gluck, synthèse du classicisme et de la modernité. Le spectacle est monté à l'instigation du chanteur Leonid Sobinov, alors à l'apogée de sa gloire, qui invite Mejerxol'd, ainsi que Golovin et Fokin, à secouer la routine de la scène impériale.

13. A. Gozenpud, *Russkij opernyj teatr i Šaljapin (1890-1904)*, Leningrad, Muzyka, 1974, p. 118.

14. « Si nous montons "Orphée" avec amour et bon sens, alors ce sera une sorte de leçon d'esthétique » (Lettre de S.I. Mamontov à V.D. Polenov datée du 19/10/1897).

Mejerkol'd effectue un travail de réappropriation du mythe qui traduit une approche résolument moderne : l'interprétation qu'il adopte est celle de l'époque de Gluck. « Sur la scène du Théâtre Marie, écrit-il ¹⁵, la pièce a été montrée à travers le prisme de l'époque à laquelle a vécu et créé l'auteur. Tout a été traité dans le style antique tel que le concevaient les artistes du XVIII^e siècle ». Quant à la scénographie proprement dite, qui bénéficie du concours de Golovin pour les décors et les costumes et de Fokin pour la chorégraphie ¹⁶, elle témoigne d'un approfondissement des recherches de Mejerkol'd sur la synthèse des arts et constitue sans doute une des réussites les plus indiscutables du metteur en scène dans le domaine de l'opéra ¹⁷. Elle précède une autre grande mise en scène « historique » de l'*Orphée* de Gluck : celle issue de la rencontre entre Jacques Dalcroze, le célèbre inventeur de la gymnastique rythmique, et du scénographe genevois Adolphe Appia lors des Fêtes scolaires de Hellerau en 1912.

En 1913, Mejerkol'd réitérera son incursion dans l'univers de la Grèce antique en montant *Elektra* de Richard Strauss, toujours avec la collaboration de Golovin et Fokin. Mais le spectacle semble avoir souffert d'une inadéquation entre sa conception visuelle archaïsante et le contenu littéraire et musical de l'œuvre d'Hoffmanstahl-Strauss : la violence expressionniste qui caractérise la perception de l'Antiquité dans cette dernière n'avait pas grand rapport avec la recherche de la majesté antique au centre des préoccupations du couple Mejerkol'd-Golovin. Ce spectacle semble avoir rencontré un accueil mitigé, impression que confirme le Journal d'Aleksandr Blok, qui qualifie le spectacle de « nullité tonitruante » (бездарная шумуха) ¹⁸. Plus que la gesticulation hystérique d'*Elektra*, c'est la lyre d'Orphée qui, pour toute une génération, réveille le fantôme endormi de l'antique Hellade.

Les compositeurs, eux, davantage qu'à ressusciter, s'attachent à recréer l'univers musical de l'Antiquité par différents procédés. L'évocation de la Grèce ancienne est présente essentiellement dans les petits genres de la musique vocale (lied, mélodie) ; elle est l'objet d'une double médiatisation : non seulement cette évocation s'ef-

15. V. Mejerkol'd, *Stat'ji, pis'ma, reči, besedy*, Moscou, Iskusstvo, 1968, II, p. 450.

16. Cf. I. Glikman, *Mejerkol'd i muzykal'nyj teatr*, Leningrad, Sovetskij kompozitor, 1989, p. 119 et suivantes.

17. G. Abensour, *Meyerhold ou l'invention de la mise en scène*, Paris, Fayard, 1998, p. 209.

18. A. Blok, *Sočinenija v dvux tomax*, t. II, Moscou, Xudožestvennaja literatura, 1955, p. 453.

fectue par le biais d'un texte littéraire (poème, tragédie, etc.), mais ce texte est rarement authentique et constitue déjà une réinterprétation moderne de thèmes antiques : ainsi Glazunov met en musique la *Chanson bachique* de Puškin, Rimskij-Korsakov sélectionne différents textes chez Puškin, Majkov, Aleksej K. Tolstoj. Dans le domaine de la musique pure, la mode « antiquisante » engendre la récréation par les compositeurs contemporains de « pseudo-originaux ». Initiée en 1889 par le tableau symphonique *Les Nymphes* de Viktor Kalinnikov, la tradition est perpétuée par toute une série de pièces pianistiques ou symphoniques généralement interprétées lors des Soirées de l'art antique au titre d'authentiques vestiges de l'Antiquité musicale¹⁹. Parmi ces compositions, on peut citer la partie centrale « Hellade » du cycle pianistique *Pièces du temps passé* d'Aleksandr Kastal'skij, le cycle pianistique pour enfants *Pièces antiques* de Vladimir Rebikov, la nouvelle pour piano *Daphnis et Chloé* de Nikolaj Medtner, la suite orchestrale *Dans les prés ensoleillés* de Sergej Vasilenko²⁰. En fait, on assiste à l'élaboration d'un genre « à l'imitation des anciens », mais contrairement aux poètes qui pouvaient se prévaloir d'une connaissance directe des textes originaux, les musiciens en sont souvent réduits à recréer une série de poncifs « antiquisants », tels que l'emploi des modes diatoniques « archaïques », des variations de rythme, l'imitation de la déclamation antique (ou supposée telle), des associations systématiques de timbres (Apollon étant inévitablement évoqué par la lyre et Pan par la flûte). De sorte que, plus que dans la sphère de la musique pure, c'est dans celle du théâtre musical que l'inspiration antiquisante va s'avérer la plus fertile. Dans une certaine mesure, elles se trouvent à l'origine du renouveau de l'art du ballet qui caractérise la scène russe au tournant des XIX^e et XX^e siècles. Explicitée par l'action scénique et l'élaboration scénographique, la thématique antique va inspirer nombre d'artistes de talent et notamment quelques-uns des artisans des futurs Ballets russes (Lev Bakst, Mixail Fokin) : *Narcisse et Écho* de Čerepnin (1911) dans des décors de Bakst, *Les Métamorphoses* de Maksimilian Štejnberg

19. Ces soirées, qui constituent un des phénomènes les plus significatifs et les plus originaux de l'époque, étaient données chez Fedor Sologub, dans la « Tour » de Vjačeslav Ivanov ou encore chez la poétesse-actrice Pallada Bogdanova-Bel'skaja (1885-1968). On y présentait des spectacles prétendant reconstituer les rituels grecs anciens. Ainsi, le spectacle *Aphrodite* (Moscou, 1894) monté par les membres du cercle de Mamontov avec la participation de Konstantin Alekseev (Stanislavskij).

20. I. Krivoševa, « Les Fantômes de l'Hellade à l'époque de l'Âge d'argent », *Muzikal'naja akademija*, 1, 1999, p. 182.

(1913) (décors de Bakst, chorégraphie de Fokin), le ballet-pantomime de Reinhold Glière *La Crise* (1912).

Tout à fait différente est la situation dans le domaine de l'opéra : si l'on excepte les deux opéras de Vladimir Rebikov d'après Ovide (*Narcisse* en 1913 et *Arachnée* en 1915) et quelques œuvres de moindre envergure mettant en scène une Antiquité de convention ²¹, la seule œuvre musicale d'importance inspirée de l'Antiquité grecque est *L'Orestie* de Sergej Taneev, adaptée de la trilogie d'Eschyle par la dramaturge Venkstern avec la participation du compositeur. Projeté au début des années 1880, composé autour de 1887 et créé au Théâtre Marie en 1895, cet opéra constitue un événement tout à fait original et novateur dans le contexte musical et musico-dramatique de l'époque. En effet, les opéras qui lui sont chronologiquement voisins, qu'ils soient le fait de compositeurs de l'« école nationale » comme Čajkovskij ou Rimskij-Korsakov, ou de musiciens « officiels » comme le Tchèque Naprávnik, s'inspirent également des sujets folkloriques ou légendaires (*Mlada*, *Iolanta*) ou transposent des œuvres désormais classiques de la littérature russe ou européenne (*La Nuit de Noël*, *La Dame de pique*, *Dubrovskij*, *Harold*). Du reste, sur les scènes occidentales également, il n'y a guère que Berlioz pour s'intéresser à l'Antiquité au cours de la seconde moitié du XIX^e siècle (*Les Troyens*, 1855-1859). Par conséquent, l'opéra de Taneev, par-delà la tradition établie (l'école nationale russe d'opéra et ses illustres représentants de Glinka à Rimskij-Korsakov), semble jeter un pont jusqu'au XVIII^e siècle de Fomin et Kozlovskij, sa référence la plus évidente se situe chez Gluck dont l'œuvre, nous l'avons vu, incarne pour le XIX^e siècle finissant un succédané de cette Antiquité musicale qu'à défaut de connaître on va s'attacher désespérément à recréer.

La Grèce ancienne fait partie de l'univers culturel de Taneev par tradition familiale : son père, Ivan Taneev, élève à l'université de Moscou d'un des plus grands antiquisants de l'époque, le professeur A. Merzljakov, a soutenu en 1827 une thèse consacrée à la tragédie où l'antiquité grecque occupe une place substantielle. Le compositeur lui-même possède une large culture humaniste et classique, constamment enrichie par des lectures nombreuses et systé-

21. Comme par exemple *Actéon* de P. Šenk (1899, première en 1906), *La Vengeance de l'amour* d'A.S. Taneev (donnée dans des décors d'A. Benois en 1911-1915) et *Eros* et *Psyché* de V. Balagurov, d'après une pièce à la mode du dramaturge polonais Zulawski.

matiques²². Toutefois, le recours à la mythologie antique n'est pas chez Taneev le simple produit d'un conditionnement culturel, il répond à des enjeux compositionnels et musico-dramatiques. Comme dans le cas de Čajkovskij, sélectionnant, à première vue en désespoir de cause, le sujet d'*Eugène Onéguine*, cette rupture totale et délibérée avec la tradition reflète très probablement une méfiance et une lassitude face aux conventions et lieux communs de l'opéra du XIX^e siècle, que ce soient celles de l'opéra historique russe, avec ses chœurs « populaires » et sa référence obligée à une histoire nationale mythifiée, ou celles de l'opéra lyrico-psychologique de type occidental, avec ses inévitables duos sentimentaux sur fond de scènes de genre. Le choix d'un sujet mythologique permet à Taneev de dépasser le stade personnel des drames humains et de conférer à la problématique de son opéra une généralité et un degré d'abstraction supérieurs. Une fois de plus, la référence à l'art antique est le ferment qui va activer le renouvellement de l'art moderne, par son intermédiaire l'opéra russe se dégage de l'emprise de l'historisme et du folklore. Toutefois cette vision de l'Antiquité est celle de la modernité : le drame de Taneev se distingue du drame d'Eschyle par l'intérêt porté à la psychologie des personnages (ainsi dans la très belle scène, absente de la tragédie, des tortures morales de Clytemnestre) et le rapport entretenu par l'homme avec ses dieux : tandis que chez Eschyle les Erinyes sont des forces surnaturelles châtiant Oreste pour son crime, dans l'opéra elles acquièrent une valeur symbolique. On assiste à une intériorisation de la tragédie qui correspond visiblement à la sensibilité moderne. Par son élévation spirituelle, l'importance dévolue aux scènes chorales et le statisme de sa dramaturgie, *L'Orestie* se rapproche de l'oratorio ou de la cantate scénique, orientation qui transparait jusque dans la méthode compositionnelle adoptée par Taneev : prenant le contre-pied du parcours habituel, le compositeur a conçu son opéra comme le développement dramatique de son ouverture *L'Orestie* (1889), qui présentait sous une forme condensée les thèmes du futur opéra.

En revendiquant et en s'appropriant l'héritage de la Grèce antique, la Russie entend affirmer sa participation au grand mouvement européen de l'art moderne et tourne le dos à une certaine tradition nationale incarnée par le réalisme (реализм) et l'esprit populaire (народность). La référence constante à l'hellénisme permet aux artistes de l'Âge d'argent de s'émanciper du réalisme et

22. L. Korabel'nikova, *Tvorčestvo Taneeva*, Moscou, Muzyka, 1986, p. 104.

de l'historisme prédominants durant la période précédente et de substituer au mythe du Réel et du Progrès un autre mythe étonnamment fécond, celui de l'archaïsme. Ainsi l'Âge d'argent, qui situe son âge d'or idéal à l'aube de l'humanité, combine paradoxalement archaïsme et modernité. Un autre paradoxe consiste dans la tension quasi-permanente entre connaissance et imagination, investigation scientifique et récréation fantasmatique. Ceci est particulièrement vrai du domaine musical, où la représentation de la Grèce est médiatisée par les modèles culturels du classicisme européen. Tout comme Alexandre Benois imaginant Versailles en contemplant les jardins de Peterhof, musiciens et hommes de théâtre recréent une image sonore et visuelle de la Grèce antique en rêvant sur la musique de Gluck.

*Université de Bordeaux,
Département d'études slaves,
CERCS*

(Centre d'études et de recherches sur les civilisations slaves)