Le ballet de Marius Petipa *La Vestale (Vestalka)*

NADINE MEISNER

Vestalka ou *La Vestale* fut créé le 17 février 1888 au Théâtre Mariinski. Le livret, inspiré de l'opéra du même nom de Gaspare Spontini (composé à Paris en 1805), est de Sergueï Khoudekov qui avait déjà collaboré avec Marius Petipa sur *La Bayadère* (1877) et *Roxana, la belle de Monténégro* (1878). L'histoire, divisée en trois actes et quatre scènes, se déroule dans la Rome antique, le seul ballet de Petipa ayant ce cadre – un choix plutôt rare pour la danse, alors que cette dernière a beaucoup puisé dans les légendes grecques¹. Le drame vient, comme souvent au XIX^e siècle, d'un triangle amoureux, avec en plus une contrainte externe, puisque les amants, le centurion Lutsii ou Lucius (rôle créé par Pavel Guerdt) et Amata (Elena Cornalba), sont séparés par le culte de Vesta, qui veut que

1. L'opéra de Spontini devint, cependant, un ballet monté par Salvatore Viganò au Théâtre de la Scala en 1818.

ses prêtresses soient vouées à trente ans de chasteté. La soeur d'Amata, Klavdia ou Claudia (Maria Gorchenkova), est aussi amoureuse de Lucius et elle aura tout fait pour qu'Amata soit choisie comme vestale, à sa place à elle, Claudia. Quand Lucius, de retour d'une campagne militaire, apprend la triste nouvelle du destin de sa fiancée (première scène du troisième acte), il refuse Claudia qui s'offre à lui et, désespéré, tente de se transpercer de son épée, mais il est sauvé par l'arrivée d'Amata. Il supplie Amata de partir avec lui, mais Amata, malgré les élans de son coeur, ne peut se parjurer ; Lucius s'enfuit, décidé à trouver la mort parmi les gladiateurs aux jeux imminents du Colisée. Et c'est ainsi qu'à la dernière scène, consacrée aux jeux, que Lucius, terrassé dans un combat, le casque renversé laissant apparaître son visage, saisit l'épée de son adversaire et se transperce le corps. Il est mourant quand Amata se précipite vers lui pour le prendre dans ses bras avant de se tuer avec la même épée².

Nous ne sommes donc pas loin de *La Bayadère* ou de *Giselle*, teintés de *Roméo et Juliette*. Nous sommes aussi sur un terrain stylistique familier avec tous les éléments phares du genre Petipa. Il y a une scène de rêve très élaborée au deuxième acte lorsque Amata arrive au temple de Vesta et, désespérée, éreintée, tombe dans un sommeil peuplé d'apparitions mythologiques et allégoriques représentant l'opposition du spirituel et du charnel. Il y a de nombreuses danses dites « de caractère », telles que la bacchanale et la *gaditana* (danse de Cadix) au premier acte, lors d'un banquet en l'honneur du jeune Lucius, et telles que les danses guerrières au Colisée, comme celle, pleine de sauts, des *salii* (prêtres de Mars, accompagnés de leurs équivalents féminins) et celle des ménades de Thrace avec des couteaux et des serpents. Il y a aussi, au commencement des jeux, une procession de diverses personnalités en costumes pittoresques : des guerriers, des amazones, des athlètes, deux énormes éléphants, Bacchus assis sur un âne³. Et finalement, tout à la fin, une apothéose, décrite dans le livret publié comme « le triomphe de la déesse de la chasteté, Vesta », ce qui introduit la possibilité que

2. Résumé emprunté au livret publié : *Vestalka. Balet v 3-x dejstvijax i 4x kartinax* [La Vestale. Ballet en 3 actes et 4 tableaux], SPb., Tipografija Imperatorskix SPb. Teatrov, 1888 et 1903.

3. « Benefis g-ži Kornal'ba. Novyj balet » [Soirée de gala au bénéfice de M^{me} Cornalba. Nouveau ballet], *Peterburgskaja gazeta*, 18 février 1888, n° 48, p. 3.

les amants ne soient pas réunis dans la mort comme dans *La Bayadère*⁴.

Toujours dans la dernière scène, et présentant un contraste marqué avec les danses débridées et agressives, figurait une suite de danses sur le mont Parnasse pour Apollon, son fils Phaéton (Enrico Cecchetti) et ses muses, chacune avec un solo représentant sa vocation (Amata, ornée d'une coiffure en plumes et portant un tambourin, était Terpsichore). Selon le compositeur du ballet, Mikhaïl Ivanov, Petipa était particulièrement attaché à ces danses classiques.

Je me rappelle clairement avec quelle ardeur et quel enthousiasme il me parlait de ce que signifiait le divertissement sur le mont Parnasse dans ce ballet [...] ou alors de l'effet que celui-ci devait produire, citant sans arrêt et avec insistance, tel un modèle inaccessible, la scène équivalente dans le *Faust* de Perrot, où la scène des Sept Péchés capitaux ressemble à l'esprit de ce divertissement [...] si je ne me trompe, Marius Ivanovitch lui-même y avait pris part quand il était encore premier danseur⁵.

Dans son compte rendu «*Vestalka*», publié dans le recueil *Le Maître de ballet Marius Petipa*, E. I. Bobrova analyse méticuleusement la structure chorégraphique de *La Vestale*⁶. Alors pourquoi s'attarder encore sur ce ballet ? Pour souligner son importance dans l'évolution du genre à la fin du XIX^e siècle. *La Vestale* marque le démarrage de deux tendances. La première est celle d'un changement d'échelle : désormais, les ballets deviennent encore plus colossaux. Selon Veto, dans le journal *Novosti i birjevaïa gazeta* [Les Actualités et la revue boursière], *La Vestale* était « plus énorme que le plus énorme de nos ballets – *La Fille du Pharaon* », ce dernier étant le premier grand succès de Petipa en 1862⁷. La deuxième

4. *Vestalka. Balet v 3-x dejstviiakh i 4-x kartinakh* [La Vestale. Ballet en 3 actes et 4 scènes], *op. cit.*, SPb., 1888, p. 52, et 1903, p. 63.

5. Mixail Ivanov, « Marius Ivanovič Petipa », *Novoe vremja*, 12 juillet 1910. Reproduit en anglais dans Roland John Wiley, *A Century of Russian Ballet. Documents and Eyewitness Accounts*, Oxford, Clarendon Press, 1990, réimpression Alton, Dance Books, 2007, p. 350-356 (p. 352).

6. E. I. Bobrova, « Vestalka (1888) », in O. Fedorčenko, Ju. Smirnov & O. Fomkin (éd.), *Baletmeister Marius Petipa. Stat'i, issledovanija, razmyšlenija* [Le maître de ballet Marius Petipa. Articles, études, réflexions], Vladimir, Foliant, 2006, p. 175-192.

7. Veto, « Novyj balet » [Nouveau ballet], *Novosti i birževaja gazeta* [Les actualités et la revue boursière], 18 février 1888, n° 48, p. 3.

tendance, la plus importante pour le long terme, touche la musique, inaugurant une approche qui mènera à Tchaïkovski et Glazounov. Le choix d'un compositeur pour *La Vestale* tomba non pas sur un spécialiste du ballet comme Léon Minkus, mais sur Mikhaïl Ivanov, tout à fait extérieur au monde de la danse. S'inspirant des exemples d'Adolphe Adam et Léo Delibes à Paris, la Direction des théâtres impériaux voulait une musique plus ambitieuse ; ceci étant, elle abolit en 1886 le poste de compositeur de ballet, mettant à la retraite Minkus qui tenait ce poste depuis 1872. Le choix d'Ivanov est donc lié à cette abolition et Ivanov lui-même voyait son engagement comme un nouveau tournant, puisqu'il estima que sa partition était « la première tentative en Russie de créer un genre symphonique dans le ballet⁸ ».

Pour comprendre le pourquoi et le comment de ces nouvelles directions, il faut en appréhender le contexte.

À l'époque de *La Vestale*, le ballet à Saint-Petersbourg se trouvait depuis de nombreuses années quelque peu dans l'ombre. L'opéra italien dominait, grâce aux préférences du Baron Kister, le directeur des Théâtres impériaux, ainsi qu'au goût du beau monde, bien que les soirées de ballet, et surtout les galas, eussent toujours un public fidèle⁹. Néanmoins, le nombre de représentations fut réduit, si bien que pendant l'année 1875 le ballet ne se produisait qu'une fois par semaine ou, rarement, deux¹⁰ ; et durant l'hiver 1876-1877, époque de la création de *La Bayadère*, il y avait, pour chaque représentation de ballet, cinq ou six représentations d'opéra¹¹. De plus, la passion de Kister pour les économies limita de façon mesquine l'utilisation des décors et de la machinerie, ce qui gâcha l'effet de nouveaux ballets tels que *La Fille des neiges* (1879) et *Mlada* (1879)¹². Enfin, la compagnie manquait de vedettes : la danseuse allemande Adèle Grantzow fut la dernière invitée à créer un rôle dans un ballet de Petipa, lorsqu'elle parut dans *Camargo* en 1872. À partir de cette date, Petipa se tourna donc vers

8. Mixail Ivanov, « Marius Ivanovič Petipa », art. cit., p. 354.

9. Ekaterina Vazem, *Zapiski baleriny Sankt-peterburgskogo Bol'shogo teatra* [Notes d'une ballerine du Grand Théâtre de Saint-Petersbourg], L.-M., 1937, L.-M., Iskustvo, 1937, p. 193.

10. A. Sokolov, *Teatral'nyi al'manax na 1875* [Almanach des théâtres pour 1875], SPb., 1875, p. 193.

11. Roland John Wiley, *A Century of Russian Ballet*, op. cit., p. 291-292.

12. « Baletoman » [Un balletomane] [Konstantin Skal'kovskij] in *Balet : ego istorija i mesto v rjadu izjašnyx iskusstv* [Le ballet. Son histoire et sa place parmi les arts gracieux], SPb., 1882, p. 266 et 269.

les danseuses de souche, notamment Ekaterina Wazem (la première Nikiya de *La Bayadère*) et Evgenia Sokolova, dont les grands talents bénéficièrent de ces conditions. Sokolova et surtout Wazem étaient très aimées du public. Néanmoins, à la longue le ballet perdit son éclat, et encore plus quand Wazem quitta la scène en 1884 suivie de Sokolova en 1885. Le critique Konstantin Skalkovski résuma la situation :

Ce n'est pas surprenant que le public se refroidisse envers le ballet. Mademoiselle Wazem était une danseuse exceptionnelle, mais le public était fatigué de l'avoir vue danser dix ans d'affilée, car mademoiselle Sokolova, estimée comme étant notre « autre » ballerine, se distinguait seulement par sa grâce. Lorsque mademoiselle Wazem, comprenant avec un vrai instinct d'artiste qu'il vaut toujours mieux partir un peu trop tôt que trop tard, quitta la scène, les demoiselles Gorchenkova, Nikitina et Johansson occupèrent le poste vacant de ballerine. Elles étaient toutes d'excellentes solistes ; elles pouvaient tenir les rôles principaux des petits ballets avec succès ; mais même si elles étaient capables de paraître dans les grands ballets avec tout autant d'habileté, le simple fait que le public connaissait déjà trop bien ces danseuses, indiquait qu'il serait impossible pour elles d'attirer l'attention et de vendre des billets. [...]

Les gens [...] disaient que le public s'était refroidi parce que le ballet n'était plus à la mode. Ceci est faux ; un art comme la danse plaira toujours, car il fait partie de la nature humaine. Ils nous assuraient que l'opéra italien n'était plus à la mode quand le public le boudait, mais il a suffi d'inviter Patti, Nilsson, Masini pour que l'opéra redevienne populaire [...]. Pour le ballet, c'est la même histoire ; il était toujours à la mode à Pétersbourg quand Taglioni, Elssler, Grisi, Grantzow, Mouraviova et autres dansaient ; mais quand c'étaient des médiocrités qui se produisaient, même dans les années 1840 et 1850, la salle était complètement vide [...]¹³.

En 1881, le Baron Kister fut remplacé par Ivan Vsevolojiski, amateur de théâtre, surtout de ballet. Son arrivée promettait un nouveau tournant, mais il fallut quand même du temps pour en percevoir les manifestations. Durant la majeure partie des années 1880, l'enthousiasme pour le ballet déclina. La hausse des prix des billets (plus chers maintenant que pour l'opéra), afin de compenser, du moins en partie, le coût de certaines réformes, provoqua bien

13. Konstantin Skal'kovskij, *V teatral'nom mire* [Dans le monde théâtral], SPb., 1899, p. 118-121.

entendu le mécontentement des habitués du ballet¹⁴ (la direction de Vsevolovski se révélera particulièrement dépensière). Mais aussi, selon Skalkovski, « les ballets de M. Petipa étaient moins bons à cette époque qu'auparavant¹⁵ ».

Petipa était débordé de travail, tiraillé entre les divers devoirs liés à son emploi¹⁶. C'était une époque où dominaient les reprises de ballets existants – *Giselle*, par exemple, *Coppélia*, *La Fille mal gardée*, *Esmeralda* – Petipa les élargissant pour suffire au goût du jour. Les deux créations qu'il composa eurent une réception plutôt médiocre : *La Statue de Chypre* (1882) ; et *L'Ordre du roi* (1886) dont on reparlera plus loin. Il participa aussi en 1886 à une féerie, *Les Pilules magiques*, ce genre à effets spectaculaires, précurseur des revues. Très à la mode en Europe et en Amérique, on y trouvait « un petit nombre [...] d'artistes de ballet », accompagné d'une quantité « de figurants, qui défilaient sur scène de tout côté¹⁷ ». *Les Pilules magiques*, un mélange d'opéra, ballet et dialogue dramatique sur une musique de Minkus fut la première féerie sur la scène impériale.

Le 24 mars 1882, pour donner une certaine urgence au déclin du ballet, fut signée la révocation du monopole des Théâtres impériaux. L'activité théâtrale dans les années suivantes en fut transformée et le ballet impérial se trouva menacé. Non seulement le public s'était lassé quelque peu du ballet impérial, mais voici que maintenant dans les jardins des deux capitales étaient apparus des théâtres rivaux qui montraient, pour épater le monde, des étoiles italiennes virtuoses et des féeries européennes telles que *Le Voyage dans la lune* et *Excelsior*. L'effet sur le ballet impérial fut rapide : afin d'éloigner le danger, il dut faire des changements. C'est ainsi que la menace du monde commercial eut un impact bénéfique en revigorant le ballet impérial.

Ivan Vsevolovski, qui, comme déjà indiqué, s'intéressait surtout au ballet, doubla le nombre de ses représentations pour arriver à deux fois par semaine et, en 1885, ferma l'Opéra italien dans une tentative de freiner le déficit grandissant des Théâtres impériaux¹⁸. Bien renseigné non seulement sur les goûts du public, mais aussi

14. *Ibid.*, p. 225.

15. *Ibid.*, p. 227-228.

16. *Ibid.*, p. 228.

17. Aleksandr Širjaev, *Peterburgskij balet : vospominanija* [Le ballet de Pétersbourg. Souvenirs], L., 1941, p. 73.

18. Murray Frame, *The St Petersburg Imperial Theatres. Stage and State in Revolutionary Russia, 1900-1920*, Jefferson, N. Carolina et Londres, McFarland & Co., 2009, p. 38.

sur ceux de la famille impériale, il voulait promouvoir un genre de ballet à très grand spectacle, avec des éléments visuels pouvant égaler l'échelle si attirante des féeries.

Il réintroduisit l'usage d'artistes invités, choisissant ces mêmes étoiles qui faisaient fureur dans les nouveaux théâtres, en commençant par Virginia Zucchi, qui triomphait dans le théâtre Kin' Grust [Sans Souci]. Elle fit son début sur la scène impériale le 10 novembre 1885 dans *La Fille du Pharaon*, et fut ainsi la première d'une série importante de danseuses italiennes.

Il n'était pas question d'importer les stratégies du théâtre commercial telles que celles, mais d'en emprunter certains éléments et de les adapter. D'ailleurs Petipa détestait l'exhibitionnisme aride, « la clownerie », de la virtuosité italienne – « les sauts à tort et à travers, les tours insensés, et les jambes levées plus haut que la tête¹⁹ ». Il voyait avec une désapprobation non moindre l'engouement du public pour les féeries, avec leur chorégraphie sommaire et leurs ensembles, rassemblés comme des régiments, aux mouvements répétés et mécaniques. Il s'agissait donc de dompter les excès de l'école italienne, pour l'allier avec la retenue élégante de l'école française, comme Petipa le fera plus tard en 1890 avec la jeune Carlotta Brianza pour *La Belle au bois dormant*. Il était de même pour les féeries : l'intention était de refléter l'échelle tout en préservant la complexité chorégraphique et dramatique des ballets traditionnels.

Le changement le plus important, surtout pour le long terme, fut la suppression du poste de compositeur de musique de ballet. À l'évidence, cette décision était motivée non pas par la concurrence des nouveaux théâtres – les musiques médiocres de leurs ballets ou féeries n'avaient rien à offrir comme modèle – mais plutôt par une prise de conscience d'autres possibilités pour arriver à un niveau plus proche de la musique de concert.

Cette volonté impliquait qu'au lieu d'être subordonnée à la chorégraphie, la musique pouvait être une création artistique majeure en tant que telle. Au XX^e siècle, son anoblissement mènerait à une fusion de la danse et la musique comme deux partenaires égaux, chacun mettant l'autre en valeur ; ce serait cette synthèse qui marquerait (avec le décor) le projet diaghilevien. Mais, comme souvent, la théorie est une chose, la pratique une autre. Autant que la nouvelle politique apporta Tchaïkovski et Glazounov, elle n'exclut pas d'autres choix moins distingués – comme Nikolai Krotkov, chef d'orchestre au Théâtre Mikhaïlovski qui composa la musique pour

19. V. P., *Peterburgskaja gazeta*, 2 décembre 1896, n° 333, p. 2.

Les Caprices du papillon en 1889 et *Le Nénuphar* en 1890, ou comme Arseni Korechtchenko, recommandé par Glazounov pour *Le Miroir magique* en 1903. Il est difficile, c'est vrai, de trouver les vrais grands talents de l'avenir. Et puis, bien que le poste de compositeur de musique de ballet n'existât plus, Riccardo Drigo, nommé comme directeur de la musique du ballet en 1886, accomplissait souvent cette responsabilité et fut l'auteur de cinq partitions pour Petipa.

La Vestale devint donc le premier ballet à rassembler les différentes composantes du programme réformateur. Les Italiens avaient déjà, comme nous l'avons vu, débuté sur la scène impériale et *La Vestale* continua cette politique d'ouverture. Le rôle d'Amata était interprété par la virtuose italienne, Elena Cornalba, engagée directement de l'étranger, au contraire des autres célébrités que Vsevolovski trouvait à travers les nouveaux théâtres²⁰. Elle avait déjà fait son « début » russe le 6 décembre 1887 dans *Fiametta* de Saint-Léon, où elle électrisa les spectateurs dans un *Pas de deux* : son compatriote Enrico Cecchetti la lançait en l'air et elle semblait retomber au sol comme du duvet²¹. Cecchetti, qui s'était fait beaucoup remarquer au théâtre du jardin Arkadia par ses sauts et ses tours sans fin, tenait, comme indiqué plus haut, le rôle de Phaéon dans *La Vestale* et aussi de Gelos (*Guelazii* en russe), dieu des jeux et du rire : deux rôles taillés à la mesure de son athlétisme. Comme interprète, il allait avoir une influence primordiale sur la jeune génération d'hommes-danseurs, alors que la danse masculine était tombée dans l'ombre. Comme professeur, il ferait beaucoup pour renforcer la technique de danseuses comme Anna Pavlova et Mathilde Kchesinskaïa.

Malgré la présence de Cornalba et de Cecchetti, Saint-Pétersbourg ne s'empressa pas pour voir *La Vestale*, le premier ballet créé avec Cornalba en Russie (la première étant un gala au bénéfice de cette même danseuse). Selon le journal *Syn otetchestva* [Le Fils de la patrie] le public avait hésité face à un ballet inconnu qui aurait pu bien décevoir comme les autres créations de cette décennie²². Par contre, si le nom de Zucchi avait été à l'affiche, l'affaire aurait été tout autre. Les balletomanes auraient vendu leur

20. E. I. Bobrova, « Vestalka », art. cit., p. 180.

21. Aleksandr Pleščeev, *Naš balet* [Notre Ballet] 1873-1899, SPb., 1899, réimpression SPb., Planeta Muzyki, 2009, p. 381.

22. *Syn otetchestva* [Le fils de la patrie], 18 février 1888, n° 47, p. 3.

dernière chemise pour voir Zucchi, mais, à en croire encore le *Syn otčestva*, elle aurait refusé *La Vestale*²³.

Déployant entre cinq et six cents artistes et nécessitant des entractes d'une trentaine de minutes pour les changements de décor compliqués, *La Vestale* annonça donc l'arrivée d'une nouvelle somptuosité et d'une ampleur accrue, ainsi qu'une nouvelle perspective sur la musique²⁴. Et qui était Mikhaïl Ivanov? Il était loin du monde du ballet ; il avoua même qu'il n'assistait que très rarement à des spectacles de ballet²⁵. Le choix, peut-être, ne fut pas idéal, même s'il témoignait de la volonté de sortir des sentiers battus. Ivanov avait pris, pendant une courte durée, des leçons de composition privées avec Tchaïkovski et était critique musical pour le journal *Novoïe vremia* [Les Temps nouveaux]²⁶. De ce fait, il était jugé très influent et, semble-t-il, aurait profité pour promouvoir sa carrière de compositeur de musique de concert et d'opéras.

Il faut cependant préciser qu'Ivanov était loin d'être le premier compositeur venant de l'extérieur. D'ailleurs, tout juste avant, le 14 février 1886, Albert Vizentini, chef d'orchestre et compositeur français employé par les Théâtres impériaux, avait fait ses débuts dans le domaine du ballet avec *L'Ordre du roi* de Petipa. Alors pourquoi ne pas considérer Vizentini comme le nouveau tournant? Parce qu'il n'y a aucun indice que le choix de Vizentini vienne d'une volonté consciente de réforme, alors que c'est tout le contraire avec Ivanov. Et c'est bien ainsi que la presse l'a compris. Tandis que la musique de Vizentini avait reçu de la part des critiques une attention normale – elle était jugée agréable, sans originalité – celle d'Ivanov suscita toute une polémique.

Il faut aussi ne pas oublier l'existence de la première version, à Moscou le 20 février 1877, du *Lac des cygnes* avec la musique de Tchaïkovski. Mais, là, il s'agit plutôt d'un essai précurseur – hors de son temps – et, si l'on peut dire, hors piste, le ballet de Moscou n'étant pas au premier plan comme celui de Saint-Petersbourg. Il est vrai que ce *Lac des cygnes* provoqua lui aussi une discussion approfondie, mais l'ébauche n'a pas eu de suite par elle-même. Il a fallu attendre les efforts d'Ivan Vsevoljski pour que le concept d'une musique ennoblie soit repris.

23. *Syn otčestva* [Le fils de la patrie], 13 novembre 1887, n° 296, p. 3.

24. Roland John Wiley, *A Century of Russian Ballet*, *op. cit.*, p. 324 ; Skal'kovskij, *V teatral'nom mire* [Dans le monde théâtral], art. cit., p. 177.

25. Mixail Ivanov, « Marius Ivanovič Petipa », art. cit., p. 350.

26. E. I. Bobrova, « Vestalka » [La Vestale], art. cit., p. 178.

L'auteur d'un article sur *Vestalka* dans le journal *Novellist* [Le nouvelliste] se rappelle la musique du *Lac des cygnes* de Moscou ; d'après lui, ce ne pouvait être une réussite parce que Tchaïkovski avait obéi sans réserve aux demandes d'un mauvais chorégraphe et n'avait composé que des valse. (Aujourd'hui nous avons bien sûr un jugement contraire, quoique nous connaissions la musique surtout dans le remaniement posthume de 1895). Par contre, *La Vigne*, d'Anton Rubinstein, composée en 1881 sans aucun apport d'un maître de ballet, « est tout simplement *in-dansable*²⁷ ».

Le *Novellist* se montre donc clairement conscient des demandes très spécialisées sur les compositeurs de ballet. Et pour faire une petite parenthèse, il faut apprécier que le mot « améliorer » la musique de ballet est problématique. Il est trop facile de dénigrer cette musique comme manquant d'ambition. Les compositeurs-spécialistes faisaient partie d'une tradition où la musique était écrite à grande vitesse, et devait être « dansante » avec une mesure et une mélodie facilement compréhensibles par les danseurs qui devaient déjà lutter avec leur corps. Cette musique, selon Skalkovski, devait être seulement un complice qui « stimule, supporte et guide le mouvement des artistes chorégraphiques, dans les solos ou les ensembles, sans attirer une attention exclusive. Elle doit être [...] une soeur bienveillante, gracieuse, mais sans prétention, et doit aider sans essayer de rivaliser²⁸ ». Minkus en était le grand maître. Avec Minkus « une grande variété de mélodies, une orchestration brillante et, surtout, une cohérence de style musical étaient toujours au rendez-vous²⁹ ».

Mais la tradition de Minkus et de Pugni était devenue poussièreuse. En fin de compte, le journaliste du *Novellist* prend le côté de la réforme, voyant dans la collaboration Ivanov-Petipa l'annonce d'un nouvel avenir. Il dénonce le comportement paresseux et banal des maîtres de ballet et des danseurs envers la musique, avec leurs réactions conventionnelles et leur opposition à tout ce qui est inattendu, obligeant le compositeur à affaiblir et à refouler sa vision

27. « Balet *Vestalka* » [Le ballet « La Vestale »], *Novellist*, avril 1888, n° 4, p. 4.

28. Konstantin Skal'kovskij, *V teatral'nom mire* [Dans le monde théâtral], art. cit., p. 235-236.

29. « N. », *Novosti i birževaja gazeta* [Les actualités et la revue boursière], 11 novembre 1886, p. 3. Reproduit en anglais dans Roland John Wiley, *Tchaïkovsky's Ballets. Swan Lake, Sleeping Beauty, Nutcracker*, Oxford, Oxford University Press, 1985; réimpression 2003, p. 7.

artistique³⁰. De plus, le respect pour la musique de ballet (comme pour la chorégraphie) manquait au XIX^e siècle, non seulement parmi les compositeurs de musique prétendument sérieuse, mais parmi les maîtres de ballet et les danseurs. C'était évident dans les partitions, remplies de coupures et d'ajouts par maintes mains, comme le patchwork musical qui sert d'accompagnement au *Corsaire* de Joseph Mazilier, ballet très changé depuis sa création en 1856. Même Tchaïkovski avait été obligé d'ajouter à la dernière minute, dans *Le Lac des cygnes* moscovite, une musique pour un *Pas de deux* supplémentaire que la danseuse Anna Sobechtchanskaïa avait commandé à Petipa et qu'elle menaçait de danser sur une musique de Minkus.³¹

Cependant, comme le fait remarquer le *Nouvelist*, il ne devrait pas être impossible d'allier une musique supérieure au ballet, puisque ces mêmes maîtres de ballet et danseurs en sont parfaitement capables lorsqu'il s'agit d'un opéra. « Pourquoi ? Parce que dans ces circonstances les maîtres de ballet n'osent pas mettre la main sur la musique [...] ils décident [...] de quitter leur tradition, de faire marcher leur imagination, s'ils en ont³² ».

Petipa avait déjà travaillé sur les musiques plus complexes de Mendelssohn, Delibes et même Adam, mais sa méthodologie, avec ses consignes très précises, appartenait bien à l'ancienne école. Il avait lutté pour que Minkus compose la musique de *La Vestale*. Dans une lettre non datée à Khoudekov, il écrivit :

J'ai fait tout ce que j'ai pu pour que M. Minkus compose la musique de notre ballet. Hélas ! J'ai échoué de ce côté-là ! Celui qui composera la musique, tu dois le connaître, c'est un homme nommé M. Ivanoff, qui écrit dans le *Nouveau Temps*. J'ai fait sa connaissance, c'est un homme charmant et très doux. Comme compositeur je le crois capable. La musique qu'il a composé [*sic*] est très mélodieuse. Enfin, espérons³³ !

30. « Ballet *Vestalka* » [Le ballet « La Vestale »], *Nouvelist*, art. cit., p. 3-4.

31. Ceci eut lieu pour la quatrième représentation du ballet, quand Sobechtchanskaïa, succédant à Pauline Karpakova dans le rôle d'Odette-Odile, voulut un autre *Pas de deux*. Tchaïkovski composa la musique en observant le même schéma rythmique que Minkus. Peu de temps après ce *Pas de deux* fut abandonné et oublié jusqu'à 1954 quand la partition fut retrouvée et utilisée par Balanchine pour son *Tchaïkovsky Pas de Deux*.

32. « Ballet *Vestalka* » [Le ballet « La Vestale »], *Nouvelist*, art. cit., p. 4.

33. МСТ, F. 205, d. 20.

Les rapports entre Ivanov et Petipa se révélèrent très cordiaux. Selon Ivanov :

Il était patient, se comportant comme un vrai étranger par sa courtoisie, et ne se plaignait jamais de l'ennui dont il souffrait probablement quand il expliquait aux débutants l'alphabet de son art. Il écoutait chaque page patiemment, la soumettant invariablement à sa censure. Il aimait la musique piquante, les rythmes animés, mais il n'évaluait jamais ce qui avait été écrit sauf pour l'arrangement des séquences – si leur longueur et dimensions, leur programme général, correspondaient avec les pas qu'il avait déjà conçus.³⁴

Elena Cornalba n'aimait pas la musique, et Ivanov n'aimait pas Cornalba : « Cornalba était, sinon dure d'oreille, du moins incapable de discerner les rythmes, même les plus simples³⁵ ». C'est probablement à sa requête que Drigo composa plusieurs variations, bien qu'il eût le tact de refuser que son nom soit affiché³⁶.

Et comment le ballet fut-il reçu par les critiques ? Tous parlèrent de son échelle immense et de sa splendeur luxueuse : du jamais vu depuis longtemps. Il y avait le bois sombre du deuxième acte où se trouvait le temple de Vesta et le Colisée spectaculaire pour les jeux ; il y avait aussi les ensembles énormes du premier acte avec ses danses bacchanales et andalouses, les danses classiques du deuxième, les groupements spectaculaires du troisième. Pour Skalkovski, la réalisation d'un ballet si colossal avec tant de goût et de connaissance constituait une vraie prouesse³⁷. Cependant, pour le *Peterburgskij listok* [La feuille de Pétersbourg], qui voyait peut-être des échos trop soutenus de féeries, la richesse des décors et le monumentalisme des mouvements de masse s'affirmaient aux dépens de la chorégraphie³⁸. Nombreux étaient ceux qui estimèrent que le ballet devait être considérablement raccourci ; Nikolai Bezobrazov des *Sankt-Peterburgskie vedomosti* [Les nouvelles de Saint-

34. Mixail Ivanov, « Marius Ivanovič Petipa », art. cit., p. 351.

35. *Ibid.*, p. 354.

36. *Syn otčestva* [Le fils de la patrie], 19 février 1888, n° 29, p. 3-4.

37. Konstantin Skal'kovskij, *V teatral'nom mire* [Dans le monde théâtral], art. cit., p. 176.

38. « Novyj balet » [Nouveau ballet], *Peterburgskij listok*, 28 février 1888, n° 48, p. 3 et « Balet Vestalka » [Le ballet « La Vestale »], *Peterburgskij listok*, 29 février 1888, n° 49, p. 3.

Pétersbourg] précisa que les danses classiques du deuxième acte, trop nombreuses et ennuyeuses, devraient être réduites de moitié³⁹.

Certains critiquèrent la machinerie – toujours trop primitive pour un tel théâtre, diminuant l'effet de l'apparition du mont Parnasse au troisième acte. Tous décrivirent ce moment qui frôla la catastrophe, lorsque les machinistes, surmenés par l'amplitude du spectacle et ayant mal réglé la trajectoire sur fils suspendus d'Alexandra Vinogradova (Amour) et Vera Joukova (La Folie), faillirent provoquer un incendie. Un des fils avait probablement renversé l'autel, avec sa flamme et son alcool, si bien que le feu se propagea sur une partie de la scène et les coulisses⁴⁰. Heureusement l'action rapide des pompiers éteignit le feu en quelques secondes, avant une panique générale. Comme le remarquèrent plusieurs journaux, la première, montée dans des conditions précipitées, ressemblait plus à une générale, tandis que la deuxième représentation, un gala au bénéfice de Petipa, se déroula sans incident.

La chorégraphie de Petipa suscita des éloges presque unanimes et plusieurs journalistes mentionnèrent les danses d'Apollon et des muses. Pour le *Syn otetchestva* [Le fils de la patrie] et les *Sankt-Peterburgskie vedomosti* [Les nouvelles de Saint-Pétersbourg], ce divertissement était un chef-d'oeuvre, bien que seulement la moitié des huit solos eussent été interprétés, certaines danseuses ayant refusé de paraître⁴¹. Malheureusement le tout serait coupé plus tard, dans un effort de raccourcir le ballet⁴². Pour Cornalba, l'enthousiasme fut presque unanime aussi : elle avait un saut remarquable, léger et large, si bien que la scène du Mariinski paraissait trop petite. Toujours élégante, c'était une virtuose incomparable : par exemple, dans sa variation du deuxième acte elle exécuta d'un trait douze entrechats-six et des doubles tours sans support⁴³.

39. B. N., « Balet *Vestalka* » [Le ballet « La Vestale »], *Sankt Peterburgskie vedomosti*, 19 février 1883, n° 50, p. 3.

40. « Benefis g-ži Kornal'ba. Novyj balet » [Soirée de gala au bénéfice de M^{me} Cornalba. Nouveau ballet], *Peterburgskaja gazeta*, art. cit., p. 3.

41. « Balet » [Le ballet], *Syn otetchestva*, 19 février, 1888, n° 47, p. 3 ; B. N. « Balet *Vestalka* » [Le ballet « La Vestale »], *S.-Peterburgskie vedomosti*, 19 février 1888, p. 3 ; B. N. « Benefis g. Petipa » [Le bénéfice de Marius Petipa], *S.-Peterburgskie vedomosti*, 23 février 1888, p. 3. La raison de ce refus n'est pas claire : les *S.-Peterburgskie vedomosti* du 23 février parlent de « certaines danseuses » qui « trouvent indignes les places qu'on leur a attribuées ».

42. E. I. Bobrova, « Vestalka », *op. cit.*, p. 190.

43. B. N., « Balet *Vestalka* » [Le ballet « La Vestale »], *S.-Peterburgskie vedomosti*, 19 février 1888, p. 3.

Et la musique ? Dix ans plus tard, voici comment Plechtcheïev résumait l'impression produite :

Le contenu de *La Vestale* demandait quelques écarts par rapport aux méthodes traditionnelles pour le ballet, dans lesquelles les interprètes pleurent et souffrent au son d'une valse, et meurent sous l'accompagnement d'un tambour. M. Ivanov a pris un chemin indépendant, qui a déplu aux balletomanes, et il a écrit une musique, qui, selon l'opinion d'un musicien, a le désavantage d'être trop bonne pour le ballet⁴⁴.

Il faut présumer qu'il comptait les journalistes parmi les balletomanes, puisque la plupart furent défavorables. Veto dans *Novosti i birjevaïa gazeta* fut peut-être le seul enthousiaste⁴⁵ ; le *Peterbourgskij listok* trouva quelques éléments agréables, mais surtout des points négatifs, et conclut qu'Ivanov avait appréhendé sa tâche comme s'il s'agissait d'un opéra et que danser cette musique devait être onéreux⁴⁶. Longtemps après, Alexandre Chiriaïev donna le point de vue des danseurs :

J'avoue qu'après des compositeurs de ballet comme Pugni et Minkus, avec leurs mélodies simples et leurs trames rythmiques, il n'était pas facile pour nous artistes de nous habituer à la musique d'Ivanov. Il était difficile de danser sur une partition si complexe, et elle força et le maître de ballet et les artistes à vraiment travailler.⁴⁷

Le ballet fut donné d'une façon intermittente jusqu'en 1893, quand on monta juste le deuxième acte. La musique a donc disparu, bien qu'Ivanov parle dans une lettre (18 janvier 1889) de son projet d'incorporer la marche (ou la procession) de la scène finale dans une suite orchestrale⁴⁸. Il ne reste plus que la partition manuscrite pour orchestre dans les archives du Mariïnski. En étudiant cette partition avec une collègue musicologue, nous avons pu constater qu'Ivanov manquait de nuances, qu'il avait tendance à répéter les mêmes stratagèmes – toujours l'orchestre en *tutti* pour les mo-

44. Aleksandr Pleščeev, *Naš balet* [Notre ballet], art. cit., p. 391.

45. Veto, « Novyj balet » [Le nouveau ballet], *Novosti i birženaja gazeta*, art. cit., p. 3.

46. *Peterburgskij listok* [La feuille de Pétersbourg], art. cit., 18 février 1888, p. 3 et 19 février 1888, p. 3.

47. Aleksandr Širjaev, *Peterburgskij balet* [Le ballet pétersbourgeois], art. cit., p. 43.

48. BNR à Saint-Pétersbourg, F. 1000, op. 2, ed. xr. 552.

ments forts, toujours les mêmes instruments pour les moments lyriques. Un compositeur plus habile aurait manié les ressources de l'orchestre avec plus de finesse et aurait donné davantage de temps au développement des thèmes.⁴⁹

Le ballet *Vestalka* eut de l'importance plus par l'intention qu'il véhiculait que par lui-même. Ivanov n'était pas un grand compositeur, mais il était le tremplin vers les ballets de Tchaïkovski et Glazounov. Et bien que le ballet eût marqué le début des spectacles à grande échelle des années suivantes, les décors restèrent entièrement dans le style trompe l'oeil traditionnel, au service de la chorégraphie. Nous sommes loin du principe conceptuel, de la vision unique d'un artiste d'avant-garde, qui remplacera les spécialistes artisanaux habitués à se partager le travail d'une mise en scène. Il faudra attendre les successeurs de Vsevoljski, Sergueï Volkonski et surtout Vladimir Teliakovski, ainsi que, bien sûr, Diaghilev pour mettre en marche cette nouvelle dimension.

La Vestale a donc disparu, à l'exception de la partition manuscrite, des dessins de costumes et de décors, de quelques costumes, et des comptes rendus publiés dans les journaux⁵⁰. Pour la chorégraphie, il ne reste rien, à part selon la légende une variation, préservée à l'école du Mariïnski, l'Académie Vaganova, intitulée «Amour», avec une musique dite, non pas d'Ivanov ou de Drigo, mais de Minkus, selon Edme Deldevez, compositeur du ballet *Paquita* de Mazilier⁵¹.

Vers la fin de son article sur *La Vestale*, Nikolai Bezobrazov écrivit dans les *Sankt-Peterbourgskie vedomosti* : « Ce qu'il faudrait vraiment modifier dans *La Vestale*, et ceci du commencement à la fin, c'est la musique composée par M. Ivanov. Elle détruit *La Vestale* et avec elle le ballet ne survivra pas longtemps⁵² ». Il avait peut-être raison : paradoxalement, cette musique qui devait signifier l'avenir aurait condamné *La Vestale* au passé. Nous ne verrons jamais l'Apollon de Petipa avec ses muses sur le mont Parnasse.

49. J'aimerais remercier le D^r Lidia Ader de l'Appartement-musée N. Rimski-Korsakov pour son analyse.

50. Il y a des dessins de costumes au MCT A. A. Baxrušin, F. 205, d. 70-128, ainsi qu'au MT de Saint-Petersbourg.

51. Aujourd'hui, ce solo se trouverait dans le « Grand Pas » de *Paquita*, créé par Petipa lors de son remaniement du ballet en 1881. Est-ce que Petipa aurait utilisé un solo du « Grand Pas » pour *La Vestale* ? Ou, inversement, est-ce qu'un solo appartenant à *La Vestale* aurait été recyclé (avec changement de musique) pour des interprétations plus récentes du « Grand Pas » ?

52. *S.-Peterbourgskie vedomosti*, art. cit., 23 février 1888, p. 3.