

La musique ennoblie : Marius Petipa, le mécénat et *La Belle au bois dormant* de Piotr Ilitch Tchaïkovski

ANNE SWARTZ

Les connexions artistiques qui permirent la création du plus grand chef-d'œuvre de ballet de Tchaïkovski, *La Belle au bois dormant* (1889), résultèrent de liens collaboratifs très forts entre compositeur, mécène et chorégraphe. Elles représentaient un échantillon varié de la communauté de la musique et du théâtre en Russie. Pour Tchaïkovski (1840-1893), qui écrivit la musique de ce ballet, et pour le chorégraphe Marius Petipa (1818-1910), maître de ballet des Théâtres impériaux de Russie, le soutien financier de Nadejda Filaretovna von Meck (1831-1894), la mécène de Tchaïkovski, fut essentiel à la création et à la production de *La Belle au bois dormant*. Le mécénat, qu'il fût public ou privé, ne donna pas seulement des moyens à Tchaïkovski et Petipa : il renforça la tradition du Conservatoire et aiguisa l'intérêt du public pour un répertoire de ballet original et inventif à l'époque de l'Âge d'argent, une période qui s'étend en Russie sur le dernier quart du XIX^e siècle environ.

À Saint-Pétersbourg, dans la seconde moitié du XIX^e siècle, la collaboration artistique entre compositeurs, chorégraphes et leurs mécènes servit de marque de fabrique à la culture de la Cour impériale russe en partie parce que tous avaient baigné dans ce réper-

toire pendant leur enfance. Tchaïkovski, Petipa et Nadejda von Meck furent tous initiés à la musique à domicile. Le père de Nadejda von Meck, violoniste amateur, lui enseigna les bases de la théorie et de la composition, en conséquence de quoi elle conserva un intérêt pour la musique jusqu'à la fin de sa vie. Après son mariage avec Georg Otto von Meck (1821-1876), riche ingénieur des chemins de fer, Nadejda von Meck se mit à soutenir financièrement la branche moscovite de la Société musicale russe avant de devenir la bienfaitrice de Tchaïkovski. Marseillais de naissance, Marius Petipa, le célèbre maître de ballet des Théâtres impériaux, provenait d'une famille de gens de théâtre. Dès l'âge de sept ans, il avait commencé les leçons de danse auprès de son père, maître de ballet et chorégraphe reconnu. Petipa finit par arriver à Saint-Petersbourg, où on lui confia le titre prestigieux de maître de ballet des Théâtres impériaux. Comme Nadejda von Meck et Petipa, c'est dans la maison familiale de Votkinsk que Tchaïkovski, à l'âge de cinq ans, commença son éducation avec un professeur de la ville. Bien que Tchaïkovski, Petipa et von Meck fussent issus de milieux sociaux et économiques différents, ils partageaient tous avec le même enthousiasme une vision artistique qui atteignit son apogée lors de la première du célèbre ballet de Tchaïkovski, *La Belle au bois dormant* (1889), en présence de la Cour de Saint-Petersbourg.

L'histoire du mécénat d'art en Russie est profondément ancrée dans les pratiques culturelles des XVIII^e et XIX^e siècles. En particulier, le mécénat de Nadejda von Meck auprès de Tchaïkovski débuta peu après la mort de son mari et se poursuivit après la première de *La Belle au bois dormant*. La bourse annuelle de 6 000 roubles (300 livres sterling) que Nadejda von Meck lui accorda généreusement augmenta considérablement la qualité de vie du compositeur. Dans une lettre adressée à Nicolas Rubinstein, Tchaïkovski écrivit à propos de la générosité de Nadejda von Meck : « [Ce soutien financier] m'est offert avec tant de tact, tant de gentillesse que je n'en éprouve pas le moindre remord... Elle est d'une intelligence remarquable parce qu'en me montrant l'immense faveur qu'elle me fait, elle exprime dans une clarté absolue que c'est pour elle une source de plaisir. Donc je dispose désormais non seulement de quoi vivre calmement et confortablement à l'étranger pendant plusieurs mois, mais aussi de quoi payer mes dettes¹ ».

La générosité de von Meck s'étendit sur une période de plus de

1. Alexandra Orlova, *Tchaikovsky: A Self-Portrait*, traduit par R. M. Davison avec une préface de David Brown, Oxford et New York, Oxford University Press, 1990, p. 76.

treize ans, de 1877 à 1890. Elle permit à Tchaïkovski d'écrire un deuxième ballet, *La Belle au bois dormant*, inspiré du conte de Charles Perrault (1628-1703), écrit au XVII^e siècle (1696).

Pendant la composition de *La Belle au bois dormant*, Tchaïkovski ne profitait pas seulement du mécénat privé : il bénéficiait aussi de la protection de l'État. En 1888, le tsar régnant, Alexandre III (r. 1881-1894) lui avait accordé une modeste pension. Dans une lettre, Tchaïkovski expliquait à son mécène, Nadejda von Meck : « L'Empereur m'a gratifié d'une pension à vie de 3 000 roubles... En effet, je ne peux m'empêcher d'être éternellement reconnaissant envers l'Empereur qui attache de l'importance non seulement à l'armée et à l'administration, mais aussi aux pratiques artistiques² ». Comme le note le compositeur lui-même, dans une époque marquée par le mécénat privé, l'État se joignait aux membres aisés des classes marchandes pour soutenir la musique russe. Pour l'État, le mécénat des arts servait de marqueur culturel officiel du rôle prédominant du ballet en Russie et dans le reste de l'Europe. Le mécénat d'État dépassa largement les frontières russes. L'État encouragea la participation des compositeurs russes aux expositions internationales de Paris, qui présentaient des concerts de musique russe. Un critique, qui écrivait sous le pseudonyme « V. P. » pour le *Journal de Saint-Petersbourg* du 25 mars au 6 avril 1881, notait que compositeurs et chefs d'orchestre voyageaient au-delà des frontières de l'empire où ils présentaient des concerts de musique russe « pour des raisons patriotiques »³. Moins de dix ans après la première de *La Belle au bois dormant*, la tradition des ballets russes perdurait sur la scène internationale.

Dans le dernier quart du XIX^e siècle, Tchaïkovski et Petipa contribuèrent tous deux à maintenir les traditions de la culture de Cour dominante et furent très bien rémunérés pour leurs réalisations artistiques. Les revenus annuels de Petipa étaient comparables à la bourse de 6 000 roubles versée par Nadejda von Meck à Tchaïkovski, ce qui est révélateur du statut artistique élevé du maître de ballet au sein de la culture de Cour de Saint-Petersbourg. Le biographe de Petipa, Denis Lechkov, rapporte qu'en 1863, Petipa percevait un salaire annuel de 5 000 roubles avec de généreux avantages offerts par la Couronne. Par exemple, son contrat de trois ans renouvelable comprenait quatre mois de vacances par an

2. Alexandra Orlova, *Tchaikovsky: A Self-Portrait*, *op. cit.*, p. 328. Cité dans P.I. Čajkovskij, *Polnoe sobranie sočinenenij* [Œuvres complètes], Vol. XIV, M., Muzyka, 1974, p. 324.

3. *Journal de Saint-Petersbourg*, 25 Mars/6 Avril 1881, n° 81, p. 1-2.

et le droit à un spectacle à son bénéfice garantissant « au moins 2 000 roubles⁴ ». En contrepartie, Petipa accepta de garder son poste de maître de ballet au Théâtre Mariïnski. À titre de comparaison, dans les années 1860, à une époque où les fonds de la Société musicale russe étaient très bas, Tchaïkovski perçut à peine 50 roubles par mois lors de son bref passage à la Société en tant que professeur d'harmonie. Pourtant, même ces indemnités minimes diminuèrent à mesure que la Société accumulait des dettes dans les années 1870⁵. En comparaison, les frais de scolarité pour une année au Conservatoire de Saint-Pétersbourg s'élevaient à environ 100 roubles, une somme considérable à une époque où le revenu par habitant en Russie était de 71 roubles, ou 3.5 livres sterling⁶.

Les finances de Petipa baissèrent dans les années 1870 malgré un calendrier de productions de plus en plus chargé et il ne reçut aucune augmentation. En dépit de sa situation financière, Petipa menait une vie professionnelle extrêmement gratifiante, quoique mouvementée, créant de nouvelles productions pour les Théâtres Mariïnski et Bolchoï. À cause du temps perdu dans les trajets de plus en plus nombreux entre Saint-Pétersbourg et Moscou, il demanda une faible augmentation pour porter son salaire à 8 000 roubles annuels, en plus des avantages et du congé annuel de quatre mois. Lechkov écrit qu'on lui refusa les congés parce qu'il fallait que Petipa fût disponible pour les administrateurs des Théâtres Mariïnski et Bolchoï et que sa présence était considérée comme essentielle pour l'organisation de la saison à venir. En 1875, Petipa demanda une nouvelle augmentation qu'on lui refusa une fois de plus. Pendant ce temps, les cours particuliers lui rapportaient de moins en moins d'argent, en grande partie à cause de la charge de travail grandissante dans les deux théâtres et du temps de trajet effectué. Afin de compenser les pertes financières liées au manque d'étudiants, il soumit au conseil d'administration du théâtre une autre modeste requête pour une augmentation de 3 000 roubles. Elle lui fut encore refusée et son salaire de 5 000 roubles par an demeura inchangé, ce qui restait une somme raisonnable pour cette époque.

4. Denis Ivanovitch Leshkov, *Marius Petipa*, adapté du russe, Londres, C. W. Beaumont Ed., 1971, p. 12-13.

5. *Journal de Saint-Pétersbourg*, 12/24 Mars 1877, p. 1-2.

6. Peter Gatrell, *The Tsarist Economy, 1850-1917*, New York, St. Martin's Press, 1986, 32. Voir aussi Olga Crisp, *Studies in the Russian Economy Before 1914*, Londres-Basingstoke, The Macmillan Press Ltd., 1976, p. 96.

Malgré les difficultés financières rencontrées dans les années 1870, Petipa continuait de dominer la scène et il reçut les acclamations du public et la reconnaissance officielle de l'État pour ses contributions au domaine de la chorégraphie. Le 28 mars/9 avril 1882, peu après la montée d'Alexandre III sur le trône, Petipa reçut la médaille de l'Ordre impérial russe de Saint Stanislas, 3^e degré⁷. Cet honneur était réservé aux citoyens russes qui s'étaient distingués en servant l'Empire. Cela souligne l'importance des liens sociaux et culturels qui reliaient Petipa et la Couronne. En 1885, après dix ans de soucis financiers, son salaire annuel de maître de ballet reçut une généreuse augmentation pour atteindre la somme bien méritée de 9 000 roubles. Selon les termes de son contrat, Petipa conservait la possibilité de gagner 2 500 roubles supplémentaires en enseignant la danse et la pantomime à la prestigieuse Académie des arts du théâtre de Saint-Petersbourg (fondée en 1779, sous le règne de Catherine la Grande)⁸.

À la fin des années 1880, la connexion artistique entre Petipa, Tchaïkovski et Ivan Vsevoljski (1835-1909), directeur des Théâtres impériaux, se renforça et sa carrière pétersbourgeoise de chorégraphe et de directeur artistique connut son apogée. La collaboration avec Tchaïkovski pour la production de *La Belle au bois dormant* conduisit le maître de ballet à reconstituer pour la scène russe la culture de la Cour française d'avant la Révolution⁹. En outre, le livret de Vsevoljski, inspiré du conte de Perrault et enraciné dans la France d'Ancien Régime, faisait écho à la vision romantique que Tchaïkovski avait du XVIII^e siècle et, en 1888, il accepta la demande du Théâtre impérial de composer la musique. Le livret (et le ballet spectaculaire) évoquait brillamment le règne de Catherine tout en faisant du conte populaire une production moderne et extravagante. Plus largement, au sein de la sphère sociale et politique, la musique de Tchaïkovski renforçait la tradition du Conservatoire, confortant ainsi les alliances culturelles entre la Russie et l'Occident. Au même moment, la collaboration entre Tchaïkovski et Petipa aiguïsa l'intérêt du public pour un spectacle théâtral qui confirmait la place dominante de la Russie dans le monde de la musique et de la danse.

Tchaïkovski, pour sa part, se consacra à la création de la mu-

7. Denis Ivanovitch Leshkov, *Marius Petipa, op. cit.*, p. 19.

8. *Ibid.*, p. 20.

9. À cette époque, la Cour russe encourageait la reprise des opéras composés au XVIII^e siècle pour Elizabeth (r. 1741-1762) et Catherine II (r. 1762-96).

sique de *La Belle au bois dormant*. Pendant l'été 1888, en résidence à Frolovskoïé, la maison de campagne de sa mécène, von Meck, il passa beaucoup de temps à étudier le livret de Vsevoljski avant de commencer à concevoir les grandes lignes de la partition musicale. Le compositeur, enthousiaste, écrivit à Vsevoljski, pour lui dire qu'il avait reçu le manuscrit du livret de *La Belle au bois dormant* et qu'il en était « ravi »¹⁰. Tchaïkovski poursuivit : « Je n'ai pas les mots pour dire à quel point je suis heureux. Cela me convient parfaitement et je n'aurais pas pu espérer meilleur livret à mettre en musique. Cette histoire charmante n'aurait pas pu trouver meilleure adaptation pour la scène... J'ai hâte de me mettre au travail. Le livret pour le ballet est superbe... Avant de commencer à composer, il faut que j'en discute avec le maître de ballet [Marius pa]¹¹ ». Tchaïkovski exprima aussi ce qu'il pensait du ballet dans les lettres qu'il envoyait à Nadejda von Meck pendant la période du début de sa création. Malheureusement, la santé du mécène se détériora rapidement avant la première de *La Belle au bois dormant* et elle manqua de forces pour entretenir avec autant de régularité sa correspondance avec le compositeur. Dans une lettre adressée à Nadejda von Meck et datée d'octobre 1888, Tchaïkovski expliquait : « J'ai mis tant d'effort et j'ai travaillé avec tant d'ardeur [sur *La Belle au bois dormant*] que j'ai déjà écrit deux actes entiers du ballet... J'ai dû faire tout mon possible pour ce travail parce que je savais que si je ne finissais pas les brouillons du ballet avant mon départ pour l'étranger, je n'aurais jamais pu remettre mes partitions à la direction [du Théâtre Mariinski]¹² ».

Tchaïkovski reprit le travail de *La Belle au bois dormant* après son retour de Prague en janvier 1889. À la fin du mois, il avait terminé les esquisses musicales du ballet. Durant l'été 1889, il se concentra sur son orchestration, qu'il trouvait difficile à concevoir. Dans une lettre envoyée à von Meck, datée de Frolovskoïé, 25 juillet / 6 août 1889, le compositeur écrit qu'il considère *La Belle au bois dormant* comme l'une de ses œuvres les plus réussies : « Le sujet est si poétique et si digne d'être mis en musique que j'y ai travaillé avec tout l'enthousiasme et la bonne volonté dont la valeur d'une composition dépend tellement¹³ ». Le compositeur confia que son travail

10. Alexandra Orlova, *Tchaïkovski: A Self-Portrait*, op. cit., p. 348.

11. *Ibid.*

12. *Ibid.*

13. Modest Tschaikovsky, *The Life and Letters of Peter Ilich Tschaikovsky*, illustré, traduit du russe vers l'anglais, introduction de Rosa Newmarch, New York, Haskell House Publishers, Ltd., 1970, p. 586-587.

sur la version finale du ballet avançait à un rythme moins rapide que prévu parce qu'il avait besoin de temps supplémentaire pour orchestrer son œuvre. Tchaïkovski concluait que le rythme plus lent pouvait s'avérer bénéfique en remarquant que bon nombre de ses compositions plus anciennes « sont marquées par la précipitation et le manque de réflexion¹⁴ ».

Le biographe de Tchaïkovski, David Brown, observe que Tchaïkovski consultait régulièrement Marius Petipa au sujet de l'atmosphère musicale souhaitée pour chaque étape de l'intrigue, parfois du mètre et même de la longueur précise des mesures¹⁵. Clairement, en respectant la musique, Tchaïkovski arrangeait les détails de chaque passage du ballet bien avant d'inscrire les notes sur le papier. À chaque étape du développement musical du ballet, Petipa fut d'une grande aide pour le compositeur. L'historien de la musique et du théâtre russes Vassili Iakovlev explique que le « plan détaillé » de Petipa fournit à Tchaïkovski « tous les fils dont il avait besoin pour tisser le tissu musical »¹⁶. Petipa jouait plusieurs fois la partition au piano afin de s'immerger dans la musique et continuait à consulter fréquemment Tchaïkovski sur les divers aspects de la chorégraphie. En retour, Tchaïkovski pria Petipa de « dresser la liste du nombre de danses requises, du nombre de mesures, du temps et du style de musique : un énorme travail pour le maître de ballet. À la demande de Tchaïkovski, le chorégraphe organisa la totalité du ballet, y compris le phrasé et la structure formelle générale du ballet¹⁷ ».

Le mécénat privé et public fut essentiel à la réalisation et au succès de *La Belle au bois dormant*, et surtout le soutien financier et affectif témoigné par Nadejda von Meck à Tchaïkovski durant les premières étapes du ballet. On pourrait conclure que, d'un point de vue plus spirituel, le compositeur considérait son œuvre comme le témoignage de l'irréductible affection qu'il éprouvait pour son généreux mécène. Grâce aux lettres échangées entre Tchaïkovski et Nadejda von Meck, on comprend mieux le rôle significatif qu'elle joua dans sa vie, en tant qu'amie fidèle, mentor, et femme avec laquelle il partageait sa passion profonde et constante pour la mu-

14. Modest Tschaikovsky, *op. cit.*, p. 587.

15. David Brown, « Tschaikovsky Ballets: The Sleeping Beauty », *Dance Now*, Vol. 2 n° 2 (été 1993), p. 35.

16. Vassili Yakovlev, « The Ballets of Tschaikovsky » in Dmitri Shostakovich (éd.), *Russian Symphony: Thoughts about Tchaikovsky*, Freeport, New York, Books for Libraries, 1947, p. 146.

17. Denis Ivanovitch Leshkov, *Marius Petipa, op. cit.*, p. 22.

sique. Dans une lettre émouvante des 17/29 décembre 1889, Tchaïkovski raconta à Nadejda von Meck les progrès des répétitions de *La Belle au bois dormant*, à Saint-Pétersbourg : « Ma chère, gentille et incomparable amie, où êtes-vous aujourd'hui ? Je l'ignore. Mais j'ai tellement envie de vous parler un peu que je débute cette lettre avec l'intention de vous l'envoyer à Moscou, dès que j'aurai trouvé votre adresse. À Saint-Pétersbourg, j'ai passé trois semaines à ne rien faire. Je dis « ne rien faire » parce que mon vrai métier, c'est la composition. Je regarde toutes ces heures à diriger et observer les répétitions pour mon ballet [*La Belle au bois dormant*] comme une perte de temps accidentelle qui ne fait que raccourcir mes journées, car il faut beaucoup de force et de volonté pour supporter le genre de vie que je suis obligé de mener à Pétersbourg...¹⁸ ».

Tchaïkovski assista à la répétition de gala du ballet en présence de toute la Cour impériale, y compris du tsar Alexandre, qui, par la suite, fit remarquer au compositeur qu'il n'était pas impressionné par le ballet. Dans son journal l'entrée datée du 2 janvier 1890, Saint-Pétersbourg, en garde une trace : « Répétition du ballet [*La Belle au bois dormant*] en présence du tsar. "Très bien !!!!!" Sa Majesté m'a regardé de haut. Dieu la bénisse¹⁹ ». Les louanges voilées de la famille impériale perturbèrent le compositeur. Les 3/15 janvier 1890, lors de la première représentation au Théâtre Mariïnski de Saint-Pétersbourg, le public russe fit écho au tsar en trouvant l'œuvre « très bien ». Selon Modeste, le frère de Tchaïkovski, le compositeur sombra dans la dépression et l'amertume à cause de la réception peu enthousiaste du ballet²⁰. Tchaïkovski avait des raisons de croire que les décors grandioses, les costumes somptueux et l'approche novatrice de la danse de Marius Petipa, réglée sur la partition originale du compositeur, auraient dû « déclencher une tempête d'enthousiasme chez le public ». La création de *La Belle au bois dormant* et la collaboration avec Petipa furent une source de joie pour Tchaïkovski et il avait espéré aboutir à une connexion artistique immédiate (et significative) avec le public. Pourtant, malgré l'accueil tiède reçu par le ballet lors de la première, le public russe encensa l'œuvre lors des représentations qui suivirent. Les commentateurs apprécièrent la narration novatrice et l'audace de la partition musicale : l'œuvre connut un grand succès. Elle devint l'une

18. Modest Tschaikovsky, *op. cit.*, p. 596.

19. *The Diaries of Tchaikovsky*, traduction et notes de Vladimir Lakond, New York, W. W. Norton & Company Inc., 1945, p. 286.

20. Modest Tschaikovsky, *op. cit.*, p. 597.

des favorites des amateurs de ballet du Théâtre Mariinski et atteignit pour la première fois le remarquable record de plus de deux cents représentations²¹.

Malgré leur correspondance continue pendant la période de composition de *La Belle au bois dormant*, Tchaïkovski semblait ignorer que Nadejda von Meck souffrait de la tuberculose. Dans ses lettres, elle lui cacha les détails de sa maladie jusqu'en septembre 1890, approximativement neuf mois après la première de *La Belle au bois dormant* à Saint-Pétersbourg, quand elle lui écrivit qu'elle ne pourrait plus lui apporter son soutien financier. Tchaïkovski se trouvait dans le Caucase avec son frère Anatole quand la lettre de von Meck arriva. La réponse du compositeur fut une ardente lettre d'amour, datée de Tbilissi, le 4 octobre 1890 : « Les derniers mots de votre lettre ('N'oubliez pas et pensez à moi de temps en temps'), m'ont un peu blessé, mais je me dis que vous ne les pensiez peut-être pas... Auriez-vous pu oublier une seule seconde tout ce que vous avez fait pour moi et que je vous dois tout ? Sans exagérer, je peux dire que vous m'avez sauvé, que je serais sûrement devenu fou et que je serais mort si vous n'étiez pas venue vers moi avec votre amitié et votre sympathie... Vous avez rassemblé mes dernières forces et m'avez donné l'ambition de continuer sur le chemin de la musique. Non, chère amie, soyez assurée que je me souviendrai de vous et bénirai votre personne jusqu'à mon dernier souffle... Je baise vos mains avec toute la chaleur que contient mon cœur, vous implorant de comprendre, une fois pour toutes, que personne n'éprouve plus d'affection pour vous et que personne ne se sent plus impliqué dans vos peines ni ne les partage plus que moi²² ».

Le mécénat offrit à Tchaïkovski la liberté de composer la musique de *La Belle au bois dormant* et à Petipa les moyens de développer sa chorégraphie originale. Ensemble, Tchaïkovski et Petipa conçurent un récit fort, dans un style profond et expressif. Ils menèrent à bien cette œuvre grâce à une imagerie abondante et une chorégraphie novatrice. À travers la musique et la danse, à l'époque de l'Âge d'argent, le compositeur et le chorégraphe tracèrent une nouvelle voie dans l'art du ballet pétersbourgeois. À la fin du XIX^e siècle, période marquée par la nostalgie, la ferveur politique et une

21. Sandy Posner, *The Sleeping Princess: the Story of the Ballet*, illustré par Joyce Millen, Londres, Newman Wolsey Ltd., 1946, p. 26.

22. Catherine Drinker Bowen & Barbara von Meck, « *Beloved Friend* » *The Story of Tchaikovsky and Nadejda von Meck*, New York, Random House, 1937, p. 429-430.

originalité éclatante dans les domaines de la musique, de la danse et des arts picturaux et littéraires, ils transformèrent avec succès un conte du XVII^e siècle sur l'amour et le réveil en une fable de la spiritualité glorifiée. Le mécénat d'art resta fort tant que dura la compétition entre l'État et ses citoyens les plus aisés pour le soutien des compositeurs, danseurs et chorégraphes. Le mécénat de Nadejda von Meck auprès de Tchaïkovski était issu d'une longue tradition de mécénat public et privé envers les artistes, les musiciens et les chorégraphes dont les vies se croisèrent en Russie entre les années 1880 et 1890, un moment où le ballet s'étendait de la Cour à la classe moyenne. Grâce au soutien de mécènes impériaux et privés, la musique et la danse se développèrent, à l'image de Tchaïkovski, Petipa et d'autres maîtres russes qui affirmèrent la force des liens culturels et sociaux entre la musique et le mécénat tout en élevant le ballet au rang de symbole immuable de la nation. Enfin, durant une période marquée d'une part par la forte autocratie tsariste et d'autre part par les mouvements populistes et révolutionnaires émergents, le mécénat public et privé renforça temporairement les liens sociaux entre la Couronne et les *raznotchintsy* (citoyens de rangs divers). À une époque où le répertoire du ballet russe attirait les amateurs de musique et de danse de toutes les classes sociales, deux maîtres de légende, Tchaïkovski et Petipa, proposèrent sur la scène de Saint-Petersbourg une vision actuelle et convaincante du conte de Perrault. Ensemble, ces artistes estimés maintinrent un niveau élevé de performance et de composition dans le répertoire russe moderne et élargirent l'héritage culturel de la nation en incorporant aux talents de Moscou et de Saint-Petersbourg d'autres talents venus de Marseille et de Bordeaux.

Baruch College, New York

Traduit de l'anglais par Claire Mandon