

Au milieu des Empires : les réponses de Marius Petipa aux nationalismes russes de la fin du XIX^e siècle

TIM SCHOLL

Mon projet de recherche s'annonçait comme une histoire du ballet soviétique, mais l'actualité récente a considérablement changé l'orientation de mon travail. Pendant que le monde avait les yeux braqués sur la situation en Crimée et Ukraine, survenue à la suite de nombreux conflits mineurs le long des frontières méridionale et occidentale de la Russie, je réfléchissais aux liens entre ballet et politique. Nous enseignons à nos étudiants que le ballet est le produit de la culture de Cour du XV^e siècle, mais au moment d'aborder l'œuvre de Petipa, notre analyse des œuvres devient presque exclusivement esthétique et, d'ordinaire, nous n'analysons pas les dimensions politiques du ballet. De nombreux commentateurs ont décrit Petipa comme un courtisan soucieux de plaire aux tsars ; eux aussi, en ne considérant que la dimension spectaculaire de son œuvre, ont fait peu de cas des événements qui rythmaient la vie politique russe au moment où ces œuvres étaient écrites et mises en scène. De même, Petipa et le ballet russe furent largement critiqués par l'intelligentsia russe de l'époque, qui leur reprochait de ne pas adhérer au nationalisme caractérisant les arts visuels et la musique russe, en particulier dans la seconde moitié du XIX^e siècle.

Pour cet article, j'ai été tout particulièrement inspiré par la série magistrale de Richard Wortman intitulée *Scenarios of Power*, dans laquelle l'historien examine en détail les cérémonies à la Cour de Russie¹, ainsi que par l'ouvrage *Bewitching Russian Opera* d'Inna Naroditskaya, dans lequel l'auteur démontre le rôle actif joué par les tsarines du XVIII^e siècle dans la création des cérémonies de cour et étudie la façon dont ces tsarines se mettaient elles-mêmes en scène dans ces représentations complexes².

Au moment de l'arrivée de Petipa en Russie, ces impératrices avaient été remplacées par une série d'épouses allemandes et danoises, plus intéressées par la *Gemütlichkeit* familiale que par l'organisation de spectacles. Comme de nos jours, la conquête des régions limitrophes du Sud était au centre de la politique russe, ce qui me rappela un autre Français, Charles Didelot, et son *Prisonnier du Caucase* (1823), point de départ de référence des œuvres que Petipa mit en scène par la suite.

Le poème de Pouchkine duquel est tiré le ballet de Didelot reflète dans une certaine mesure la situation particulière du poète exilé dans le Sud, où le long poème en prose fut composé. Comme tant d'autres transpositions de l'épopée de Pouchkine, le ballet de Didelot a une fin heureuse. Parmi les autres modifications apportées à l'intrigue du célèbre poème, le khan défait « devient de bon gré un sujet russe et se met à genoux devant son souverain. Une grande fête conclut ce jour heureux³ ». Cette scène constitue l'une des premières illustrations de l'engagement politique du ballet russe au XIX^e siècle – notamment à propos de la conquête de l'Asie centrale et du Caucase, thème central de la politique étrangère de la Russie de l'époque –, de même que la scène de fête en conclusion de nombreux ballets.

Le ballet de Didelot, aujourd'hui perdu, devint une sorte de modèle pour le ballet russe. On retrouve les grandes lignes de son intrigue dans deux œuvres ultérieures : la *Raymonda* de Petipa, et la relecture soviétique de *La Fontaine de Bakhtchisarai*, un autre poème de Pouchkine. Ces deux œuvres mettent en scène une femme

1. Richard Wortman, *Scenarios of Power. Myth and Ceremony in Russian Monarchy*, vol. 1, Princeton, Princeton University Press, 1995, 417 p. et vol. 2, Princeton, Princeton University Press, 2000, 586 p.

2. Inna Naroditskaya, *Bewitching Russian Opera, the Tsarina from State to Stage*, Oxford, Oxford University Press, 2012, 401 p.

3. Roland John Wiley, *Tchaikovsky's Ballets, 'Swan Lake', 'Sleeping Beauty', 'Nutcracker'*, New York, Oxford University Press, 1985, p. 78.

blanche, européenne, qui, bien que captive des tribus du sud, parvient à préserver son honneur.

Le premier travail d'importance que Petipa réalisa pour la Cour fut présenté à l'occasion des célébrations du couronnement d'Alexandre III en 1883. Son importance particulière tient à l'émergence, durant les dernières décennies du règne d'Alexandre, d'un ensemble de priorités stylistiques dans l'art russe – et dans l'Empire en général –, tendances qui influencèrent le développement du style de Petipa.

Ces priorités stylistiques se développèrent conjointement à des aspirations politiques et territoriales. Alexandre II, le tsar dont le règne débuta de façon prometteuse avec l'émancipation des serfs en 1861, demeure dans les mémoires comme le tsar-libérateur, et ceci alors que la fin de son règne, à l'instar de la fin du règne d'Alexandre I^{er}, fut marquée par une ligne politique confuse et par un désengagement général des politiques pro-occidentales les plus progressistes menées par les premiers Alexandre après leur accession au trône. Les règnes de ces deux souverains annonçaient un certain nombre de tendances importantes qui se cristallisèrent sous le règne d'Alexandre III, héritier réticent et quelque peu empoté.

Selon Wortman, « la résurgence du passé antique se manifestait dans les images de russification forcée, d'une Église orthodoxe revitalisée, d'un État renforcé et d'une politique industrielle d'ampleur nationale⁴ ». En d'autres termes, les dômes d'églises en forme de bulbe (érigés là où les coupoles de style européen abondaient autrefois) devinrent les emblèmes des principes fondateurs de la politique d'Alexandre : autocratie, orthodoxie et nationalisme.

Le rôle de Petipa dans ce nouvel ordre était loin d'être évident. On lui reprocha de ne pas parvenir à « nationaliser » une forme artistique étrangère, alors même que son public attendait des artistes occidentaux en résidence qu'ils interprétassent des œuvres créées par des chorégraphes français sur des musiques composées par des Autrichiens et des Italiens. L'œuvre allégorique qu'il composa pour les célébrations du couronnement d'Alexandre rappelle les pièces écrites avant Didelot, lorsque les mises en scène allégoriques de la succession et du triomphe monarchique pouvaient encore être décodées facilement par le public. Petipa se révéla le maître de ballet idéal pour une Cour où coexistaient deux points de vue très différents sur l'image qu'elle devait donner au reste du

4. Richard Wortman, *Scenarios of Power, Myth and Ceremony in Russian Monarchy*, vol. 2, Princeton, Princeton University Press, 2000, p. 237.

monde : l'un avait trait à la mise en scène du caractère nationaliste et orthodoxe de la monarchie, l'autre, à la volonté de présenter la Russie comme une nation européenne.

La représentation de *La Nuit et le Jour* de Petipa fit suite à celles des premières et dernières scènes d'*Une Vie pour le Tsar* au Théâtre Bolchoï, le 18 mai 1883⁵. Léon Minkus avait composé la musique de ce ballet en un acte ; Petipa en conçut la chorégraphie et le livret, dont le contenu suggère une thématique quelque peu distincte de l'atmosphère qui régnait autour du couronnement d'Alexandre. Comparés à l'opéra de Glinka de 1836, grand classique du répertoire impérial sorti du placard à l'occasion de chacune des célébrations de l'autocratie et de l'Empire, le message et le style du ballet de Petipa durent certainement paraître archaïques et exotiques aux spectateurs. Le tsar de toutes les Russies y était dépeint comme l'astre de vie et la référence à Louis XIV, le Roi-Soleil originel, dut sembler évidente. L'allégorie devint flagrante une fois le jour levé. Comme la plupart des œuvres les plus abouties de Petipa, le ballet se conclut par une parade nationale, où les représentants de pays étrangers dansaient en habits traditionnels adaptés pour la scène – parade dans laquelle diverses nations de l'Empire russe étaient représentées. Le point culminant de l'œuvre était un *kehorovod* exécuté par la troupe tout entière qui dansa autour de « la plus belle et la plus intrépide des femmes, Rous⁶ ».

Le succès sans cesse renouvelé des ballets mythologiques ou allégoriques s'explique peut-être par la liste des invités qui assistèrent à la soirée de gala des Théâtres impériaux qui eut lieu au Bolchoï de Moscou à l'occasion du couronnement de Nicolas II en mai 1896. Dans le supplément spécial de *l'Annuaire des Théâtres impériaux* de 1895-1896, une page et demie est dédiée à la liste des noms et des titres des représentants des familles princières alliées de l'époque (et à leur place dans la disposition hiérarchique des sièges). La plupart étaient allemands, mais des membres de la famille danoise des Hellené, de familles suédoises ainsi que d'autres dynasties d'Europe du

5. L'opéra constituait un équivalent théâtral à la cérémonie : l'année « 1613 fournissait un cadre historique fictionnel aux événements qui se déroulaient en 1883 » (Richard Wortman, *Scenarios of Power...*, *op. cit.*, p. 226). « Si *Une Vie pour le Tsar* célébrait le retour de l'autorité, *La Nuit et le Jour* présentait la Russie comme la nation dominante au sein d'un Empire plurinationnel » (*ibid.*)

6. Richard Wortman, *Scenarios of Power...*, *op. cit.*, p. 226.

Nord étaient également présents à Moscou⁷. Après la représentation obligatoire de l'Acte premier et de la deuxième scène d'*Une Vie pour le Tsar*, le thé fut servi aux personnalités impériales, et les invités de rangs inférieurs furent conviés à un buffet. Vint ensuite une représentation du ballet de Petipa intitulé *La Perle* : le supplément comprend d'ailleurs quatre pages de description « concise » du ballet⁸.

La Perle était véritablement un ballet à grand spectacle : l'œuvre était construite à partir de *La Pérégrina*, scène de danse de l'opéra de Verdi *Don Carlos* jamais représentée, dont la chorégraphie aurait dû être dirigée par le frère de Petipa, Lucien. Le ballet faisait la part belle à certaines des chorégraphies les plus grandioses jamais ima-

7. *Ežegodnik imperatorskix teatrov* [Annuaire des Théâtres impériaux], Spb., Izdanie direktcii imperatorskix teatrov, 1895-1896, p. 376-378.

8. Au fond de l'océan, dans une grotte magique de nacre et de coraux, bien à l'abri du regard des mortels, se trouvent de splendides perles. La perle blanche dort dans sa coquille. Soudain, un rayon de lumière éblouissante tombe du ciel. Un brillant génie descend jusqu'à la demeure des perles. Effrayées, elles fuient afin de lui échapper. Le génie reste seul dans la grotte, ses attentes déçues, abandonné de tous... Les perles ont disparu... Soudain, son regard se pose sur une perle blanche, qui dort paisiblement dans sa coquille. Captivé par sa beauté, il s'approche elle. Quand elle ouvre les yeux et voit un génie devant elle, la magnifique perle blanche tente de fuir et de se cacher de lui dans sa prison nacrée. Le génie la supplie de rester avec lui. Elle accepte, et sa grâce et sa beauté conduisent le génie à l'extase... Pendant ce temps, le roi des coraux, gardien jaloux des trésors de la mer, est informé de l'arrivée du génie et il paraît avec son armée. Les perles effrayées tremblent de peur. Désireux de punir le courageux casse-cou qui a violé son domaine, le roi des coraux, en dépit des demandes et des supplications des perles, ordonne d'emprisonner le génie dans l'abîme de l'océan, sous la garde de terribles monstres. Les perles implorent en vain leur maître. Il demeure sourd à leurs suppliques. D'un coup de bâton, le génie frappe contre le rocher, d'où surgissent ses armées : des guerriers d'or, d'argent, de bronze et de fer. S'ensuit une bataille entre métaux et coraux. Craignant de perdre la bataille, les coraux appellent des renforts, et une armée de perles se met en marches... Cependant, malgré les renforts, les métaux gagnent l'escarmouche, et le génie terrestre capture la perle blanche. Le roi des coraux et ses sujets s'inclinent devant le vainqueur. Le génie annonce qu'il était descendu dans la grotte pour y trouver la perle la plus précieuse de tout l'univers, qui deviendrait la plus belle parure de sa couronne. Le tsar des coraux commande à tous les trésors de la mer de fêter le génie et la perle blanche. Le ballet se termine avec l'apothéose « Le Triomphe d'Amphitrite » [déesse de la mer et femme de Poséidon]. *Ibid.*, p. 384.

ginées par Petipa, pour une troupe de deux cents danseurs, le tout au son d'une musique de Drigo aux accents wagnériens et appuyé par un chœur de jeunes garçons invisible des spectateurs.

L'optique des festivités du couronnement portait bien évidemment sur les liens des Romanov avec la Moscovie du XVII^e siècle, dans la droite ligne de l'obsession d'Alexandre III pour le passé pré-pétrovienn, les ballets de Petipa conçus pour les célébrations d'intronisation d'Alexandre III et de Nicolas II étaient destinés à donner à la lignée des Romanov une image de dynastie européenne à part entière, mais les modalités des festivités impériales des deux derniers règnes Romanov invitent à penser que les ballets furent d'abord créés pour le public d'invités étrangers.

Mathilde Kchesinskaïa, l'amante de Nicolas avant ses fiançailles avec Alix de Hesse, se souvient de trois autres galas donnés cet été-là⁹. Elle dansa les deux premiers actes de *Coppélia* à Peterhof à l'occasion de la visite du roi de Siam ; dans ses mémoires, elle se rappelle un gala donné en l'honneur du Kaiser Guillaume II comme du « plus somptueux des trois¹⁰ ». Une autre œuvre de Petipa, *Thétis et Pélée*, fut jouée sur une île de Peterhof. On fit construire une scène montée sur pilotis, l'orchestre joua caché et Kchesinskaïa fit une entrée pour le moins inhabituelle : « Le ballet débuta par l'ouverture de la grotte dans laquelle j'étais cachée ; après quoi, je montai sur un miroir qui commença à glisser en direction de la scène. Cela donna au public l'impression que je marchais sur l'eau¹¹ ». Comme à son habitude, Kchesinskaïa écrit peu de choses à propos de la chorégraphie du ballet, mais elle se souvient que « l'organisation avait nécessité deux mois de travail in-

9. Ces trois événements méritèrent leur propre supplément dans l'annuaire 1897-1898. La description des seuls préparatifs du gala donné en l'honneur du Kaiser Guillaume sur l'île Olguine, occupe sept pages de texte. Chacune des descriptions comporte des illustrations des décorations des salles de spectacle, des décors, des scènes de l'œuvre, ainsi que les programmes. Le dessin de Lambine sur la première page du programme du gala donné en l'honneur de Faure représente la cathédrale Saint-Basile et le Kremlin de Moscou – rien de surprenant pour une présentation « touristique », mais le choix d'un paysage de la Moscovie pour l'Annuaire des Théâtres est révélateur.

10. Matilda Kshesinskaya [Matil'da Kšesinskaja], *Dancing in Petersburg, the Memoirs of Kshesinska, H. S. H. The Princess Romanovskiy-Krassinsky*, traduit par Arnold Haskell, Garden City, New York, Doubleday, 1961, p. 63.

11. *Ibid.*, p. 64.

tense et difficile¹² ». Un gala final fut donné en l'honneur de Félix Faure, le président français en visite. Kchesinskaïa dansa la polonaise et la mazurka d'*Une Vie pour le Tsar* et, plus tard, dans le *Songe d'une nuit d'été* de Petipa¹³.

Un curieux fil conducteur qui traverse le récit que fait Kchesinskaïa des festivités du couronnement concerne le temps libre du nouveau tsar. Une fois les cérémonies terminées, Nicolas et Alexandra passèrent du temps dans la propriété du grand-duc Serge Alexandrovitch, oncle du tsar et gouverneur général de Moscou. Cinq officiers du régiment Préobrajenski les y rejoignirent, officiers qui avaient servi sous le commandement du grand-duc quand Nicolas faisait également partie du régiment. Le caractère tout à fait familial de la réception champêtre contraste avec l'image d'un Alexandre I^{er}, animal social par excellence, qui fréquentait avec ses plus beaux gardes les réceptions mondaines les plus en vue de Saint-Pétersbourg. Plus précisément, le calme du règne du dernier tsar sert de prémice au chapitre du livre de Kchesinskaïa, intitulé « Triomphes et complots »¹⁴. D'abord bannie du ballet figurant au programme du gala, comme l'ancienne amante du futur tsar pouvait raisonnablement s'y attendre, Kchesinskaïa en appela « directement » au tsar par le biais du grand-duc Vladimir Alexandrovitch, fils cadet d'Alexandre II qui, par le passé, avait fait preuve d'« amitié et de bonté » à l'égard de la ballerine. Kchesinskaïa affirme au lecteur que « Niki » [Nicolas II] intervint en sa faveur : « l'administration n'aurait autrement jamais accepté de revenir sur sa décision¹⁵ ». Quoi qu'il en soit, Kchesinskaïa décrocha le meilleur rôle de danseuse : Pierina Legnani, ballerine italienne en résidence, exécuta la danse principale dans *La Perle*, mais Kchesinskaïa n'eut pas à se plaindre de cette rétrogradation apparente. Legnani figurait dans la « scène dansante » au cours de laquelle la perle blanche rencontre son amant (interprété par Pavel Guerdt, âgé de cinquante-deux ans), mais c'est Kchesinskaïa qui dansa le *Pas de deux* final au côté de Nicolas Legat, qui allait hériter de la plupart des rôles de Guerdt, dans le pas de deux final du ballet.

Le supplément richement détaillé et illustré de l'*Annuaire des Théâtres impériaux* de 1895-1896 fournit des indices importants

12. *Ibid.*

13. *Ibid.*

14. Matilda Kshesinskaya [Matil'da Kšesinskaja], *Dancing in Petersburg, the Memoirs of Kshesinskaya*, H. S. H. *The Princess Romanovsky-Krassinsky*, *op. cit.* p. 57-64.

15. *Ibid.*, p. 57.

quant au rôle du ballet durant le règne du dernier tsar. À la fin du XIX^e siècle, les *Annuaire des Théâtres impériaux* demeuraient des récitations assez ternes d'événements et de statistiques, mais le supplément à l'édition de 1895-1896 contient un nombre surprenant d'illustrations relatives aux célébrations du couronnement, en commençant par les décorations du théâtre lui-même. Il y est fait état de l'invasion du théâtre par les plantes en pot, les espaces publics du Bolchoï rappelant ceux des grands hôtels de l'époque. Les descriptions des deux rideaux commandés pour la scène bien avant la célébration sont bien plus instructives :

La Direction des Théâtres impériaux a proposé à plusieurs des peintres qui y sont employés de préparer plusieurs croquis pour les rideaux, dont les thèmes ont été laissés entièrement à l'appréciation des artistes. Ces esquisses ont été présentées pour approbation impériale, et il a plu à Sa Majesté l'Empereur de sélectionner le travail académique de Mikhaïl Botcharov, qui représente Moscou vue depuis la Colline des Moineaux, ainsi qu'une aquarelle du peintre Piotr Lambine, représentant le groupe allégorique « Le Triomphe de l'Art »¹⁶.

En d'autres termes, indépendamment des fantaisies créatives des artistes engagés, la décision finale au sujet des rideaux de scène du théâtre fut prise au plus haut niveau, reflétant parfaitement les priorités établies au cours du siècle et les scénarios de pouvoir décrits par Wortman. Les scènes de l'époque moscovite et l'allégorie n'étaient pas seulement destinées aux auditoires locaux et aux étrangers de passage, mais révèlent une sorte d'approche « bicéphale » en matière d'*accoutrements*¹⁷ visuels de la fin de l'Empire Romanov.

Comme l'écrit Wortman, la décoration de Saint-Pétersbourg à l'occasion du couronnement était le reflet d'un malaise qui révélait les problèmes inhérents à la fusion de ces deux récits symboliques. La capitale refusa de dépenser la somme d'argent imposée par le gouvernement central dans le but de célébrer un sacre qui aurait

16. *Ežegodnik imperatorskix teatrov* [Annuaire des Théâtres impériaux], *op. cit.*, 1895-1896, p. 374. La réputation de ces deux peintres n'était plus à faire. Botcharov travaillait au Théâtre impérial de Saint-Pétersbourg depuis trente ans, et avait conçu des décors pour *La Bayadère*, *La Belle au bois dormant*, *Casse-noisette* et *Le Lac des cygnes*, entre autres. Lambine prit la suite de Botcharov après sa retraite en 1894 et sa mort en 1895. Il produisit des dessins pour le *Raymonda* de Petipa en 1898.

17. N.D.T. : en français dans le texte original.

lieu à Moscou. Les artistes pétersbourgeois décorèrent la ville en rouge et orange, en référence aux couleurs de la place Saint-Marc de Venise, et représentèrent ainsi la capitale russe comme la « Venise du Nord » dans un geste qui reliait bien évidemment la ville à la tradition impériale occidentale¹⁸.

Le supplément décrivant les festivités du couronnement se termine par une pleine page de descriptions des programmes imprimés pour le gala du Théâtre Bolchoï. La description des seules reliures en cuir relève presque du fétichisme :

[...] de luxueuses reliures de cuir couleur citron (*cuir poli, citron*), décorées en leur centre de motifs convexes vernis, représentant le blason de l'État. L'intérieur de ces reliures présente également des finitions en cuir turquoise bordées d'ornements dorés en relief (*dentelles*) ; au centre, sur fond de blasons de la famille Romanov, figurent des médaillons de la Couronne portant les initiales de Son Altesse Impériale¹⁹.

La précision extrême de la description peut sembler étrange, mais Wortman nous rappelle qu'au temps des impératrices, le fait de documenter le cérémonial de la Cour revêtait une importance vitale, à la fois pour la diffusion des informations sur l'événement, mais aussi afin d'en guider l'interprétation. À propos d'un ouvrage commémoratif de deux volumes richement illustrés, publié à l'occasion des célébrations de 1913, Wortman note que les « somptueuses illustrations pseudo-médiévales²⁰ » contenues dans les volumes « imitaient le style des premiers manuscrits russes, mais par leur luminosité des couleurs et précision du trait étaient étrangères aux premiers artistes russes²¹ ».

Les dessins de style *Belle époque* qui figurent dans le supplément à l'Annuaire reflètent le style immuable de la série, et nous mettent sur la voie de l'une des plus sévères critiques formulées par Vera Krasovskaïa à l'encontre de Petipa :

Il avait une conception très pauvre de la dimension visuelle du spectacle qu'est le ballet, comme s'il lui était impossible de s'aventurer hors des limites de l'illustration des livres pour enfants. Le contenu de ses archives personnelles en constitue la preuve ma-

18. Richard Wortman, *Scenarios of Power...*, *op. cit.*, vol. 1, p. 456.

19. *Ežegodnik imperatorskix teatrov* [Annuaire des Théâtres impériaux], SPb., Izdanie Direkcii Imperatorskix Teatrov, 1895-1896, p. 388.

20. Richard Wortman, *Scenarios of Power...*, *op. cit.*, vol. 1, p. 443.

21. *Ibid.*, p. 447.

térialisée. Petipa collectionnait les cartes postales mielleuses, coupures d'illustrations insipides de magazines, et réalisait [à partir de celles-ci] des croquis de scènes de ballets comme on compose des motifs de broderie²².

La vie de famille douillette des derniers Romanov se reflétait dans les ballets produits au cours des années 1890. Les œuvres que l'on a souvent qualifiées de ballets « contes de fées », plutôt rares dans le catalogue Petipa où le mélodrame trouvait plus fréquemment sa place, racontent des histoires de succession monarchique dans des royaumes imaginaires idéalisés. *La Belle au bois dormant* met en scène l'opposition entre une méchante fée, hôte indésirable d'une réception, et des courtisans français des XVII^e et XVIII^e siècles adorablement édentés. Plus précisément, la méchante fée Carabosse y affronte ses sœurs, les gentilles fées, dans une bataille du Bien contre le Mal. Dans cette lutte, la plupart des membres de la famille royale ne sont que des figurants. Néanmoins, lors de la première en 1890, l'un des messages du ballet (« il faut choisir une compagne avec soin ») ne passa pas inaperçu : le futur tsar Nicolas II avait vingt-deux ans et était célibataire.

La version décisive du *Lac des Cygnes* de 1895, revue à l'occasion d'un concert organisé en mémoire de Tchaïkovski, avec une nouvelle chorégraphie signée Ivanov pour l'Acte II, figurait également une présence surnaturelle malveillante qui interférait dans la vie de famille et les aspirations monarchiques d'une cour germanique médiévale. Nicolas était désormais marié et installé sur le trône, mais le ballet préfigurait l'ensorcellement de la nouvelle tsarine, avec Raspoutine dans le rôle de Rothbart. Le Confiturenbourg de *Casse-noisette* était pure évasion, et la vision cauchemardesque de souris voraces de l'Acte premier et le rêve de vengeance des dragées à l'Acte II venaient renverser les scénarios convenus. Tout le kitsch mielleux de Fabergé sur une scène de ballet.

À l'exception du *Lac des cygnes*, une œuvre dont Petipa n'est pas l'auteur mais dont il hérita, ces œuvres tardives comportent non pas un mais deux rôles de ballerine, contrairement aux mélodrames exotiques qui firent la réputation du maître. Là où *La Bayadère*, *Esmeralda* et *Don Quichotte* mettent en scène des ballerines dans des rôles qui relèvent presque de la danse de demi-caractère, aux côtés de faire-valoir qui dansent dans un style purement académique, le

22. Vera Krasovskaja, *Russkij baletnyj teatr vtoroj poloviny XIX veka* [Le théâtre de ballet russe de la seconde moitié du XIX^e siècle], L., Iskuststvo, 1963, p. 227.

personnage d'Aurore dans *La Belle au bois dormant* – sublime représentante du style académique impérial – n'a pas d'équivalent, et, comme les détracteurs de *Casse-noisette* furent prompts à le souligner, le deuxième ballet de Tchaïkovski ne mettait en scène aucune ballerine.

Ainsi, il existe un précédent au personnage de Raymonda, cependant que celle-ci présente une combinaison de caractéristiques inhabituelle, et ne ressemble à aucune des héroïnes éponymes de ballet du XIX^e siècle. À l'instar d'Aurore, Raymonda est une princesse dont aucune rivale ne peut disputer le statut de ballerine ou la virtuosité, et son personnage constitue une affirmation du classicisme académique que l'école de Petipa avait parachevé à la fin du siècle, à ceci près que la chorégraphie de *Raymonda* comprend également une longue méditation sur la danse de caractère. Cependant, *Raymonda* ne joue pas l'exotisme des ventres, des braseros ou des castagnettes. Son statut de princesse hongroise la place à la lisière de l'Empire russe, comme les Polonais ou les Tchèques présents aux célébrations de mariage dans le dernier acte de l'œuvre de Petipa. On comprend ici en quoi *Raymonda* est un ballet d'Empire, un modèle opportun pour les futurs Empires russes qui ne tarderaient pas à serrer ces mêmes voisins dans l'étreinte étouffante bientôt prodiguée aux nations socialistes sœurs.

Raymonda devint l'un des symboles les plus puissants du ballet, ainsi qu'un enjeu de conquête ethnique, territoriale et religieuse. Le fait de situer l'intrigue du ballet au temps des croisades facilitait une interprétation juxtaposant chrétiens et infidèles, avec dans l'enlèvement de Raymonda par Abderahman des sous-entendus d'infidélité sexuelle aisément perceptibles par le public des années 1890. La Fée Lilas de *La Belle au bois dormant* fait également son apparition dans *Raymonda*, mais sous une forme étrange et nouvelle. La fée a le pouvoir d'atténuer les malédictions les plus dures, mais elle œuvre plus efficacement dans les moments où elle escorte le jeune prince, lui révélant l'existence d'Aurore lors d'une vision, l'amenant dans son refuge ou bien l'exhortant à embrasser et à réveiller la Belle.

Dans *Raymonda*, la Dame Blanche est la protectrice de la famille royale. Elle est à la fois *Deus ex machina*, Mère Supérieure et Vierge Marie, en particulier dans la première ébauche du ballet imaginée par Petipa, dans laquelle elle descendrait « peut-être » du ciel afin de promettre le bonheur au couple.

Les nombreux costumes revêtus par Raymonda dans le ballet – princesse européenne chrétienne, objet d'amour courtois, otage,

rescapée – ressemblent aux nombreux rôles joués par les tsars au temps de Nicolas. Wortman retrace cette évolution, de l'image du tsar-moine au tsar-empereur dont l'autorité découle de celle des empereurs romains, à celle de défenseur de l'autocratie, de l'orthodoxie et de la nation. Et tandis que Wortman rend lisible ces transitions entre les différents rôles du tsar, à l'époque de Nicolas II leurs traits les plus reconnaissables commencèrent à converger dans la confusion idéologique qui caractérisa son règne. Les détails les plus sombres de l'intrigue de *Raymonda* transforment le conte chevaleresque en un imbroglio politique résoluble par Dieu seul.

Les sous-entendus selon lesquels Lydie Pachkoff aurait travaillé pour *Le Figaro* et le fait qu'elle soit décrite comme une voyageuse constituent des détails qui ne manquent pas de piquer la curiosité de qui entreprend une étude de *Raymonda*. Sa familiarité avec la France la rapproche du parti francophone des Théâtres impériaux, parti qui comptait en ses rangs non seulement Petipa, mais aussi Vsevolovski, qui servit à l'ambassade de Russie en France. Les connexions avec la France tendent à expliquer la présence de personnages historiques dans le ballet, par opposition aux personnages littéraires, de même que les connexions françaises de Pachkoff aident à expliquer le choix du sujet des Croisades. Bien que le thème de la conquête concorde avec le climat politique et idéologique de la fin de la période impériale, les thèmes du ballet étaient tout aussi inhabituels que les débuts de Pachkoff comme créatrice de ballet pour le Théâtre impérial²³.

Le chevalier et paladin Jean de Brienne (1170-1237) attira vraisemblablement l'attention de Pachkoff du fait de son rôle dans la cinquième Croisade, de son invitation à devenir roi de Jérusalem (1208) et, plus tard, empereur de Constantinople (1229). Il suffit d'établir des parallèles entre les vies du Jean historique et du héros fictif pour mettre en évidence la nature foncièrement allégorique de tous les personnages principaux du ballet. Seule la comtesse Sybille est rendue véritablement humaine, lorsque les jeunes de la Cour se moquent d'elle. *Raymonda* et Jean pourraient être qualifiés de fidèles ou de courageux, mais guère plus. Il manque même à Abde-rahman la profondeur du méchant de théâtre. Il est rusé, féroce et passionné, mais ce ne sont là que des qualités superficielles dont on

23. Croisés et Sarrazins figuraient également dans un autre ballet pétersbourgeois de Didelot, *Raoul de Créquy, ou Le retour des Croisades* (1819), mais l'enlèvement du héros par les Sarrazins est antérieur à l'intrigue du ballet, centré sur les péripéties mélodramatiques du retour de Raoul.

affuble les personnages allégoriques. Et, contrairement à *La Belle au bois dormant*, *Raymonda* ne pourrait guère être décrite comme une œuvre qui met en scène l'opposition entre le bien et le mal. Au lieu de cela, le ballet se résume à une litanie plutôt fade sur le courage d'une jeune fille et les forces surnaturelles qui nourrissent sa pureté et celle de son royaume.

En bref, les connaissances sur les personnages historiques n'étaient d'aucune aide à la compréhension du sens de *Raymonda*. Les danses, les décors, les costumes et la musique de Glazounov fournirent aux premiers spectateurs du ballet les clés adéquates pour comprendre l'œuvre comme un drame entre puissances chrétiennes et musulmanes – le christianisme de l'Europe occidentale se substituant à l'orthodoxie russe, afin d'éviter les analogies trop évidentes avec les conquêtes russes le long de la frontière sud du pays. Au lieu de cela, l'intrigue du ballet se déroule dans un château hongrois et la tentative d'enlèvement de *Raymonda* est le fait d'« invités » sarrazins. Le message martial ne pouvait être plus clair : les chevaliers partis, on était à la merci d'individus issus des ethnies minoritaires, et seul l'héroïsme d'un Jean de Brienne (lequel devait sa victoire à l'intercession divine) pouvait sauver la nation, incarnée également par *Raymonda*.

À travers ses deux œuvres écrites pour des célébrations à la Cour et pour les Théâtres impériaux, Petipa apparaît comme un collaborateur idéal des desseins politiques des derniers Romanov. Les études soviétiques sur Petipa firent de lui un courtisan et un étranger incapable de comprendre l'âme du peuple russe ou d'égaliser le talent du chorégraphe Ivanov. Or, en examinant de plus près le travail de Petipa en Russie, il semble évident que ce Français faisait parfaitement l'affaire.

Oberlin College
Université d'Helsinki

Traduit de l'anglais par Benjamin Souchard