



Introduction au concert

L'Oiseau de feu de Stravinski

En liaison avec « Le Louvre invite Pierre Boulez. Œuvre : Fragment »



Projet de costume pour l'Oiseau de Feu – Léon Bakst

Orchestre de Paris

Pierre Boulez, direction

Hélène Jarry, présentation et conception

Dossier pédagogique - décembre 2008



www.medicivt.com



Introduction à

***L'Oiseau de feu* de Stravinski**

Orchestre de Paris

Pierre Boulez, direction

Hélène Jarry, présentation et conception

Séance pour le public scolaire (classes de la 4^e à la Terminale)

Lundi 1^{er} décembre 2008 à 15h00 – Salle Pleyel

Dossier pédagogique

Expertise : Hélène Jarry

Coordination et rédaction : Delphine Vanhove

Contributions de Pierre Boulez, Hélène Jarry et Isabelle Jacquot

Edition sur internet : Frédéric Désaphi à l'Orchestre de Paris

Laurence Martin-Brenneur à l'auditorium du Louvre

Remerciements aux équipes de l'Orchestre de Paris et de l'auditorium du musée du Louvre pour leur relecture attentive et leurs précieux conseils.

Sommaire

	page
1^{ère} partie	
Introduction	4
Note d'intention par Pierre Boulez	6
Note de programme par Pierre Boulez	7
Biographie de Pierre Boulez	9
L'Orchestre de Paris	12
<i>L'Oiseau de feu</i>	15
Igor Stravinski et les différentes versions de <i>L'Oiseau de feu</i>	21
Exploitation pédagogique en classe	
La <i>Berceuse</i> en classe de 4 ^e	24
Autres pistes pédagogiques	28
Votre avis nous intéresse	32

2^{ème} partie : pour aller plus loin...	32
L'argument du ballet et son inspiration « folklorique »	34
L'art du conte	40
Les Ballets russes et le contexte culturel	
• la danse	47
• la création musicale	53
• les arts visuels, les décors, les costumes	57
• quelques personnalités	63
○ Bakst	63
○ Diaghilev	66
○ Golovine	67
Bibliographie, discographie, filmographie, sitographie	
• Ressources documentaires pour <i>L'Oiseau de feu</i>	70
• Ressources sur la Russie, sa culture, le conte	93
Le Louvre invite Pierre Boulez	96
« Œuvre : Fragment » par Pierre Boulez	98

Introduction

Pierre Boulez est l'invité du musée du Louvre pour la saison 2008-2009¹.

À ce titre, le compositeur et chef d'orchestre a imaginé aux côtés des équipes du Louvre une programmation pluridisciplinaire à l'auditorium et dans les espaces muséographiques autour du thème « Œuvre : Fragment ».

Une exposition, des concerts, un cycle de musique filmée, des rencontres, un colloque, un livre, un film et un concert exceptionnel sous la pyramide avec l'Orchestre de Paris. Celui-ci sera précédé d'une séance pédagogique à la Salle Pleyel – Introduction à *L'Oiseau de feu* –. Cette programmation explorera le thème de l'inachevé et du fini et les questions qui en découlent, telles celle de l'autonomie de l'esquisse, qui s'est affirmée avec la modernité, ou encore celle de la genèse de l'œuvre. Autant de questions qui ne peuvent que nourrir notre démarche de pédagogues dès lors que nous abordons l'enseignement de l'histoire de l'art (ou plus largement celui de l'histoire des arts), et la question de l'acte créateur, fût-ce avec de très jeunes élèves.

La séance pédagogique, « Introduction à *L'Oiseau de feu* », a pour objectif d'initier un public scolaire à une œuvre qui s'inscrit de manière particulière dans l'histoire de la musique et dans l'œuvre de son compositeur, d'une part, dans l'histoire de la scène musicale française, d'autre part, mais aussi dans la carrière du chef d'orchestre Pierre Boulez.

Celui-ci dirigera l'Orchestre de Paris qui interprétera pour un public de collégiens et de lycéens la partition du ballet intégral de Stravinski.

L'œuvre, son histoire et son interprétation seront commentées par Pierre Boulez qui dialoguera sur scène avec Hélène Jarry. Des documents audiovisuels permettant d'illustrer leur propos seront projetés sur grand écran dans un but didactique.

Du fait du caractère tout à fait exceptionnel de cette séance, une captation est envisagée dans un objectif de diffusion plus large. Tous les élèves

¹ Après le Garde des Sceaux Robert Badinter, la romancière Toni Morrison, et le plasticien Anselm Kiefer, le chef d'orchestre et compositeur Pierre Boulez est l'invité du musée pour la saison 2008/2009.

présents dans la salle devront donc avoir remis à l'enseignant qui aura coordonné la sortie pédagogique dans leur établissement, une autorisation de droit à l'image signée par leurs responsables légaux.

Ce dossier, divisé en deux parties, ne vise pas l'exhaustivité en matière de ressources documentaires savantes sur *L'Oiseau de feu*. Celles-ci n'ont pas été évitées systématiquement, bien entendu, mais indiquées seulement lorsqu'elles pouvaient illustrer tel ou tel propos. Pour ceux qui souhaiteraient aller plus loin, l'indication en deuxième partie du dossier de nombreuses références et liens, ainsi que les chapitres consacrés à l'argument du ballet et à son inspiration « folklorique », au conte, aux Ballets russes, ... devraient permettre de compléter les éléments qui feraient éventuellement défaut en première partie.

En effet, ce dossier voudrait avant toute chose apporter aux enseignants concernés des repères, clés ou pistes pédagogiques qui puissent les aider dans le montage de leur projet pédagogique en lien avec cette séance, et ce dans une perspective pluridisciplinaire. Car nous savons tous qu'avant et après la séance, avant et après tout ce qui aura pu circuler de part et d'autre de la salle de concert (émotions, notions, questions), beaucoup de choses resteront en suspens et demanderont à être revisitées à travers un nombre et une diversité infinis d'activités pédagogiques.

Ce dossier ne peut certes pas rendre compte de toutes les pistes pédagogiques envisageables. Il souhaiterait néanmoins les rendre possibles en répondant à quelques objectifs primordiaux :

- situer l'œuvre, ses auteurs et ses interprètes dans l'histoire de la création musicale et saisir l'esprit qui présida à sa genèse ;
- donner des pistes d'exploitation pédagogique en classe, ce dans une perspective d'approche pluridisciplinaire de l'œuvre ;
- permettre de saisir l'accueil qui fut réservé aux Ballets russes à Paris et dans le monde, et de mesurer l'impact qu'ils eurent sur la création musicale ultérieure ;
- fournir des références bibliographiques, discographiques, filmographiques, iconographiques, sitographiques... pour ceux qui souhaiteraient aller plus loin.

Note d'intention

par Pierre Boulez

« *L'Oiseau de Feu* est une œuvre intéressante à présenter à un jeune public parce qu'on peut s'y repérer par rapport à une narration. On peut apprécier quels moyens musicaux **Stravinski** choisit pour **transcrire un conte de fées**, quelles **correspondances** il trouve **entre la musique et l'argument théâtral**. C'est probablement l'une de ses œuvres orchestrales les plus fouillées. Elle porte certes la trace d'influences dont Stravinski va se dégager rapidement, mais elle est déjà marquée par un style très personnel, en particulier par cette **vigueur rythmique** que l'on retrouvera dans *Le Sacre du Printemps* et dans *Petrouchka*. Œuvre attachée historiquement à une **Russie traditionnelle**, elle ouvre la voie aux partitions qui nous transporteront dans une **Russie païenne**, plus ardente et encore plus vigoureuse. »

Source : Propos recueillis par Hélène Jarry pour la séance pédagogique à la Salle Pleyel, 2008.

Note de programme

par Pierre Boulez

« *L'Oiseau de Feu* est l'œuvre qui nous apparaît maintenant inséparable de la célébrité naissante des Ballets russes, et de Stravinski. Le ballet fut exécuté pour la première fois à l'Opéra de Paris le 25 juin 1910, et le monde musical devait y être particulièrement attentif ; encore que les ballets qui suivirent, *Petrouchka* et le *Sacre du Printemps*, dépassèrent, chaque fois, comme on a l'habitude de le dire, toutes les prévisions des observateurs les plus attentifs ! Ces trois œuvres, que l'on peut comparer à trois bonds de danseurs, établirent « historiquement » la réputation et l'importance de Stravinski dans la musique du XX^e siècle. Si *Le Sacre du Printemps* est certainement le bond le plus prodigieux des trois, il n'en reste pas moins que pour un coup d'essai, *L'Oiseau de Feu* fut un véritable coup de maître. Que l'influence de Rimski-Korsakov, et spécialement celle du *Coq d'Or*, y soit apparente, on l'a dit et répété bien des fois ; ce qui n'empêche que cette œuvre affirme une originalité qui nous frappe davantage avec le recul. Il est impossible de ne pas y reconnaître la jeunesse d'un génie musical ; je crois que cette jeunesse, au contraire de ce qu'on a dit bien des fois, est l'aspect le plus fascinant de cette partition.

La maîtrise orchestrale s'y affirme avec une vigueur et une verdeur que je ne puis comparer qu'à celles de la *Symphonie fantastique* de Berlioz (bien que je sache que Stravinski n'aimait pas spécialement Berlioz...). Je dirais volontiers que la modernité de l'orchestration du XIX^e siècle s'est révélée dans la *Symphonie fantastique*, de même qu'elle s'est révélée dans *L'Oiseau de Feu*. Une virtuosité innée s'y manifeste, commune aux deux compositeurs, et révélatrice de leur génie poétique.

Le style harmonique de Stravinski apparaît irrémédiablement personnel dès la première page : dans un équilibre voltigeur, les intervalles se perchent

d'une dominante à l'autre, si je puis emprunter cette comparaison au vocabulaire de l'oiseau.

Il y a naturellement des moments plus traditionnels ; mais jusque dans ceux-là, la modalité, à résonance plus ou moins « exotique », donne une coloration très particulière qui n'est pas seulement russe, mais bien stravinskienne. L'énergie rythmique de l'auteur et la construction si particulière de ses phrases nous y sont déjà proposées comme prémices des développements futurs qui devaient rénover catégoriquement la musique du XX^e siècle. J'en veux pour preuve, avec *Le Prince Igor* en filigrane, la *Danse infernale de Kastleï*. L'énergie, je dirais l'énergétique, de certains passages du *Sacre* s'y retrouvent immédiatement. Caractéristiques, par ailleurs, de l'agressivité rythmique sont les indications de mouvements comme *Allegro feroce* ou *Allegro rapace*.

Je vois en effet dans *L'Oiseau de Feu* une espèce d'avidité à se saisir de la musique déjà existante pour la transmuter en un objet agressivement personnel. Cette virulence à se saisir de la musique pour bientôt transformer son visage et son apparence, cette jeunesse dans l'emprise sont extrêmement sensibles, d'autant plus sensibles que nous voyons très bien les précédents historiques qui ont donné naissance à la substance musicale. Nous sommes donc parfaitement en mesure d'apprécier la vivacité avec laquelle le ferment d'une pensée créatrice a entrepris son travail initial.»

Source : Note de programme de Pierre Boulez pour *L'Oiseau de feu*
© 2008 – Ircam, base Brahms.

La biographie de Pierre Boulez

Né en 1925, Pierre Boulez suit les cours d'harmonie d'Olivier Messiaen au Conservatoire de Paris. Il est nommé directeur de la musique de scène à la Compagnie Renaud-Barrault en 1946. Soucieux de la diffusion de la musique contemporaine et de l'évolution des rapports du public et de la création, Pierre Boulez fonde, en 1954, les concerts du Domaine Musical (qu'il dirige jusqu'en 1967), puis en 1976 l'Institut de Recherche et de Coordination acoustique/musique (IRCAM) et l'Ensemble intercontemporain.

Parallèlement, il entame une carrière internationale de chef d'orchestre et est nommé, en 1971, chef permanent du BBC Symphony Orchestra et directeur musical du New York Philharmonic Orchestra. Directeur de l'IRCAM jusqu'en 1991, professeur au Collège de France de 1976 à 1995, Pierre Boulez est l'auteur de nombreux écrits sur la musique. Il est l'invité régulier des festivals de Salzbourg, Berlin, Edimbourg, Lucerne, Aix-en-Provence et dirige régulièrement les grands orchestres de Londres, Chicago, Cleveland, Los Angeles, Vienne et Paris ainsi que l'Ensemble intercontemporain avec lequel il fait de nombreuses tournées.

En 1976, Pierre Boulez est invité à Bayreuth pour diriger la *Tétralogie* de Wagner, mise en scène par Patrice Chéreau, pour la célébration du centenaire de l'œuvre. Cette production sera présentée durant cinq années consécutives et fera l'objet d'un enregistrement discographique et vidéo. En 1979, il dirige, à l'Opéra national de Paris, la première mondiale de la version intégrale de *Lulu* d'Alban Berg.

L'année 1995, celle de son soixante-dixième anniversaire, est marquée par un cycle de concerts pour l'inauguration de la Cité de la musique, une tournée mondiale avec le London Symphony Orchestra, une série de concerts au Japon et la production de *Moïse et Aaron* d'Arnold Schoenberg à l'Opéra d'Amsterdam (mise en scène de Peter Stein). En automne 1996, il fait une grande tournée en Amérique latine à la tête de l'Ensemble intercontemporain.

Après les concerts pour le vingtième anniversaire de l'Ensemble intercontemporain en janvier 1997 et une nouvelle production du *Rossignol* de Stravinski avec l'Orchestre de Paris et du *Pierrot Lunaire* de Schoenberg au Théâtre du Châtelet (mise en scène de Stanislas Nordey), il arrête la direction d'orchestre durant une année de mars 1997 à mars 1998 pour se consacrer à la composition. *Sur Incises* est créé en 1998 au Festival d'Edimbourg et *Notations VII* en 1999 par Daniel Barenboim à Chicago. Boulez reprend ensuite son intense activité de chef d'orchestre dirigeant, entre autres, les orchestres de Cleveland, Chicago et Vienne et effectue des tournées avec l'Ensemble intercontemporain et le London Symphony Orchestra. Invité au Festival d'Aix-en-Provence en juillet 1998, il y dirige une nouvelle production du *Château de Barbe-Bleue* de Bartók avec la chorégraphe Pina Bausch. En 2000, année de son soixante-quinzième anniversaire, une grande série de concerts avec le London Symphony Orchestra en Europe et aux Etats-Unis met en perspective le répertoire orchestral du XX^e siècle.

Il reçoit ensuite le Grammy Award pour la meilleure composition contemporaine pour *Répons*, dirige pour la première fois la *Neuvième symphonie* d'Anton Bruckner avec l'Orchestre philharmonique de Vienne à Linz, au Carnegie Hall de New York et à Salzbourg et donne une grande série de concerts Bartók avec l'Orchestre de Paris au cours de la saison 2000/2001, puis anime un atelier d'une semaine sur *Le Marteau sans maître* au Carnegie Hall. Compositeur en résidence au Festival de Lucerne 2002, il y dirige la création de *Dérive II* pour ensemble. On le retrouve ensuite au Festival d'Aix-en-Provence et aux Festwochen de Vienne où il dirige *Renard* d'Igor Stravinski, *Les Tréteaux de Maître Pierre* de Manuel de Falla et *Pierrot Lunaire*, dans une mise en scène par Klaus-Michael Grüber. Il retourne à Bayreuth en 2004 et 2005 pour y diriger *Parsifal*, dans une mise en scène de Christoph Schlingensiefel.

Tout à la fois compositeur, auteur et chef d'orchestre, Pierre Boulez s'est vu décerner les distinctions les plus prestigieuses : Prize of the Siemens Foundation, Leonie Sonning Prize, Praemium Imperiale, The Polar Music Prize, Wolf Prize of Israel, Kunstpreis Berlin, le Grawemeyer Award pour son œuvre *Sur Incises*...

Son catalogue comprend une trentaine d'œuvres allant de la pièce soliste (*Sonate pour piano, Dialogue de l'ombre double pour clarinette, Anthèmes pour violon*) aux œuvres pour grand orchestre et chœur (*Le Visage nuptial, Le Soleil des eaux*) ou pour ensemble et électronique (*Répons, ...explosante fixe*...).

En 2005, le monde musical lui rend un vibrant hommage pour son quatre-vingtième anniversaire avec de nombreux concerts par le London Symphony Orchestra, le Cleveland Orchestra, le Chicago Symphony Orchestra, l'Ensemble intercontemporain et l'orchestre de la Staatskapelle de Berlin.

Viennent de sortir chez Deutsche Grammophon un disque de concertos de Bartók et chez Decca un autre consacré au *Concerto de chambre* d'Alban Berg.

L'Orchestre de Paris

Christoph Eschenbach, *direction musicale*

Fidèle à son histoire, l'Orchestre de Paris, composé de 119 musiciens permanents, propose un vaste répertoire qui s'étend des œuvres symphoniques à l'opéra et à la création contemporaine. Depuis septembre 2006, il est en résidence permanente à la Salle Pleyel où il effectue l'ensemble des répétitions et concerts de sa saison parisienne.

Trois siècles de répertoire

Créé en 1967, l'Orchestre de Paris s'est affirmé comme le digne héritier de la Société des concerts du Conservatoire, première formation symphonique française (1828-1967), réputée pour son engagement auprès des compositeurs de son époque : Beethoven, Schubert, Weber et Mendelssohn. Après Charles Munch, premier directeur musical, Herbert von Karajan, sir Georg Solti, Daniel Barenboim, Semyon Bychkov, Christoph von Dohnányi se sont succédé à la tête de l'Orchestre jusqu'à Christoph Eschenbach depuis septembre 2000.

Contribution majeure à l'opéra

L'Orchestre de Paris participe régulièrement à des productions lyriques au Théâtre du Châtelet, au Théâtre des Champs-Élysées et désormais à l'Opéra-Comique, pour une collaboration qui se poursuivra en 2009 avec *Le Roi malgré lui* de Chabrier.

L'importance de la musique contemporaine

Commandes ou créations, l'Orchestre de Paris fait une place importante aux compositeurs contemporains : au cours de la saison 2008/2009, l'Orchestre de Paris donnera en première audition mondiale le *Concerto pour violon* de Richard Dubugnon et *Le Livre des illusions (hommage à Ferran Adrià)* de Bruno Mantovani.

Rayonnement international

Ambassadeur de la culture française à l'étranger, l'Orchestre de Paris est applaudi en Europe, aux États-Unis où il est l'invité régulier du Carnegie Hall de New York, en Amérique latine, ainsi qu'en Asie.

En 2008/2009, l'Orchestre de Paris jouera à la Philharmonie de Essen en février, partira en tournée en Scandinavie et à Hambourg en mai et se produira au Festival de Ravenne (Italie) en juin.

Ouverture à la jeunesse

La formation des jeunes musiciens est au cœur des priorités de l'Orchestre de Paris. Il développe depuis 2003, au sein de son Académie et en collaboration avec le Conservatoire national supérieur de Paris (CNSMDP) et le Conservatoire à rayonnement régional de Paris, de nombreuses actions en direction de jeunes musiciens en voie de professionnalisation.

Une politique éducative dynamique en faveur du jeune public permet d'accueillir également plus de 15 000 jeunes chaque année (répétitions ouvertes, concerts réservés aux écoles...).

Un patrimoine bien vivant

Enfin, l'activité discographique de l'Orchestre de Paris témoigne de sa vitalité à faire vivre le patrimoine symphonique et à favoriser la création contemporaine. Parmi les dernières parutions discographiques, citons les *Concertos pour piano n°1 et 4* de Beethoven avec Lang Lang, la *Symphonie lyrique* de Zemlinsky avec Christine Schäfer et Matthias Goerne, et l'intégrale des symphonies de Roussel.

Pierre Boulez et l'Orchestre de Paris

C'est avec *L'Oiseau de feu* que commence en janvier 1976, à l'invitation de Daniel Barenboim, nouveau directeur de l'Orchestre de Paris, une exceptionnelle collaboration avec Pierre Boulez. En trente-deux ans et plus de 80 concerts, des liens précieux se sont tissés au fil des saisons : l'Orchestre de Paris est aujourd'hui le seul orchestre symphonique français que Pierre Boulez accepte de diriger régulièrement, aussi bien à Paris qu'en tournée, explorant un répertoire qui va de Wagner, Mahler, Schoenberg, Berg, Debussy, Ravel, Varèse à Janacek, Bartók, Stravinski, Messiaen, Berio et... Boulez.

Rappelons quelques faits marquants de ce compagnonnage exemplaire : les « Concerts à deux orchestres », créés en 1987 par Pierre Boulez et Daniel Barenboim, dans le but de présenter dans un même concert l'Orchestre de Paris et l'Ensemble Intercontemporain et de confronter ainsi leurs répertoires respectifs. En 1997, les deux formations sont réunies sous sa direction pour célébrer Schoenberg et Stravinski, à Paris et à Berlin : Natalie Dessay chante *Le Rossignol* et Christine Schäfer interprète *Le Pierrot Lunaire*. Daniel Barenboim et Itzhak Perlman sont les solistes d'un concert de l'Orchestre de Paris à la Philharmonie de Berlin.

L'automne 2000 les voit à nouveau réunis pour une aventure hors les murs : l'Orchestre et le Chœur accompagnent les chevaux de Bartabas au rythme de Stravinski : c'est l'inoubliable *Triptyk* à Villepinte.

En 2001, Pierre Boulez est invité pour un cycle de sept concerts consacrés à Bartók, avec Maurizio Pollini au piano, Gil Shaham au violon et Laszlo Polgar en Barbe-Bleue.

Pierre Boulez retrouve l'orchestre pour Janacek en 2003, et pour Ravel et Bartók en 2006 (avec la très émouvante Judith de Jessye Norman) au Théâtre du Châtelet.

En novembre-décembre 2007, l'Orchestre de Paris rend hommage à Pierre Boulez, chef et compositeur, et lui consacre quatre concerts.

Les Artistes musiciens de l'Orchestre de Paris sont habillés par la maison Jean-Louis Scherrer.

En savoir plus : www.orchestredeparis.com

L'Oiseau de feu

1. Présentation et distribution lors de sa création

Conte dansé en deux tableaux de Michel Fokine

Création mondiale à Paris à l'opéra le 25 juin 1910

Chorégraphie Michel Fokine

Principaux interprètes

Tamara Karsavina L'Oiseau de feu

Véra Fokina La Belle Tsarevna

Michel Fokine Ivan Tsarevitch

Alexeï Boulgakov Kastcheï

Musique Igor Stravinski

Direction Gabriel Pierné

Décors Alexandre Golovine

Costumes Léon Bakst

2. Résumé

Pénétrant au clair de lune dans une forêt mystérieuse où se dresse un arbre chargé de pommes d'or, le prince Ivan Tsarevitch aperçoit l'Oiseau de feu, cherche à le capturer et lui rend la liberté contre le présent d'une plume dorée. Parvenu au domaine du sorcier Kastcheï, Ivan voit sortir du château treize princesses prisonnières qui jouent avec des pommes d'or. La plus belle, Tsarevna, lui raconte comment le sorcier capture les voyageurs et les transforme en pierres. Alors qu'une horde de monstres s'empare de lui, Ivan ne doit son salut qu'à l'intervention de l'Oiseau de feu. Ce dernier guide le prince vers l'arbre dans lequel est caché l'œuf qui renferme l'âme de Kastcheï et l'encourage à le briser afin d'anéantir le sorcier et son charme maléfique. Ivan retrouve alors Tsarevna dans la liesse générale.

Les différents numéros qui composent le ballet sont :

1. Introduction
2. *Premier tableau* : les jardins de Kastcheï
3. Apparition de l'Oiseau de feu poursuivi par Ivan Tsarevitch
4. Danse de l'Oiseau de feu
5. Ivan Tsarevitch capture l'Oiseau de feu
6. Supplications de l'Oiseau de feu
7. Apparition des Treize Princesses enchantées
8. Jeu des Princesses avec les pommes d'or (Scherzo)
9. Brusque apparition d'Ivan Tsarevitch
10. Khorovode (ronde) des Princesses
11. Lever du jour
12. Carillon magique ; apparition des monstres gardiens de Kastcheï ; capture d'Ivan Tsarevitch
13. Arrivée de Kastcheï l'Immortel ; son dialogue avec Ivan Tsarevitch ; intercession des Princesses
14. Apparition de l'Oiseau de feu
15. Danse de la suite de Kastcheï sous l'enchantement de l'Oiseau de feu
16. Danse infernale de Kastcheï et de ses sujets
17. Berceuse (l'Oiseau de feu)
18. Mort de Kastcheï — ténèbres
19. *Deuxième tableau* : Eroulement du palais de Kastcheï et dissolution des enchantements ; animation des chevaliers pétrifiés ; allégresse générale

3. La chorégraphie et l'esprit qui a présidé à la création du ballet

Serge Diaghilev souhaitait exporter un ballet russe dans son esprit et sa forme. Si l'œuvre doit encore beaucoup au passé auquel elle emprunte son histoire fondée sur plusieurs contes populaires, elle en offre une lecture qui évacue toute mièvrerie ou référence mythologique. **Elle inaugure la voie du ballet moderne par sa dimension expressive et son écriture.** Michel Fokine a cherché non seulement à créer des occasions pour une danse à la fois belle, dramatique, voire spectaculaire, mais aussi à mettre en évidence les notions de bien et de mal sur lesquelles repose le principe du conte de fées. Il rompt avec la tradition en ouvrant ce ballet sur une vision plus réaliste à travers un langage à la fois expressif et moderne. **Il respecte parfaitement le poème symphonique d'Igor Stravinski dans le déroulement thématique et dans le choix du vocabulaire chorégraphique.** Il intègre des éléments gestuels qui reflètent le quotidien : les douze princesses sont allongées sur le ventre, la tête posée contre leurs mains, lorsqu'elles observent la scène entre Ivan et la Tsarevna. Il renforce également la simplicité du personnage du prince en s'abstenant de lui faire exécuter une quelconque variation, cherchant à valoriser son expressivité. Pour le rôle de l'Oiseau, il invente des formes aptes à traduire la captivité de l'animal qui se sent pris au piège, se débat, cherche à échapper à l'emprise et dont le regard passe de la surprise à la crainte, puis à l'angoisse. Le chorégraphe alterne d'authentiques danses avec leur propre relecture dans une optique moderne. Certaines sont exécutées debout, d'autres au sol, jambes écartées, les pieds marquant le rythme ainsi que le font les démons de Kastcheï. **Les innovations de Fokine peuvent être qualifiées de réalisme théâtral avec une pantomime qui sert subtilement l'action et renforce la dimension expressive et dramatique de l'œuvre.**

« Dans ce ballet j'éliminai totalement les mouvements de mains stéréotypés et la pantomime habituelle au développement de l'intrigue et je racontai l'histoire avec l'action et la danse. »

Michel Fokine, *Memoirs of a Ballet Master*, Boston, 1961, pp. 167-168.

Anna Pavlova refusa de danser sur cette musique qu'elle considérait être une ineptie. Malgré l'opposition de Vaslav Nijinski qui aurait voulu interpréter l'Oiseau, ce fut Tamara Karsavina qui obtint le rôle. Pendant les répétitions du

ballet, Nijinski et Fokine reçurent la médaille de l'Instruction publique et Karsavina, celle des Palmes académiques ; à une époque où la culture dépendait du ministère de l'Instruction publique, il n'était pas de meilleure reconnaissance officielle du gouvernement français. Ce fut, en partie, à l'origine de la décision de Diaghilev de constituer une troupe permanente en France.

4. *L'Oiseau de feu* dans l'histoire des Ballets russes

L'Oiseau de feu marque un tournant dans l'histoire des Ballets russes : pour la première fois, une musique originale est composée sur un argument dont le scénario est écrit par le chorégraphe. **Ce ballet révèle un jeune compositeur, Stravinski, et marque le début de sa longue et fructueuse collaboration avec Diaghilev.**

« À l'époque où je reçus la commande de Diaghilev, le ballet venait de subir une grande transformation grâce à l'apparition d'un jeune maître de ballet, Fokine, et à l'éclosion de tout un bouquet d'artistes pleins de talent et de fraîcheur (Pavlova, Karsavina, Nijinski). Malgré toute mon admiration pour le ballet classique et son grand maître Marius Petipa, je ne pus résister à la griserie que me donna la vision d'un spectacle tel que les *Danses du prince Igor* ou *Carnaval*, les deux ballets de Fokine que j'avais vus jusqu'alors. Tout cela me tentait énormément, me poussait à sortir du cercle étroit dans lequel je me trouvais confiné et à saisir avec empressement l'occasion qui s'offrait de m'associer à ce groupe d'artistes avancés et actifs dont Diaghilev était l'âme et par lequel je me sentais attiré depuis longtemps. Pendant tout cet hiver, je travaillai avec ardeur à mon œuvre et ce travail me mettait en contact continu avec Diaghilev et ses collaborateurs. La chorégraphie de *L'Oiseau de feu* était réglée par Fokine au fur et à mesure que je livrais les différents fragments de ma musique. »

Igor Stravinski, *Chroniques de ma vie*, Denoël, 1962, pp.48-49.

Prétexte à un spectacle somptueux et à une musique chatoyante, due à un **orchestre riche en vents** (trois flûtes et un piccolo, trois hautbois et un cor anglais, trois clarinettes et une clarinette basse, trois bassons et un contrebasson, quatre cors, deux tubens, six trompettes, trois trombones, trois tubas) **et en percussions** (timbales, grosse caisse, cymbales, triangle, xylophone, tambour de basque, cloches-tubes, tam-tam, glock), au **quatuor enrichi du piano, du célesta et de trois harpes**, où la marque de Rimski-Korsakov est encore bien présente, ce ballet rencontre un grand succès et lance le jeune Stravinski.

5. La partition

Écrite au piano, l'œuvre fut ensuite orchestrée et terminée en avril 1910. Sa composition fait alterner épisodes mimés et dansés. C'est dans ceux mimés, calqués très précisément sur les mouvements imaginés par Fokine, que la musique est la plus originale (leur composition au piano est évoquée par Stravinski dans ses mémoires).

Ainsi, les personnages humains du conte (Ivan et les princesses) sont évoqués par des mélodies empruntées au répertoire populaire ou imitées de ce répertoire. Le surnaturel des personnages fantastiques (l'Oiseau de feu ou Kastcheï) est traduit par une harmonie très chromatique, changeante, à l'instrumentation riche tout à fait dans la tradition de Rimski-Korsakov, et qui trouve son prolongement dans la somptuosité des costumes.

6. Le décor et les costumes

Le décor d'Alexandre Golovine pour *L'Oiseau de feu* est un des plus beaux qui aient été conçus pour les Ballets russes. La forêt matérialisée par des arabesques multicolores qui semblent répondre à la musique (les critiques firent remarquer que les couleurs vives mais harmonieuses du décor s'accordaient merveilleusement avec la texture de la partition), le château du magicien avec coupes et tours, les jeux de lumière évoquant la naissance du jour ; tout contribue à donner un caractère magique, intemporel à ce ballet. Golovine a tenté de rendre dans ses décors à la fois la violence et le chaos d'une histoire de fantômes et de squelettes, en créant une forêt très colorée mais sombre (verts, ors étouffés, bruns mordorés), foisonnante, exubérante qui répond à la musique de Stravinski quand son rythme s'accélère, mais aussi la magie d'un conte de fées oriental.

Le costume inventé par Léon Bakst pour Karsavina dans le rôle de l'Oiseau était éblouissant : plumes couleur émeraude, or et rouge vif, pierres précieuses, colliers de perles composaient pour la ballerine un plumage étincelant. Elle portait

un diadème en métal martelé d'où pendaient deux colliers de perles et deux longues nattes ; au-dessus de ce diadème s'élevaient en un haut panache des plumes de ton émeraude et rouge. En 1926, Serge Diaghilev commanda de nouveaux décors à Natalia Gontcharova ; il rêvait de pommes phosphorescentes qui se seraient transformées dans le deuxième tableau en bulbes d'église. Gontcharova suivit ses instructions, mais renonça aux pommes phosphorescentes. L'œuvre fut ainsi reprise en 1954 au Sadler's wells Ballet à Londres sous la direction de Gontcharova. En 1949, c'est à Marc Chagall que George Balanchine confie les décors de sa chorégraphie de *L'Oiseau de feu* pour le New York City Ballet. En 1954, à l'Opéra de Paris, Serge Lifar fait appel à Georges Wakhevitch.

Source : dossier *Les Ballets russes* sur le site co-édité par le CNDP et le CRDP de Paris (2001) sous la direction de Jean-Louis Langrognet, à l'occasion de l'inscription de ce sujet au programme d'Histoire des arts en terminale. Références détaillées au chapitre « Ressources documentaires ».

Igor Stravinski et les différentes versions de *L'Oiseau de feu*

Igor Stravinski (1882-1971) a d'abord été naturalisé français puis américain. Disciple de Rimski-Korsakov au début de sa carrière de compositeur, il se libère rapidement de la tradition russe.

Son œuvre est marquée par différentes périodes artistiques :

- une première partie russe,
- puis, à partir de 1920, une période néoclassique (*Pulcinella* d'après Pergolèse),
- et enfin une période sérielle à partir des années 50 (*Canticum Sacrum*).

Stravinski quitte définitivement la Russie en 1914 et n'y revient qu'une seule fois, en 1962.

C'est à sa première période créatrice qu'appartient *L'Oiseau de feu*.

En effet, à partir de 1910, Stravinski compose pour Diaghilev et ses Ballets russes. *L'Oiseau de feu* est ainsi créé en 1910, *Petrouchka* en 1911 et le fameux *Sacre du Printemps* en 1913.

Lors de sa création à l'Opéra de Paris, *L'Oiseau de feu*, conte dansé en deux tableaux d'après le conte national russe par Michel Fokine, s'adresse à un très grand orchestre avec les bois par 5 (106 musiciens).²

L'œuvre est dédiée : *A mon cher ami Andreï Rimski-Korsakov*. Il s'agit du **ballet intégral (1910)** d'une durée moyenne de 45 minutes.

Stravinski en compose également une **version pour piano** (1909-1910), partition pour piano à deux mains.

² Pour plus de détails sur ces différentes versions se reporter au chapitre « Ressources documentaires » à la partie **Différentes versions et partitions**.

Et il tire rapidement du ballet une suite destinée au concert : la **Première suite 1910-1911** qui est, comme la partition du ballet intégral, destinée à un très grand orchestre avec les bois par 5 (104 musiciens)³. Jouée pour la première fois le 4 septembre 1913 au Queen's Hall à Londres, elle comporte cinq parties :

- 1 Introduction. Le jardin enchanté de Kastcheï. Danse de l'Oiseau de feu
- 2 Supplications de l'Oiseau de feu
- 3 Jeu des princesses avec les pommes d'or
- 4 Khorovod (ronde) des princesses
- 5 Danse infernale de tous les sujets de Kastcheï

S'ensuit une **Deuxième suite 1919**, restée inachevée, pour orchestre moyen d'une durée approximative de 26 minutes en cinq mouvements.

Les parties achevées sont :

- | | |
|---------|---------------------------------|
| Page 1 | Introduction |
| Page 5 | L'Oiseau de Feu et sa danse |
| Page 21 | Ronde des Princesses |
| Page 29 | Danse infernale du roi Kastcheï |

Il manque les 59 dernières mesures, la Berceuse et le Final.

On y retrouve en revanche la *Danse infernale du roi Kastcheï*. Le héros Ivan Tsarevitch (représenté par le cor) a triomphé des pouvoirs maléfiques de Kastcheï (timbres graves, clameurs de cuivres) grâce à une plume d'or miraculeuse de l'Oiseau de feu (harpe, bois clairs, notes répétées en trémolos). Les charmes sont rompus, les prisonniers de Kastcheï sont libérés, Ivan se fiance officiellement avec la belle princesse Tsarevna. La danse est saccadée ; on ressent la violence et la saturation qui annoncent le *Sacre du printemps*.

Enfin une **Troisième suite (en ballet) 1945** d'une durée approximative de 28 minutes en douze parties :

- 1 Introduction
- 2 L'Oiseau de feu et sa danse
- 3 Variations de l'Oiseau de feu
- 4 Pantomime I

³ Idem.

- 5 Pas de deux. L'Oiseau de feu et Ivan
- 6 Pantomime II
- 7 Scherzo. Danse des princesses
- 8 Pantomime III
- 9 Ronde des princesses. Khorovode
- 10 Danse infernale du roi Kastcheï
- 11 Berceuse
- 12 Finale

Stravinski considérait cette version meilleure, car dépouillée de ce qui avait été, d'après lui, trop soumis à la danse.

Il n'empêche que sept ans plus tard, en 1952, Ernest Ansermet revient à la partition intégrale et impose de nouveau, par le disque, le ballet dans son intégralité.

Exploitations pédagogiques

I. La Berceuse avec des élèves de collège (4e)

Nous reproduisons ici avec quelques modifications les fiches proposées par pierre-alain.gorce@ac-lyon.fr sur le site : <http://www2.ac-lyon.fr/enseigne/musique/dpedacol.html>

1. Fiche du professeur

DOMAINE : Œuvre pour orchestre					
ŒUVRE : Berceuse de <i>L'oiseau de feu</i> d'Igor Stravinski (1882-1971)					
<p>Musique pour orchestre</p> <p>Caractère (berceuse)</p> <p>Basson</p> <p>AUDITION</p> <p>Points à faire découvrir à travers les premières écoutes :</p> <p>Formation Instrument prédominant Tempo Nuance Caractère (amener sur le terrain de la berceuse)</p> <p>Il s'agit d'une œuvre pour orchestre.</p> <p>Le basson, qui joue dans l'aigu de ses possibilités, y tient un rôle important.</p> <p>Le tempo lent, la nuance piano, le caractère doux et magique peuvent faire penser à une berceuse.</p>	<p>Structure (A-B-A'-coda) B = 1'11 ; A = 1'49 ; Coda = 2'48</p> <p>AUDITION</p> <p>1. Les élèves doivent lever la main lorsqu'ils sentent un important changement d'ambiance</p> <p>2. Combien de « grandes » parties ?</p> <p>3. Quel est le rapport entre la 1 et la 3 ; la 4 est-elle une partie à part entière ?</p> <p>On distingue 3 « grandes » parties et un final (une coda). La première est presque identique à la troisième. La forme est donc : A B A'Coda.</p>	<p>Ballet</p> <p>Rapport à l'argument</p> <p>AUDITION</p> <p>Après avoir dit que cette musique soutient un ballet et fait lire l'argument,</p> <p>1. Chercher ce que représentent les différentes parties de l'extrait</p> <p>2. Déterminer si le texte a été fait avant ou après la musique !</p> <p>Cette œuvre est un ballet (la musique est danse). La chorégraphie comme la musique s'inspirent d'un argument littéraire : les parties A représentent la danse d'envoûtement ; B la splendeur de l'oiseau, le saisissement de la horde ; et la Coda, l'endormissement.</p>	<p>Ralenti</p> <p>Chromatisme</p> <p>AUDITION</p> <p>Coda : quelle partie de l'argument ? Pourquoi ? Battre la pulsation. Quel geste les violonistes peuvent-ils faire avec leur archet ? À partir de la notion de notes descendantes (qu'ils doivent trouver), demander comment ils descendraient les notes sur un clavier. L'effet très réaliste d'endormissement de la coda est rendu grâce aux chromatismes descendants (on descend les notes du clavier les unes après les autres, les blanches comme les noires), aux tremoli des cordes et au tempo qui ralentit.</p>	<p>Ostinato (pulsation / tempo)</p> <p>AUDITION</p> <p>Chercher un élément sur lequel marcher Mémoriser puis chanter l'élément trouvé Constat de répétition Combien de notes pour cet élément ? Lever la main quand on ne l'entend plus. Sur quel rythme suit cet élément ? (la pulsation) On appelle cela un ostinato.</p> <p>Pourquoi le compositeur l'utilise ? (bercer) Pour rendre la sensation d'une berceuse, Stravinski utilise un ostinato (un motif mélodique est répété inlassablement et sert d'accompagnement).</p>	<p>Évaluation</p> <p>AUDITION</p> <p>Quelle formation entend-on ? Quel instrument est mis en avant ? Quelle est la forme utilisée ? Quel moment de la danse de l'oiseau de feu est évoqué dans la coda ? Quels éléments Stravinski utilise-t-il pour rendre cette sensation ? Grâce à quel élément musical le compositeur nous donne-t-il le sentiment d'être bercé ? L'oiseau de feu est-il : -Un ballet -Une symphonie -Un concerto -Une sonate -Une œuvre pour chœur.</p>
CHANT	CHANT	CHANT	CHANT	CHANT	CHANT
FLÛTE 2 mesures à l'oral	FLÛTE A l'écrit	FLÛTE 2 autres mesures à l'oral	FLÛTE A l'écrit	FLÛTE L'ostinato	FLÛTE Mise en commun

2. Fiche élève (2 pages)

Œuvre pour orchestre

Berceuse
L'oiseau de feu (Ballet)
Igor Stravinsky
(1882-1971)



CE QUE JE REMARQUE APRÈS LA PREMIÈRE AUDITION :



SITUONS CETTE MUSIQUE

Il s'agit d'une œuvre pour Le, qui joue dans l'..... de ses possibilités, y tient un rôle important. Le tempo, la nuance, le caractère et magique peuvent faire penser à une

Basson

Alto et Harpe

Violoncelle

LA FORME (STRUCTURE)

On distingue « grandes » parties et un (une coda). La est presque à la La forme est donc : ...
... .. Coda.

L'ARGUMENT LITTÉRAIRE

Au centre du jardin royal se dresse un arbre portant des pommes d'or. Celles-ci étant volées la nuit, le Prince **Ivan** est chargé par le tsar de surveiller cet arbre pour arrêter le voleur.

Tapi dans l'ombre (introduction), **Ivan** reste très attentif. Vers minuit surgit un oiseau éblouissant, avec de longues plumes aux couleurs vives et chaudes, qui virevolte autour du pommier (**Poisson de feu** et sa danse ; variation de **Poisson de feu**). **Ivan** tente vainement de le capturer lorsque, subitement il se laisse prendre, délibérément. L'oiseau supplie alors **Ivan** de le relâcher en échange d'une de ses plumes. Face à la surprise d'**Ivan**, il explique qu'en cas de danger, il suffit d'agiter la plume : **Poisson** volera alors spontanément au secours du jeune Prince, **Ivan** accepte le marché.

Surgissent alors **treize princesses** qui dansent et jouent avec les pommes d'or. Puis, au lever du jour, **Ivan** subit le charme de l'une d'entre elles, au point de se déclarer. Celle-ci met alors le prince en garde : elles sont toutes captives dans le château de **Kastcheï**, l'enchanteur maléfique, et si le prince venait à être découvert, il serait à son tour capturé avant d'être, par sorcellerie, pétrifié en statue. Cette statue, comme tant d'autres, irait orner les jardins du château de **Kastcheï**.

Ivan hésite. Mais l'amour est le plus fort : il reste près de sa bien-aimée et se mêle à la fête (**Ronde des Princesses**).

Surgissent alors **Kastcheï** et sa horde démoniaque (**Danse infernale** du roi **Kastcheï**). **Ivan** est évidemment arrêté, attaché à un arbre, mais parvient tout de même à agiter la plume. L'oiseau de feu apparaît immédiatement et entame une danse lente destinée à envoûter, puis endormir toute la horde (**Berceuse**).

L'oiseau libère **Ivan** et lui montre, au creux d'un arbre, un œuf qu'il ne peut saisir : c'est l'âme de **Kastcheï**. **Ivan** s'empare de l'œuf et l'écrase. Aussitôt le château de **Kastcheï** s'effondre, les démons meurent et les statues pétrifiées reprennent vie. Il est alors près de midi et, en pleine lumière solaire, tous rendent hommage au prince et à l'oiseau par une danse d'allégresse (**Finale**).

Cette œuvre est un (la musique est). La chorégraphie comme la musique s'inspirent d'un littéraire : Les parties A représentent la d'envoûtement, B la splendeur de l'....., le saisissement de la horde, et la Coda l'.....

L'effet très réaliste d'endormissement de la coda est rendu grâce aux chromatismes (on les notes du clavier les après les, les comme les), aux des cordes et au tempo qui

L'OSTINATO

Pour rendre la sensation d'une, Stravinsky utilise un (un motif mélodique est inlassablement et sert d'accompagnement).

REPÉRONS NOUS

(Classons les notions vues dans ce cours)

	Notion de forme	Notion de temps	Notion de couleur	Notion d'espace
Forme A B A' Coda				
Trémolo				
Ralenti				
Chromatisme				
Ostinato				
Timbre du basson				
Timbre de l'orchestre				

3. Evaluation (1 page)

NOM :
Prénom :

CLASSE :

DEVOIR DE MUSIQUE N°

1. Quelle formation entend-on ?.....
2. Quel instrument est mis en avant ?.....
3. Quelle est la forme utilisée ?
.....
4. Quel moment de la danse de l'Oiseau de feu est évoqué dans la coda ?
.....
.....
5. Quels éléments Stravinski utilise-t-il pour rendre cette sensation ?
 - Le tempo
 - Il y a des chromatismes
 - Les cordes jouent des
6. Grâce à quel élément musical le compositeur nous donne-t-il le sentiment d'être bercé ?
.....
.....
7. *L'Oiseau de feu* est-il (cocher la ou les bonnes réponses) :
 - Un ballet
 - Une symphonie
 - Un concerto
 - Une sonate
 - Une œuvre pour chœur.

II. Autres pistes pédagogiques

Outre les pistes pédagogiques induites dans les chapitres précédents ou suivants (voir notamment la partie **Sitographie** du chapitre « **Ressources documentaires sur l’Oiseau de feu** », nous suggérons ici quelques activités qui pourraient être menées avec des élèves de collège et/ou de lycée dans certaines disciplines. Comme indiqué dans l’introduction, ces pistes sont loin d’être exhaustives : un nombre illimité et une diversité infinie d’activités peuvent être imaginés autour de cette séance en compagnie de l’Orchestre de Paris et de Pierre Boulez !

Nous espérons que les enseignants des filières artistiques ou des filières professionnelles dont les élèves se destinent aux métiers du spectacle, allant de la réalisation de costumes à la conception de décors de théâtre, trouveront aux chapitres suivants des éléments qui les aideront à concevoir des activités pédagogiques adaptées au degré de spécialisation de leurs élèves. Les pistes qui suivent cherchent avant toute chose à encourager une approche pluridisciplinaire, quelle que soit la discipline enseignée.

Histoire, géographie et histoire des arts

Sans doute n’est-il pas inutile de rappeler aux élèves quelques caractéristiques marquantes du paysage et de la culture russe.

Il pourrait être intéressant par exemple, en géographie, de sensibiliser les élèves aux proportions de la Fédération de Russie en leur demandant de tracer les frontières de la Russie sur une carte, de remarquer le relief de l’Oural et le cours de la Volga et de comparer la superficie du pays à celle de la France, de l’Europe... Les enseignants d’autres disciplines que l’histoire-géographie trouveront au chapitre « **Ressources documentaires** » des liens utiles en la matière.

Afin de mieux percevoir le contexte dans lequel les Ballets russes et une œuvre telle que *L’Oiseau de feu* sont nés, il pourrait être judicieux de donner quelques repères historiques aux élèves. Par exemple :

- replacer quelques tsars sur une frise chronologique face à des rois français.

- évoquer les batailles napoléoniennes en Russie, l'influence des idées de la Révolution française, le développement d'un courant nationaliste et romantique et ses répercussions sur le monde artistique, avec notamment le Manifeste du Groupe des cinq (1862), la Révolution d'octobre de 1917, la création de l'URSS en 1922, jusqu'à la Russie d'aujourd'hui en passant par la « Perestroïka ».

Voir aussi, dans une perspective d'enseignement d'Histoire des arts, au chapitre « **Ressources documentaires** », la dernière partie intitulée **Quelques fantaisies**.

Français et langues étrangères

L'Oiseau de feu comporte un aspect narratif (voir en particulier la « **Note d'intention** » et la « **Note de programme** » de Pierre Boulez et les chapitres « **L'argument du ballet...** » ou « **Ressources documentaires** »). A ce titre, il peut être étudié en tant que conte. La relation entre la partition (qui aura été abordée en cours d'Education musicale) et la narration donnera lieu à des activités plus ou moins poussées. On pourra, par exemple, écouter un extrait musical et le comparer au récit : retrouve-t-on des similitudes dans le découpage des séquences, dans les effets rythmiques, dans l'intensité dramatique... ? Les personnages pourront aussi être analysés à la lumière d'aspects plastiques (les costumes et le décor auront été abordés en cours d'Arts plastiques, voire en cours d'Education physique et sportive).

Par ailleurs, la lecture d'autres contes traditionnels russes sera l'occasion de s'imprégner d'un imaginaire collectif qui marque l'œuvre de nombreux grands auteurs russes (voir le chapitre « **L'argument du ballet et son inspiration "folklorique"** »). Outre cet intérêt culturel, ce pourra être aussi le moyen de travailler sur une éventuelle structure universelle du conte (interdit, transgression, épreuve dont le héros ressort grandi...). Une approche comparatiste, encourageant la lecture de contes d'autres cultures (y compris en langues étrangères), permettra de dégager les variantes d'un même conte. La réécriture d'un conte facilitera également l'appropriation des caractéristiques du conte telles qu'elles ont été dégagées par des théoriciens de la littérature comme Vladimir Propp, Bruno Bettelheim, le Finlandais Antti Aarne ou l'Américain Stith Thompson (voir le chapitre « **L'art du conte...** »).

En cours de langue, il pourra également être intéressant d'inventorier les équivalents des formules « il était une fois » ou « ils vécurent heureux et eurent beaucoup d'enfants ».

Education musicale

1. Outre les pistes pédagogiques induites aux chapitres précédents, la présentation d'un orchestre symphonique et des grandes familles d'instruments (des instruments les plus proches du chef aux plus lointains, par exemple) rendra l'écoute plus active le jour du concert.

2. Préciser le rôle du chef d'orchestre et évoquer le protocole : le chef dirige tous les pupitres (lecture simultanée des partitions de tous les instruments) ; il arrive le dernier une fois les musiciens installés, salue personnellement le violon solo, salue le public avant de commencer à diriger ainsi qu'à la fin de l'œuvre, et fait se lever l'orchestre. Il pourrait être intéressant de demander aux élèves d'observer si ce protocole est respecté lors de la séance à la Salle Pleyel.

3. Bien sûr, faire entendre aux élèves un ou plusieurs extraits de *L'Oiseau de feu* (*La Danse de Kastcheï*, par exemple, qui allie à la fois un orchestre symphonique complet à des caractères virulents ou grandioses fortement imprégnés d'un imaginaire typique du folklore russe) et les inciter à écouter l'œuvre intégrale à la maison. On pourra aussi comparer la partition du ballet à celle d'une des suites pour orchestre.

Pour les références de partitions, se reporter à la partie **Partitions** du chapitre « **Ressources documentaires** ».

Arts plastiques

L'écoute d'extraits choisis de l'œuvre et l'étude de son aspect narratif (qui aura pu être abordé en cours de français) pourront inspirer des productions plastiques (que vous inspire tel extrait sonore ?). Des réalisations (mettant en pratique une ou plusieurs techniques, au choix) visant la reconstitution d'un tout à partir d'un fragment (fragment de costume de Bakst ou de décor de Golovine, à partir d'une

reproduction : voir au chapitre « **Ressources documentaires** » la partie consacrée à l'**Iconographie**) permettront de mieux appréhender le thème choisi par Pierre Boulez pour l'exposition et la programmation au Louvre – « Œuvre : Fragment ». Les propos suivants de Bakst (au sujet des costumes qu'il réalisa pour *Shéhérazade*) ne pourraient-ils pas être le point de départ, en concertation avec le collègue de Français, d'Education musicale, et d'Histoire des arts (*cf* l'histoire des couleurs et leur symbolique), d'un exercice d'analyse des costumes et des personnages de *L'Oiseau de feu* :

« J'ai souvent remarqué que, dans chaque couleur du prisme, il existe une graduation qui quelquefois exprime la franchise et la chasteté, quelquefois la sensualité, voire la bestialité, quelquefois la fierté, quelquefois le désespoir. Le public peut donc ressentir ces nuances par l'utilisation de teintes diverses ; c'est ce que j'ai essayé d'accomplir dans *Shéhérazade*. A un vert lugubre, j'oppose, aussi paradoxal que cela puisse paraître, un bleu profond. Il y a des rouges qui sont triomphants et il y a des rouges meurtriers. Il y a un bleu qui peut être le bleu d'une sainte Madeleine et il y a un bleu qui peut être celui d'une Messaline ! »

Education physique et sportive

On pourra par exemple demander aux élèves d'imaginer un enchaînement dansé à partir de l'écoute d'un extrait choisi de *L'Oiseau de feu* (de préférence après s'être assuré que l'œuvre a été abordée en cours d'Education musicale et, pour ce qui est de son aspect narratif, en cours de Français ou de Russe). Puis visionner la captation du ballet (l'extrait choisi, plusieurs extraits, voire le ballet intégral, selon l'objectif qu'on se sera fixé) et la comparer à d'autres chorégraphies du même ballet. Inciter les élèves à repérer les différences entre telle ou telle chorégraphie et, en concertation avec les enseignants d'Education musicale et d'Arts plastiques, en déduire des caractéristiques propres à chacun des chorégraphes proposant une lecture personnelle de l'œuvre. On trouvera aux paragraphes **Genèse et création de l'œuvre** et **Accueil** du chapitre « **Ressources documentaires...** » des indications utiles pour comprendre l'esprit qui a présidé à la chorégraphie lors de sa création et qui permettent de mesurer son caractère innovant. Quant au chapitre « **Ressources documentaires...** », il donne les références des versions disponibles du ballet filmé.

Votre avis nous intéresse

Nom de l'enseignant* :

Discipline :

Etablissement* :

Adresse* :

Niveau de la classe :

Manifestation à laquelle vous avez assisté :

Date :

* réponse facultative

Questions	oui	non	Commentaires
1. La séance était-elle adaptée au niveau de vos élèves ? Si non, précisez.			
2. Le document pédagogique vous a-t-il aidé à préparer vos élèves avant la sortie ?			
3. Vous a-t-il été utile pour une exploitation pédagogique après la sortie ?			
Observations et suggestions :			

Merci de retourner ce questionnaire à : auditorium.enseignants@louvre.fr

ou par courrier en écrivant à

Delphine Vanhove - Auditorium du Louvre - 75058 Paris cedex 01

Contact pédagogique

Orchestre de Paris

vfiguri@orchestredeparis.com

01 56 35 12 49

Auditorium du Louvre

delphine.vanhove@louvre.fr

01 40 20 58 23

2^e partie du dossier : pour aller plus loin...

L'argument du ballet et son inspiration « folklorique »	34
L'art du conte	40
Les Ballets russes et le contexte culturel	
• la danse	47
• la création musicale	53
• les arts visuels, les décors, les costumes	57
• quelques personnalités	63
○ Bakst	63
○ Diaghilev	66
○ Golovine	67
Bibliographie, discographie, filmographie, sitographie	
• Ressources documentaires pour <i>L'Oiseau de feu</i>	70
• Ressources sur la Russie, sa culture, le conte	93
Le Louvre invite Pierre Boulez	96
« Œuvre : Fragment » par Pierre Boulez	98

L'argument du ballet et son inspiration

« folklorique »

par Isabelle Jacquot

Les sources d'inspiration

Si l'argument s'appuie sur des éléments et personnages récurrents des contes traditionnels russes, il ne constitue pas la transcription d'un conte existant mais bien un récit original composé par Fokine à partir de différents contes populaires... connaissant eux-mêmes plusieurs versions !

Si les systèmes mythologiques sophistiqués sont peu présents dans le monde russe, si l'on se réfère par exemple à la mythologie grecque, le répertoire des contes et croyances populaires est particulièrement vaste et s'appuie sur des thèmes, personnages et événements récurrents qui constituent une forme mythologique élémentaire très ancrée dans la culture traditionnelle. Ainsi existent des personnages connus de tous, tels la terrible Baba-Yaga, même si les contes qui les mettent en scène varient d'une époque ou d'une région à l'autre.

Traditionnellement objets d'une pratique de transmission orale, il est naturel que les contes connaissent des évolutions et variantes multiples. Mais la Russie, tout comme la plupart des pays occidentaux, connaît dès le XVIII^e siècle et surtout au XIX^e siècle, un grand mouvement de collecte et de transcription littéraire des contes populaires : les formes d'un grand nombre de contes vont ainsi se trouver « fixées », selon le matériel réuni ou non par les folkloristes et les choix littéraires et esthétiques des auteurs revisitant les contes ainsi collectés...

Alexandre Nikolaïevitch Afanassiev (1826-1871) : le « Grimm russe » ?

Alexandre Afanassiev fut, pour la Russie, l'un des acteurs majeurs de ce passage du conte de l'oral à l'écrit. Ecrivain érudit, il mena une carrière modeste d'employé des Archives du Ministère des Affaires Etrangères, avant que ses démêlés avec la censure ne le privent d'emploi. Alors même que son travail était reconnu et estimé par des intellectuels et artistes bien au-delà des frontières de la Russie, il mourut dans la misère en 1871.

Ce grand admirateur des frères Grimm eut la possibilité d'accéder aux archives de la Société de Géographie russe, dont la section ethnologique avait lancé en 1847 un programme s'intéressant notamment à la collecte de contes. Il est probable qu'il ait eu accès à d'autres sources, aujourd'hui disparues, puisqu'il publia entre 1855 et 1863, sous le titre de *Contes populaires russes* plus de cinq cents contes.

Bien que précieuses, ces sources, non pas orales mais déjà transcrites, n'étaient qu'un témoignage indirect de la tradition populaire et portaient la marque des choix esthétiques, linguistiques et littéraires des folkloristes les ayant rédigés.

Influencé par les romantiques allemands et du fait de son admiration pour le travail des frères Grimm, Afanassiev a moins cherché à donner une nouvelle rédaction des contes qu'il ne s'est employé à en donner une version qu'il considérait comme la plus proche de l'oralité originelle.

Sa démarche se différencie pourtant clairement de l'école allemande, en ce qu'elle ne relève pas seulement de la quête des origines d'une identité nationale populaire. Comme le démontre sa publication des trois volumes des *Conceptions Poétiques des Slaves sur la Nature* à la fin des années 1860, ses recherches se sont étendues au-delà de la seule Russie et l'ont convaincu des nombreuses similitudes et convergences des répertoires de contes populaires indo-européens. Il s'est attaché à mettre en évidence ces points communs, témoignant selon lui de l'existence de mythes fondamentaux communs à l'humanité. La diversité apparente des contes apparaît alors comme le résultat des variations sur ces sujets originaux suscitées par les facteurs culturels, religieux ou artistiques accompagnant l'évolution des peuples. Sa véritable quête restait donc le retour à ces mythes fondateurs, par-delà les frontières culturelles, vicissitudes de l'histoire de l'humanité.

Dès lors le fait qu'il apparaisse généralement comme le « Grimm russe », une sorte de père fondateur d'une tradition littéraire du conte russe, par ailleurs référence incontournable dans ce domaine, peut sembler une amusante ironie du sort...

De l'oral à l'écrit : la trahison des folkloristes ?

Mais il s'agit en réalité moins d'une ironie du sort que du résultat d'une évolution historique générale. Si les motivations et démarches des folkloristes et auteurs de contes du XIX^e siècle étaient réellement et sincèrement différentes, et ont abouti à l'existence de recueils de contes « littéraires » dont la composition et la rédaction diffèrent au gré de choix impossibles à nier, il n'en reste pas moins que le mouvement de transcription littéraire du XIX^e siècle s'accomplit dans un contexte socio-historique général qui le génère et le définit.

Avant même que les Grimm, Afanassiev, ou même Perrault bien avant eux, ne prennent leur plume, l'écrit et la culture de l'écrit, par le biais notamment de la diffusion de l'imprimé, ont déjà exercé une petite révolution socioculturelle qui a influencé le développement des cultures populaires. Les contes tels qu'ils se transmettent à ce moment là, y compris sous des formes orales, sont déjà imprégnés de ce changement et témoignent davantage de cette évolution que de la permanence d'antiques traditions. Dans cette perspective, le débat autour de la fidélité ou non des auteurs à leurs sources, à une tradition populaire nationale ou aux origines universelles de certains mythes semble moins pertinent.

Tristan Landry, à ce sujet, conclut ainsi son ouvrage *La mémoire du conte folklorique de l'oral à l'écrit* (Presses de l'Université de Laval, 2005) :

« Nous avons examiné la question du conte folklorique et de sa transformation, entre le XVII^e et le XIX^e siècle, d'une performance de culture orale en un objet de la culture imprimée. Cette transformation présuppose un changement structurel profond. Les recueils de contes, quand on les compare à leurs sources, se révèlent être inscrits dans ce changement. On peut en fait dire que les contes contemporains, s'ils sont censés être les traces d'une mémoire très ancienne sont, en fait, davantage réminiscent de l'époque à laquelle les folkloristes les éditaient. Il ne s'agit ni de faire des sources utilisées par les folkloristes les témoignages authentiques d'un passé révolu ni de ces recueils des perversions modernes. [...] La question est surtout de voir que, de l'oral à l'écrit, le conte a subi une transformation structurelle majeure au terme de laquelle il a été actualisé, comme il le sera peut-être encore dans le futur quand les nouvelles technologies de l'information auront rendu l'écrit à son tour caduque. »

Conte d'Ivan Tsarevitch, du loup gris et de l'oiseau de feu

Les *Contes populaires russes* d'Afanassiev fourniront plusieurs arguments pour les ballets russes. Mais aucun de ces contes ne donne à l'Oiseau de feu la place centrale que Fokine souhaitait réserver dans son ballet à ce motif traditionnel russe, emblème de la magie bénéfique et de la beauté pure. Ce qui explique sans doute qu'il ait dû recomposer lui-même un argument original, qui laisse tout de même transparaître les emprunts aux recueils d'Afanassiev.

Les allusions les plus évidentes renvoient au *Conte d'Ivan Tsarevitch, du loup gris et de l'oiseau de feu*. Dans le récit d'Afanassiev, le Tsar se désole de ce qu'un mystérieux voleur pille chaque nuit les précieuses pommes d'or de son verger. Ses deux premiers fils montent la garde chacun leur tour, mais s'endorment sans réussir à identifier le voleur. Son troisième fils, Ivan, parvient à rester éveillé, et surprend le voleur : il s'agit de l'Oiseau de feu, qu'il ne parvient pas à capturer. Il lui arrache seulement une plume qu'il remet à son père. Vite fasciné par la plume, le Tsar émet le souhait de posséder l'Oiseau de feu et envoie ses trois fils à la recherche du merveilleux animal. Aidé par un loup gris aux pouvoirs magiques, Ivan trouve l'Oiseau de feu dans le jardin d'un autre tsar. Mais contrairement à ce que lui avait conseillé le loup, il ne se contente pas de prendre l'Oiseau et tente d'emporter la cage d'or qui lui sert d'abri. Il est alors arrêté et se voit proposer un marché : il ne sera pas dénoncé et pourra garder l'Oiseau de feu s'il rapporte au tsar le cheval à crinière d'or... Le loup lui vient à nouveau en aide, mais Ivan commet la même erreur : au lieu de partir avec le seul cheval, il s'empare de la bride d'or, ce qui lui vaut d'être à nouveau capturé... Second marché pour Ivan qui doit capturer Hélène la Belle pour le troisième Tsar, en échange du cheval à crinière d'or. Il y parvient... mais les deux jeunes gens tombent immédiatement amoureux et ne peuvent supporter de se séparer. Le loup prend alors la forme d'Hélène le temps de l'échange... puis rejoint le couple parti avec le cheval à crinière d'or. Un cheval dont il est difficile de se séparer : nouvelle métamorphose du loup qui permet à Ivan de repartir pour son pays avec la princesse, le cheval et l'Oiseau de feu. Mais alors que le Tsarevitch dort au bord de la route, ses deux frères aînés surgissent. Fous de jalousie, ils décapitent Ivan et s'attribuent la gloire de ses conquêtes... Heureusement, le loup gris veille

toujours, et grâce à l'eau morte et l'eau vive, il rend la vie à Ivan, juste à temps pour lui permettre d'empêcher le mariage du premier fils du Tsar avec Héléne, la Belle. Le Tsar, furieux, jette ses deux fils aînés en prison et fait célébrer le mariage d'Ivan avec sa princesse.

Comme on le voit, si Fokine retient des éléments de ce conte, par ailleurs récurrents dans les contes populaires russes (la quête d'Ivan, les pommes d'or, la princesse captive d'une grande beauté, l'aide apportée par un animal, magique ou non...), il modifie considérablement la structure du récit, et renonce par exemple à la présence du loup gris et à la multiplication des épreuves.

Kastcheï l'Immortel

Il introduit en revanche un personnage bien connu du folklore russe, que l'on retrouve dans de nombreux contes : le sorcier Kastcheï, méchant, maigre et immortel sauf si l'on trouve le secret magique de sa vie, bien caché dans un œuf, lui-même dans une cane qui est dans un lièvre, dans un coffre de fer enterré sous un chêne vert qui se trouve sur l'île de Bouïan (ou Boïran), en plein milieu de l'océan.

Tant que son âme est en lieu sûr, il ne peut mourir. Si le coffre est déterré et ouvert, le lièvre en bondira. S'il est tué, la cane en sortira pour tenter de s'échapper. Quiconque cependant arrivera à prendre l'œuf tiendra Kastcheï en son pouvoir.

Gardien avare des trésors, en possession d'objets magiques, il est le représentant du mal toujours en butte aux héros positifs des contes traditionnels russes, qui viennent en général au secours des princesses enlevées par le hideux sorcier. Kastcheï est souvent considéré comme un parent de la terrible Baba-Yaga (mise en musique par Moussorgski dans les *Tableaux d'une exposition*).

Son nom connaît de nombreuses orthographes : Koscheï, Kochtcheï, Kostcheï, Kachtcheï, Kastcheï ou encore Kashchey, qui laissent toutes supposer une référence à son allure supposée squelettique (du russe _____ : os).

Sa notoriété dans le folklore russe explique sans doute que Kastcheï soit devenu un nom commun désignant les vieux avares ! Présent dans plusieurs contes, on le retrouve tout au long du XX^e siècle dans des œuvres aussi diverses que des opéras

(*Kastcheï l'Immortel* de Rimski-Korsakov), des films d'animation russes ou des romans.

De plus, d'étranges similitudes entre ce sorcier qui cache le secret de sa vie hors de lui et de récents héros à la mode peut laisser supposer que cet étrange personnage a su influencer les imaginaires bien au-delà de la Russie : le démoniaque Sauron du *Seigneur des Anneaux* de J. R. R. Tolkien a caché son pouvoir dans un anneau dont la destruction seule peut provoquer sa mort, de même que le sorcier Lord Voldemort dont l'ombre maléfique plane sur la série des *Harry Potter* demeurera immortel tant que n'auront pas été détruits tous les « Horcruxes », multiples objets renfermant les morceaux de son âme.

L'art du conte...

par Isabelle Jacquot

La découverte du répertoire des contes populaires russes est également l'occasion de s'intéresser à cette forme très particulière de récit, dans la diversité de ses traditions à travers le monde.

Le site Internet « Contemania », dans sa rubrique « Comprendre les contes », donne un aperçu très complet de l'art du conte et de ses formes. Il permet notamment de mieux comprendre les spécificités du conte par comparaison aux autres formes de récits.

<http://www.contemania.com/comprendre/index.htm>

Quelques points fondamentaux extraits de ce site :

Quelques caractéristiques essentielles du conte

Le conte fait partie de la grande famille du récit. Comme le souligne Jeanne Michel, « Le conte est tout d'abord une narration brève. (...) Mais la narration aussi courte soit-elle est rigoureusement construite. » D'un point de vue linguistique, c'est un type d'énoncé relatant des faits présentés comme « passés », et marqué par l'effacement du sujet qui parle, l'emploi de la troisième personne, ainsi que celui du passé simple et de l'imparfait.

Pour Marc Soriano, les contes sont des « récits de voie orale, dont l'origine est vraisemblablement antérieure aux civilisations historiques et qui, d'une époque à l'autre, se manifestent parfois dans la littérature écrite sous forme d'adaptation » (*Guide de littérature pour la jeunesse*, Flammarion, 1975).

Le conte se situe dans l'intemporel. Alors que la majorité des récits se situent dans un passé daté, le conte appartient à un passé indéterminé, et en général lointain. Les contes commencent en effet par des expressions telles que « Il était une fois... », « Il y a bien longtemps... », ou encore « En ce temps-là... ».

Le conte se situe dans un monde sans cadres géographiques précis. En général, les faits se situent soit dans des paysages typiques tels que la forêt, la montagne, la savane, etc., soit dans un lieu de fantaisie (la ferme de Delphine et Marinette, des *Contes du chat perché* de Marcel Aymé).

Définition du *Dictionnaire des littératures de langue française*, Bordas, 1987

Attesté dès 1080, le mot dérive de « conter » (du latin *computare*), « énumérer », puis « énumérer les épisodes d'un récit », d'où « raconter ». La réfection savante « compter » ne fut longtemps qu'une variante orthographique, et les deux formes sont employées indifféremment dans les deux sens jusqu'à la fin du XVII^e siècle. Conformément à son origine populaire, « conte », comme « conter » et « conteur », a toujours fait partie du langage courant, d'où son emploi souvent imprécis. [...]

En tant que pratique du récit, le conte appartient à la fois à la tradition orale populaire et à la littérature écrite. D'ailleurs, les points communs entre les deux domaines sont innombrables, sans qu'il soit possible, le plus souvent, d'établir s'il s'agit d'influence génétique directe ou de simple appartenance à un fonds thématique commun qui n'est d'ailleurs pas spécifique au conte. [...]

Jusqu'à une époque récente, la pratique du conte populaire était une situation de communication concrète, orale. Le narrateur était présent et interpellait l'auditoire, qui intervenait parfois dans le récit. [...]

Les différents types de contes : classification Aarne-Thompson (AT)

La collecte systématique des contes que nous avons évoquée à propos d'Afanassiev et des folkloristes des XVIII^e et surtout XIX^e siècle, a ouvert la voie au XX^e siècle à de nombreuses tentatives d'études et d'analyse des contes, souvent dans le but d'établir une classification cohérente.

Parmi les classifications possibles, celle établie à partir des travaux de l'école finnoise, selon une méthode comparative historico-géographique, reste la plus connue, même si son caractère parfois arbitraire et ses lacunes font encore l'objet de nombreux débats. L'ampleur du matériel réuni et des contes répertoriés offre toutefois une base de travail intéressante pour les études des folkloristes qui continuent le plus souvent à se référer à cette classification.

Elle repose sur la notion de « contes types », définie, au début du XX^e siècle, par le Finlandais Annti Aarne. Un Américain, Stith Thompson, a complété son travail. L'ouvrage est paru sous le titre *The Types of the Folktale* et a connu plusieurs éditions successives (1927, 1961, 1973, etc.).

La classification Aarne-Thompson, aujourd'hui Aarne-Thompson-Uther (ATU), devenue internationale, distingue trois grandes catégories dans les 2340 contes types répertoriés :

- les contes d'animaux, c'est-à-dire ceux qui mettent en scène exclusivement des animaux (1 à 299),

- les contes proprement dits, subdivisés en :

- en contes merveilleux,
- en contes religieux,
- en contes réalistes,
- en contes d'ogres stupides (300 à 1 199),

- les contes facétieux (1200 à 1999)

- les contes à formules, où une phrase est répétée d'un bout à l'autre par le personnage principal et qui souvent n'ont pas de fin (1 200 à 2 340).

Certains de ces chiffres ne sont accompagnés d'aucun titre, la place restant libre pour insérer d'autres contes qui ne seraient pas encore collectés. On trouve enfin dans cette classification la rubrique des contes non répertoriés.

Comme les titres des contes varient d'un pays à l'autre, chaque type de conte reçoit un numéro. Par exemple, *Le Petit Chaperon rouge* est identifié par tous les folkloristes comme le « AT 333 ». Une pratique peu poétique, mais dont on ne peut nier le caractère pratique qu'a souligné l'un des premiers « critiques » de cette classification, Vladimir Propp :

« Cette liste est entrée dans l'usage international et a rendu, dans le domaine de l'étude du conte, un grand service : grâce à l'index d'Aarne, on a pu chiffrer les contes. Aarne appelle les sujets des types, et chaque type est numéroté. Il est très commode de pouvoir donner une brève désignation conventionnelle des contes (par un renvoi au numéro de l'index). »

Vladimir Propp, Introduction à *La Morphologie du conte*.

Vladimir Propp et l'approche structuraliste

Tout en reconnaissant les qualités du travail d'Anti Aarne, Vladimir Propp en souligne néanmoins les limites :

« Mais à côté de ses mérites, l'index possède aussi un grand nombre de graves défauts. [...] Les contes merveilleux se subdivisent, d'après Aarne, dans les catégories suivantes : 1° l'ennemi magique, 2° l'époux (épouse) magique, 3° la tâche magique, 4° l'auxiliaire magique, 5° l'objet magique, 6° la force ou la connaissance magique, 7° autres éléments magiques. [...] Que faire, par exemple, des contes où la « tâche magique » est exécutée grâce à un « auxiliaire magique », ce que l'on observe très souvent, ou des contes où « l'épouse magique » est justement cet « auxiliaire magique » ?

Il est vrai qu'Aarne n'a pas tenté de faire une classification véritablement scientifique ; son index est utile comme ouvrage de référence, et en tant que tel, il a une grande importance pratique. Mais d'autre part, il présente aussi des dangers. Il donne des idées fausses sur l'essentiel. En fait, une division précise des contes en types n'existe pas et apparaît chaque fois comme une fiction. Si des types existent, ce n'est pas au niveau où Aarne les place, mais à celui des particularités structurales des contes qui se ressemblent. »

Vladimir Propp, Introduction à *La Morphologie du conte*.

« Particularités structurales » : Propp annonce clairement la démarche qu'il va adopter dans son étude du conte, menée à partir du corpus... des contes merveilleux russes ! Si la publication de la *Morphologie du conte* en Russie en 1928 passe d'abord presque inaperçue en Occident, sa traduction à partir des années 1950 va profondément influencer les travaux postérieurs d'analyse des formes du récit.

Vladimir Propp formule quatre principes :

- 1) Les éléments constants, permanents du conte sont les fonctions des personnages, quels que soient ces personnages et quelle que soit la manière dont ces fonctions sont remplies.
- 2) Le nombre des fonctions que comprend le conte merveilleux est limité.
- 3) La succession des fonctions est toujours identique.
- 4) Tous les contes merveilleux appartiennent au même type en ce qui concerne leur structure.

Il définit ensuite trente et une fonctions pouvant être regroupées en sept sphères d'action correspondant chacune à un personnage-type : l'agresseur, le donateur ou pourvoyeur, l'auxiliaire, le personnage recherché, le mandateur, le héros et le faux héros. Ces fonctions peuvent ne pas être toutes présentes dans un conte, mais s'enchaînent dans un ordre identique, qui ne doit pas être perturbé par le conteur, libre par contre dans le choix des fonctions ou dans leur omission. Elles se regroupent par couples (interdiction-transgression, interrogation-information, combat-victoire etc), par ensembles (mise à l'épreuve du héros, sa réaction, sa récompense) ou sont isolées (mariage etc). Ces fonctions sont organisées en 2 séquences, à partir d'un manque ou d'un méfait initial, jusqu'à sa réparation finale.

Les sept premières fonctions constituent dans l'économie générale du conte une section préparatoire.

0 - Prologue qui définit la situation initiale (ce n'est pas encore une fonction).

1 - Un des membres d'une famille est absent du foyer (Eloignement ou Absence).

2 - Une interdiction est adressée au héros (Interdiction).

3 - L'interdiction est violée (Transgression).

4 - Le méchant cherche à se renseigner (Demande de renseignement ou Interrogation).

5 - Le méchant reçoit l'information relative à sa future victime (Renseignement obtenu ou Délation)

6 - Le méchant tente de tromper sa victime pour s'emparer d'elle ou de ses biens (Duperie ou Tromperie)

7 - La victime tombe dans le panneau et, par là, aide involontairement son ennemi (Complicité involontaire)

L'action proprement dite se noue avec la huitième, qui prend dès lors une importance essentielle.

8 - Le méchant cause un dommage à un membre de la famille (Méfait — ou Manque).

9 - On apprend l'infortune survenue. Le héros est prié ou commandé de la réparer (Appel ou envoi au secours)

10 - Le héros accepte ou décide de redresser le tort causé (Entreprise réparatrice, contraire ou Acceptation du héros)

11 - Le héros quitte la maison (Départ)

12 - Le héros est soumis à une épreuve préparatoire (i.e. une épreuve de qualification) de la réception d'un auxiliaire magique (Première fonction du donateur).

13 - Le héros réagit aux actions du futur donateur (Réaction du héros)

14 - Un auxiliaire magique est mis à la disposition du héros (Transmission ou Réception de l'objet magique).

15 - Le héros arrive aux abords de l'objet de sa recherche (Transfert d'un royaume à un autre ou Déplacement).

16 - Le héros et le méchant s'affrontent dans une bataille en règle (Lutte ou Combat).

17 - Le héros reçoit une marque ou un stigmate (Marque).

18 - Le méchant est vaincu (Victoire).

Débute alors la seconde séquence qui mène au dénouement :

19 - Le méfait est réparé (Réparation du méfait / manque).

20 - Le retour du héros (Retour)

21 - Le héros est poursuivi (Poursuite ou persécution du héros).

22 - Le héros est secouru (Secours).

23 - Le héros incognito gagne une autre contrée ou rentre chez lui (Arrivée incognito).

24 - Un faux héros prétend être l'auteur de l'exploit (Imposture).

25 - Une tâche difficile est proposée au héros (Tâche difficile).

26 - La tâche difficile est accomplie par le héros (Accomplissement).

27 - Le héros est reconnu (Reconnaissance).

28 - Le faux héros ou le méchant est démasqué (Découverte)

29 - Le héros reçoit une nouvelle apparence (Transfiguration).

30 - Le faux héros ou le méchant est puni (Châtiment).

31 - Le héros se marie et/ou monte sur le trône (Mariage).

Les Ballets russes et le contexte culturel

1. La danse

La danse à l'Opéra de Paris fin XIX^e et début XX^e siècle

Au début du XX^e siècle, la danse est présente dans tous les programmes de l'Opéra de Paris (installé depuis 1875 au Palais Garnier), sous deux formes :

- le ballet à proprement parler, complété, en fonction de sa longueur, par un opéra ou un extrait d'opéra ;
- le divertissement d'opéra, tradition spécifiquement française établie depuis la fondation de l'institution et selon laquelle toute œuvre lyrique doit comporter obligatoirement au moins un moment où intervient la danse.

Ainsi, même s'il n'existe pas de soirée entièrement consacrée à la danse, celle-ci est omniprésente.

Pourtant plusieurs facteurs contribuent à affaiblir son prestige.

En effet la guerre de 1870, l'incendie de l'Opéra (salle Le Peletier) en 1873, puis celui du dépôt des décors en 1894, compromettent la reprise des œuvres anciennes. Les directeurs qui se succèdent consacrent à l'art lyrique l'essentiel des ressources destinées à reconstruire un répertoire, ce au détriment du ballet qui connaît peu de créations. Les grands chorégraphes ne sont plus attirés à l'Opéra, pour lequel on se contente en outre d'utiliser des compositeurs de musique de ballet et des décorateurs de théâtre routiniers.

Par ailleurs, la danse comme activité chorégraphique connaît une période critique. Elle est associée dans l'esprit des spectateurs à un univers féminin à l'image des œuvres du peintre Edgar Degas, représentations des coulisses ou de la scène témoignant de l'omniprésence de la danseuse au détriment du danseur dans l'imaginaire collectif. Cette situation ne fait que renforcer la tendance : la danse masculine, peu appréciée du public, ne suscite plus que de rares vocations, et la danse, à l'instar de toute activité qui se féminise, est dépréciée.

Seules quelques personnalités exceptionnelles parviennent à être perçues sans condescendance, telles Rita Sangalli, Rosita Mauri ou Carlotta Zambelli.

Cependant, hors des murs du temple de la danse, dans les salons et les théâtres de variétés, de nouvelles formes artistiques s'inventent, sous l'impulsion de danseuses comme Cléo de Mérode ou Mata Hari, qui séduisent le public par leur beauté, leur talent et un répertoire pseudo-exotique.

Deux américaines occupent le devant de la scène, éblouissant à la fois le grand public et l'élite des milieux artistiques sensibles à l'originalité de leur mode d'expression : Loïe Fuller et ses illusions scéniques fondées sur des jeux de lumière, est la grande vedette de la Belle Époque ; Isadora Duncan qui introduit une conception inédite du corps qui s'exprime librement à partir des émotions ressenties, devient une figure charismatique de la danse.

Au même moment en Russie

La danse connaît une situation florissante à Moscou, au théâtre Bolchoï, et surtout à Saint-Pétersbourg, au Théâtre Mariinski (appelé Kirov après la révolution de 1917). Le ballet de ce dernier, fort d'une tradition de deux siècles, est au sommet de sa gloire avec des danseurs d'une exceptionnelle qualité artistique. La direction invite également à s'y produire des danseuses italiennes comme Carlotta Brianza et Pierina Legnani qui jouissent d'une faveur internationale. Enfin, c'est là que le chorégraphe français, Marius Petipa, a élaboré dans la seconde moitié du XIX^e siècle le grand ballet académique dont les plus célèbres créations — *La Belle au bois dormant* (1890) ou *Le Lac des cygnes* (1895) —, sont devenues les bases du répertoire classique. Animant toute une soirée avec trois ou quatre actes, le grand ballet rassemble de nombreux interprètes dans de somptueuses mises en scènes, devant un public d'aristocrates et de grands bourgeois, cultivés, fidèles et passionnés, les « balletomanes ».

Cependant, la Russie au début du XX^e siècle est le théâtre de mouvements contestataires qui annoncent la révolution de 1917. Au Théâtre Mariinski, alors que Petipa règne en maître avec son répertoire, un jeune danseur, Michel Fokine, aspire à d'autres formes d'expression chorégraphique. Il fait ses débuts de chorégraphe pour des galas d'écoles ou des fêtes privées, soutenu dans ses recherches par ses camarades Tamara Karsavina ou Vaslav Nijinski. À l'époque

où ses premiers ballets sont présentés sur la scène du Mariinski il rencontre Serge Diaghilev.

Diaghilev a entrepris, depuis quelques années, de faire connaître l'art russe à Paris. Après y avoir organisé une exposition (1906) puis des concerts (1907) et enfin présenté un opéra (1908), il se tourne vers la danse.

Il cherche à rassembler une troupe de ballet du meilleur niveau et sollicite les artistes du théâtre Mariinski disponibles pendant la période des vacances : Anna Pavlova, Karsavina, Nijinski et sa jeune sœur Bronislava Nijinska, Adolf Böhm et Fokine s'engagent dans l'aventure à laquelle se joint également Ida Rubinstein. Sensible aux idées novatrices de Fokine, Diaghilev lui confie la responsabilité des chorégraphies. Fokine reprend et développe des œuvres qu'il avait présentées sous un autre titre en Russie (*Le Pavillon d'Armide*, *Cléopâtre* et *Les Sylphides*), crée un ballet (*Les Danses polovtsiennes du Prince Igor*) et rassemble, pour compléter le programme, un pot pourri de grandes variations du répertoire (*Le Festin*).

Le succès des Ballets russes à Paris et dans le monde

La première saison des Ballets russes se déroule au Théâtre du Châtelet spécialement rénové pour la circonstance, du 18 mai au 19 juin 1909. Le succès est immédiat. Désormais, jusqu'à la mort de Diaghilev (1929), la saison des Ballets russes constitue un événement attendu.

Dès 1910, la troupe est invitée également à Londres puis dans les grandes capitales européennes.

Elle se rend en Amérique du Sud en 1913 (Buenos Aires, Montevideo et Rio) et aux États-Unis en 1916. Sans fortune personnelle, Diaghilev est condamné au succès : il en va de la survie de sa compagnie. Constamment à la recherche de financements, menant une brillante vie mondaine, il sait gagner les faveurs d'amateurs fortunés qui viendront à son secours à plusieurs reprises. Il conçoit le ballet comme une synthèse de différents arts auxquels il accorde une égale valeur et imprime la marque de son extrême exigence à tous les éléments qui composent un spectacle.

Avec une intuition infaillible, étayée par une sûreté de jugement exceptionnelle, il réunit les meilleurs artistes. Dans les domaines de la musique, des arts plastiques

et de la danse, les plus grands talents du XX^e siècle auront collaboré ou été en relation avec lui. L'esprit même du spectacle s'en trouve changé, la notion d'aimable divertissement faisant place à celle d'un art total, sans cesse à la recherche d'une expressivité en accord avec la sensibilité contemporaine.

Pour s'assurer la fidélité du public, Diaghilev conçoit ses spectacles en jouant habilement sur la tradition et la nouveauté, prenant des risques calculés, sans cesse à la recherche d'un équilibre toujours précaire : il lui faut séduire, surprendre, provoquer, parfois même scandaliser, mais sans jamais lasser ni s'aliéner les spectateurs. Le répertoire des Ballets russes ne semble pas d'abord révolutionnaire, car c'est en puisant dans les traditionnels thèmes exotiques et romantiques que Fokine conquiert le public.

Se succèdent ainsi, lors de la première saison, l'élégance délicate du *Pavillon d'Armide* qui évoque le XVIII^e siècle français, la fougue sauvage des steppes orientales des *Danses polovtsiennes du Prince Igor*, les brillantes démonstrations des morceaux de bravoure rassemblés dans *Le Festin*, le charme romantique des *Sylphides* et l'exotisme sensuel de *Cléopâtre*.

On apprécie le talent éblouissant des solistes (le trio Karsavina, Pavlova et Nijinski est resté légendaire), la qualité des ensembles du corps de ballet qui reçoit l'enseignement d'Enrico Cecchetti, le charme des chorégraphies de Fokine, la splendeur inouïe des décors et costumes de Léon Bakst et d'Alexandre Benois ; on se laisse emporter par l'énergie et la vitalité impressionnantes des artistes venus de la lointaine Russie et séduire par la forme percutante des ballets de courte durée ainsi que par la grande variété des mises en scène rigoureusement adaptées à chaque sujet.

Enfin, la danse masculine retrouve l'adhésion du public parisien, grâce aux prouesses d'Adolf Böhm et de Nijinski. Une fois la réputation de sa compagnie établie, Diaghilev peut laisser libre cours à son esprit curieux, tourné vers l'avant-garde artistique. Dès 1913, il propose également des œuvres plus audacieuses dont certaines font scandale (*L'Après-midi d'un faune* en 1912, *Le Sacre du printemps* en 1913, *Parade* en 1917). Les chorégraphes des Ballets russes (Léonide Massine 1915-1920 et 1925-1928, Nijinska 1922-1926 et George Balanchine 1926-1929) utilisent la danse académique qu'ils font évoluer dans le style néoclassique initié par Fokine (1909-1912 et 1914).

Seul Nijinski (1912-1913), vivement encouragé par Diaghilev, s'aventure vers une recherche de mouvements totalement novatrice ; mais son expérience est brève car ses œuvres provoquent un tel rejet du public qu'elles sont très vite abandonnées.

Le travail des autres chorégraphes fait évoluer considérablement l'univers de la danse classique. D'une part, l'impact dramatique du ballet est concentré dans des œuvres courtes d'où sont exclus divertissements et démonstrations superflus, et la structure traditionnelle du ballet-pantomime disparaît avec l'abandon de la pantomime. D'autre part, le matériau même de la danse subit une transformation. Le riche vocabulaire de la danse classique constitue la matière de brillantes chorégraphies comme celles de Marius Petipa.

Mais il appartient, sous cette forme, à l'esthétique du XIX^e siècle et finit par donner lieu à des enchaînements de pas stéréotypés et conventionnels qui ne correspondent plus à la sensibilité du début du XX^e siècle. Aussi chaque chorégraphe des Ballets russes cherche l'expressivité du mouvement dansé en modifiant l'approche d'un vocabulaire travaillé spécifiquement de manière à correspondre au thème de chaque œuvre.

La technique de la danse classique absorbe ainsi un certain nombre de nouveautés. Notamment l'usage du parallélisme des jambes, voire des jambes en-dedans (*Petrouchka* ou *Le Sacre du printemps*), s'ajoute à celui de la position en-dehors des jambes qui caractérise la danse classique depuis sa naissance.

À l'esthétique linéaire traditionnelle est ajoutée l'esthétique angulaire manifeste dans de nouveaux mouvements de bras ou de corps. De plus, sont intégrés des gestes venus du sport ou de la vie quotidienne.

Cette approche vivante de la danse, magnifiée par le haut niveau de tous les éléments du ballet, justifie le fait que les productions de Diaghilev aient été le phare du monde chorégraphique.

L'exemple de Diaghilev est suivi de son vivant par les Ballets suédois —compagnie installée de 1920 à 1925 au Théâtre des Champs-Élysées à Paris —, qui s'inscrivent dans une esthétique d'avant-garde. Mais malgré la qualité artistique indiscutable de ses collaborateurs, la compagnie ne réussit pas à éclipser les Ballets russes.

À la mort du directeur en 1929, personne n'est capable de prendre la relève pour prolonger la vie de la compagnie. Celle-ci éclate en diverses entreprises plus ou moins éphémères qui exploitent le prestigieux label « Ballets russes ».

Les collaborateurs des Ballets russes sont embauchés par l'une ou l'autre au gré des opportunités et affinités. Les programmes s'appuient en partie sur le répertoire des Ballets russes de Diaghilev, dont les anciens chorégraphes assurent les reprises tour à tour, et auquel ils ajoutent de nouvelles créations.

L'esprit des Ballets russes marque la création chorégraphique tout au long du XX^e siècle, surtout par l'idée que chaque élément du ballet doit être de qualité et qu'une cohérence artistique est nécessaire. Si personne n'a pu mettre en œuvre ce principe avec l'envergure, l'audace et l'éclectisme de Diaghilev, les chorégraphes ont pris l'habitude d'associer à leurs créations des artistes plasticiens ou des compositeurs dont l'imaginaire correspond à leur projet.

Les Ballets russes restent actuels par leur répertoire. Bon nombre d'œuvres sont encore dansées dans leur chorégraphie d'origine à travers le monde. Elles continuent de stimuler le talent de nouveaux créateurs qui en donnent leur propre vision.

2. La création musicale

Si les premières décennies du XX^e siècle tiennent dans l'histoire de la musique une place majeure c'est que, dans une Europe en pleine effervescence artistique, elles rejettent le post-romantisme, le naturalisme et voient naître presque simultanément des conceptions diverses qui révolutionnent l'univers esthétique dont elles sont issues.

Quelle est la part de la Russie à ce concert parfois dissonant ? A la fin du XIX^e siècle, en dépit de la créativité multiple des écoles musicales françaises, espagnoles et germaniques, de l'éclat vériste des opéras italiens, du culte fanatique qui entoure généralement l'œuvre de Richard Wagner, la Société impériale russe de musique encourage les compositeurs qui puisent leur inspiration dans le riche patrimoine populaire slave.

À Moscou, Hector Berlioz, qui exerce une vive influence sur leur palette orchestrale par l'intermédiaire de son *Grand Traité d'instrumentation et d'orchestration modernes* publié en 1844, est chaleureusement accueilli en 1867 par Piotr Illitch Tchaïkovski. Plus occidentalisant, celui-ci reçoit le premier la célébrité due à son sens mélodique, symphonique et aussi à l'intérêt qu'à l'instar de Léon Delibes ou Édouard Lalo il porte au ballet de 1875 jusqu'à son décès en 1893 (*Le Lac des cygnes*, *La Belle au bois dormant*, *Casse-noisette*).

En 1871, il s'accorde avec le « Groupe des Cinq », nationaliste et autodidacte, et va aider Nicolas Rimski-Korsakov, nommé professeur de composition au Conservatoire de Saint-Pétersbourg, à acquérir la maîtrise de la fugue et du contrepoint. Modeste Moussorgski (dont le jeune Serge Diaghilev, issu d'une famille passionnée par toutes les formes de musique, connaît aussi bien l'œuvre que celle de Tchaïkovski) donne libre cours à son humanisme lyrique en célébrant sa patrie dans *Boris Godounov*, *La Khovantchina*.

Poussé par le climat d'émulation qui règne alors en Europe dans la société cultivée où abondent les musiciens amateurs, Diaghilev se découvre une vocation de chanteur et de compositeur à laquelle mettra fin en 1894 la froide réception de Rimski-Korsakov. En l'absence de critiques musicaux marquants, c'est surtout

grâce à son ami d'enfance, Walter Nouvel, que la revue *Mir Isskoutsva* (*Le Monde de l'art*), fondée par Diaghilev en 1898, contribue à familiariser le public avec les nouveaux compositeurs russes, mais aussi avec Gabriel Fauré, Maurice Ravel, Vincent d'Indy, Richard Strauss et Claude Debussy.

En 1902 la création de *Pelléas et Mélisande*, chef-d'œuvre de Debussy, a passionnément divisé les mélomanes parisiens, les jeunes auditeurs de la quatrième galerie imposant leur enthousiasme aux snobs du parterre et des loges. Public et critiques avertis ne s'y trompent pas. À ceux-ci, Diaghilev va révéler ses compatriotes à l'Opéra de Paris en 1907, lors de cinq concerts de musique russe. Organisés avec des appuis officiels et privés, tel celui de la comtesse Greffuhle (l'un des modèles de Marcel Proust pour la princesse de Guermantes dans *La Recherche du temps perdu*), présidente de la Société des concerts français et de la Société musicale fondée par Gabriel Astruc, ceux-ci réunissent sous la direction, notamment de Rimski-Korsakov, d'illustres artistes tels Serge Rachmaninov ou Fédor Chaliapine. Leur retentissement est tel dans les cercles musicaux, auprès de Romain Rolland et du Tout-Paris cultivé que les directeurs de l'Opéra, Messager et Broussan, invitent l'année suivante Diaghilev à présenter intégralement *Boris Godounov* avec Chaliapine et les chanteurs du Bolchoï de Moscou. Le spectacle remporte d'emblée un succès délirant, conquérant entre autres une des arbitres du goût, Misia Edwards, future Misia Sert.

Ce triomphe provoque aussitôt le projet de la première saison des Ballets russes en mai 1909, l'opéra trop onéreux ayant dû être retiré du programme en dernière heure.

Composé d'œuvres courtes, le répertoire des Ballets russes ne cesse d'accueillir durant vingt ans les principales tendances de la musique contemporaine, et révèle les compositeurs les plus novateurs du début du siècle.

Après la mort de Rimski-Korsakov, Diaghilev fait la rencontre capitale pour l'avenir de sa compagnie de son élève, le jeune Igor Stravinski, dont en février 1909 à Saint-Pétersbourg il pressent le génie naissant à la première audition de *Feu d'artifice*. Dès lors, non sans orages épisodiques dus à sa jalousie et à ses problèmes économiques entraînant la médiocrité de certaines exécutions, Diaghilev s'avère un incomparable directeur pour la compagnie des Ballets russes qu'il a créée, **depuis le féerique et rutilant *Oiseau de feu* (1910) jusqu'au**

rayonnant *Apollon Musagète* (1928), et porte à la scène neuf partitions de factures aussi variées que le forain *Petrouchka* (1911), l'allègre *Pulcinella* (1920) ou les rustiques *Noces* (1923), les opéras *Le Chant du rossignol* (1914), *Marva* (1922). Comment pourrait-on oublier le scandale mémorable du *Sacre du printemps* (1913) dont la rythmique obstinée et complexe et éblouissante orchestration révolutionnent l'écoute du public au point que le critique Émile Vuillermoz écrira : « On n'analyse pas *Le Sacre du printemps* : on le subit, avec horreur ou volupté, selon son tempérament. »

Mais si Diaghilev veut renouveler l'intérêt du public international et des auditeurs éclairés, il lui faut vite s'adresser aussi à des compositeurs qui ne soient pas ses compatriotes. Entouré à Paris de conseillers avertis, le fin mélomane sollicite, dès 1909, Debussy dont, en 1912, il adapte audacieusement à la scène, avec Vaslav Nijinski, *L'Après-midi d'un faune*, bientôt suivi de la création de *Jeux*, subtil poème dansé. Simultanément, il commande à Ravel la pastorale hellénistique de *Daphnis et Chloé*, chef-d'œuvre qui souffre de son final désintéressé et d'une surprenante malchance, mais il commet l'erreur de délaisser, en 1919, *La Valse* qui lui est dédiée et que créera finalement Ida Rubinstein. Pour des raisons de distribution, il renonce aussi à *La Péri* de Paul Dukas, mais accepte *La Tragédie de Salomé* de Florent Schmitt interprétée à la veille de la guerre, comme *La Légende de Joseph* de Richard Strauss, dont Nijinski incarnera encore le facétieux *Till Eulenspiegel* lors de la tournée de 1915 aux États-Unis, tandis que la *Pavane* de Gabriel Fauré suggère en 1916 à Léonide Massine le mélancolique hommage à Diego Velásquez de *Las Meninas*.

Déjà, l'esthétique des années folles, cet esprit nouveau pressenti par Guillaume Apollinaire, ce goût du divertissement naïf, de la surprise insolite, du dépouillement ironique que formule Jean Cocteau dans *Le Coq et l'Arlequin*, suscite en 1917 la provocante *Parade* mise en musique par Érik Satie, le vieux maître d'Arcueil, qui scandalise par la nudité de son style et rejette délibérément l'impressionnisme musical au profit parfois du crépitements d'une machine à écrire.

Bientôt se répand la mode d'un nouveau phénomène musical venu des États-Unis : le jazz qui va influencer l'inspiration contemporaine et notamment le néoclassique Vladimir Dukelsky, qui prend à New York le nom de Vernon Duke.

Dans la nouvelle génération française, Cocteau découvre et va faire venir aux Ballets russes, qui apparaissent désormais gage certain de notoriété auprès d'un public plus nombreux que celui des salles de concerts, les personnalités déjà marquantes de trois des membres du jeune « Groupe des Six », Darius Milhaud, Georges Auric et Francis Poulenc, suivis en 1927 de leur cadet Henri Sauguet. Ces partitions, souvent d'une complexité et d'une facture très innovantes, sont servies par la rigueur et l'extrême sensibilité de chefs comme Pierre Monteux, Ernest Ansermet et Roger Désormière qui savent en souligner les moindres inflexions tout en respectant les exigences de la danse.

Rénovant l'exemple de Claudio Monteverdi, Jean-Baptiste Lully, Jean Philippe Rameau ou Gluck, les Ballets russes attestent la nécessité de faire appel à des compositeurs de qualité.

Grâce à leur audace première, le ballet est redevenu un genre musical noble qui attire les mélomanes et suscite nombre des partitions-clés du XX^e siècle, ainsi que l'interprétation chorégraphique d'œuvres non conçues à cette intention.

Sans cesse à travers le monde, le travail réunit sur scène, dans un accord éphémère et fragile, danseurs issus de toutes disciplines et compositeurs contemporains aussi hétérogènes que Benjamin Britten, Karlheinz Stockhausen, Luciano Berio, Pierre Boulez, Mauricio Raúl Kagel ou John Cage. L'esprit du *Mir Iskkoutsva* perdure donc un siècle plus tard selon de nouvelles problématiques.

3. Arts visuels, décors, costumes

A l'aube du XX^e siècle, jamais l'effervescence n'a été plus vive en Europe dans le domaine des arts plastiques. Les écoles se multiplient, tendances et révolutions esthétiques s'affrontent. Aux impressionnistes, préraphaélites puis divisionnistes succèdent « nabis », « fauves », cubistes. Peintres et sculpteurs s'influencent mutuellement, pratiquant parfois simultanément les deux arts. Paris s'impose alors, grâce à son éclectisme, son rayonnement, la liberté d'expression qui y règne, comme ville phare attirant des artistes venus de toutes parts et notamment de Russie, tels Henri Survage, Ossip Zadkine, Sonia Delaunay, Marc Chagall, creuset d'une dynamique de la différence où s'affirme fortement chaque personnalité.

Contrastant avec la trop académique Centennale d'art français de l'Exposition universelle de 1900, le Salon d'Automne fait en 1905 une large place aux « fauves » : Henri Matisse, André Derain, Maurice de Vlaminck, Kees Van Dongen, Wassili Kandinski, Alexej von Jawlinski, etc. Pépinière de l'art moderne, le Salon des Indépendants fondé en 1884 par Paul Signac (devenu son président en 1908) réserve, en 1911, une salle aux cubistes. Sous l'impulsion de Paul Durand-Ruel, Ambroise Vollard, Daniel Henry Kahnweiler, les galeries parisiennes font connaître et acquérir des œuvres de Claude Monet, Auguste Renoir, Paul Cézanne, Matisse, Pablo Picasso ou Georges Braque aux amateurs étrangers dont l'Américain Alfred Barnes, les Russes Serge Chthoukine, Savva Mamontov ou Ivan Morosov. Munich voit s'affirmer le groupe du « Blaue Reiter », et Dresde celui, expressionniste, « Die Brücke ». Venu de Milan, le futurisme se manifeste à la galerie parisienne Bernheim-jeune en 1912. À la veille de la Première Guerre mondiale, les liens se multiplient entre les grandes capitales artistiques.

À la fin du XIX^e siècle, le théâtre ne fait guère écho à cette effervescence artistique. Sur les scènes françaises et étrangères, des professionnels experts (Rubé ou Chaperon) s'appliquent à reproduire l'illusion de l'espace au moyen de procédés traditionnels : plantations souvent symétriques, toiles peintes en perspective et trompe-l'œil. Pour des raisons d'économie, on réutilise costumes et

décors-types évoquant forêt, palais, salon ou rivage. Les décorateurs de théâtre sont avant tout des « fournisseurs », à qui la loi impose une patente de commerçants (Denis Babelet, *Le Décor de théâtre 1870-1914*, C.N.R.S., Paris, 1965, p. 10). Des décors de l'Opéra se dégage une impression de monotonie, aggravée par la prédilection pour les teintes fanées privilégiant les camaïeux de beiges, gris, bruns, le réalisme des feuillages stérilisés, à laquelle tente modestement de s'opposer la « réaction idéaliste » d'origine française.

Dès 1891, le Théâtre d'Art de Paul Fort cherche dans le décor l'équivalent visuel des dominantes spirituelles de chaque œuvre dramatique, rejette les artifices illusionnistes et veut accorder un rôle primordial aux couleurs. Afin d'éveiller l'imagination du public et en accord avec l'esthétique du symbolisme, il fait appel à des peintres comme Paul Gauguin, Odilon Redon, Henri de Toulouse-Lautrec, Paul Sérusier, Maurice Denis, Pierre Bonnard, Édouard Vuillard. Si les programmes illustrés témoignent de ces aspirations, les réalisations scéniques répondent peu à ces ambitions, faute de ressources et d'appel au grand public.

À l'instigation de ses amis Alexandre Benois et Léon Bakst, Diaghilev développe tôt son goût pour les arts plastiques. Dès 1894, son activité de critique l'amène à organiser des expositions le mettant en rapport avec les principaux collectionneurs russes, notamment Mamontov qui invite dans son théâtre privé des peintres comme Constantin Korovine, Alexandre Golovine et Valentin Serov, harmonisant les couleurs avec les états d'âme des personnages.

« Chargé de mission extraordinaire » par le prince Volkonski, directeur des théâtres impériaux, Diaghilev, sur le point de commander décors et costumes du ballet *Sylvia* à Benois, Korovine, Bakst et Serov, se voit brutalement suspendu de ses fonctions. Directeur fondateur de la revue *Mir Isskoutsva* (*Le Monde de l'art*), il permet aux jeunes peintres russes d'y formuler et défendre leurs conceptions hostiles au réalisme slavophile des « Ambulants » ; il reproduit des œuvres de Degas, Gauguin, Monet, Vuillard, Bonnard, Denis, Van Gogh et Matisse. Sous les auspices du *Monde de l'art*, il organise des expositions de peinture contemporaine en 1897, 1899, 1900 et 1901, avant d'offrir en 1905 au Palais de Tauride de Saint-Petersbourg une rétrospective de trois mille portraits historiques russes. L'éclat de

cette grandiose manifestation incite le Salon d'Automne de Paris à accueillir en 1906 une éblouissante exposition d'art russe.

Commissaire général, Diaghilev a sélectionné sept cent cinquante œuvres du XV^e au XX^e siècles ; Benois a rédigé l'élégant catalogue et Bakst conçu la suggestive scénographie. La comtesse Greffuhle est l'un des trois présidents d'honneur.

C'est donc tout naturellement que Diaghilev fait appel à Bakst, Golovine, et Benois lors de la programmation de la première saison russe.

« C'est par la peinture que le public parisien aima d'abord les Ballets russes » écrira Serge Lifar (*Histoire du ballet russe*, Nagel, Paris, 1950, p. 204).

Simultanément les danseurs, notamment Vaslav Nijinski, retiennent vite l'attention de sculpteurs comme Auguste Rodin ou Antoine Bourdelle. À l'instigation de ses conseillers, Bakst et Benois, Diaghilev a compris le parti qu'il peut tirer du ballet, genre libre de tout réalisme, de toute logique rationnelle et qui, par le décor, relève des arts plastiques. Sans référence au réel, le public apprécie la qualité picturale, le pouvoir de suggestion grâce à la stylisation (*Shéhérazade*, *Le Sacre du printemps*, *Le Tricorne*, *Le Fils prodigue*).

L'espace scénique doit être libéré pour permettre les évolutions.

La toile de fond, souvent complétée par des toiles latérales, des praticables, et parfois un rideau d'avant-scène, propose de gigantesques tableaux. Parfois, le peintre suggère le livret (*Petrouchka*) ou influence le chorégraphe dont il est le proche collaborateur : Picasso, Mikhaïl Larionov, ou sa compagne, la « rayonniste » Natalia Gontcharova, à qui Diaghilev donnera pour la reprise de *L'Oiseau de feu* (1926) des indications très précises pour remplacer les décors et les costumes créés par Alexandre Golovine en 1910⁴.

Tout au long de l'aventure des Ballets russes, cette constante se retrouve en dépit des changements esthétiques qui conduisent Diaghilev à aller de l'avant pour surprendre et attirer le public. Sans cesse avide de découvertes, le directeur des Ballets russes propose sur scène un panorama des différentes écoles artistiques et

⁴ Il lui demande de s'inspirer, pour le premier tableau, de *La Chasse* du peintre Andrea Mantegna ou des fresques italiennes du palais des Papes d'Avignon. Il rêve aussi d'un verger de pommes phosphorescentes, mais elle ne le suivra pas jusque là. Elle veillera cependant personnellement à la reprise de l'œuvre à Londres (1954).

domine, par son autorité et sa force de persuasion, problèmes financiers et nombreuses querelles entre fortes personnalités.

De 1909 à 1913, les Ballets russes révèlent exclusivement des artistes russes plus ou moins issus de l'impressionnisme : Bakst, Benois, Korovine, Golovine, Nicolas Roerich, Serge Soudeïkine, Mstislav Doboujinski, qui évoquent de façon suggestive une thématique passant de l'exotisme oriental et du folklore russe à la Grèce antique et au romantisme... Les deux premiers resteront, malgré de fréquentes disputes, proches de Diaghilev. En 1914, celui-ci fait pour la première fois appel au peintre espagnol José-Maria Sert qui s'inspire de Paolo Véronèse pour la somptueuse *Légende de Joseph*.

En dépit des fastueux costumes de Bakst, celle-ci est éclipsée par la rutilante stridence des décors et costumes de la « rayonniste » Gontcharova pour l'opéra *Le Coq d'or*. Dès lors Gontcharova et Larionov vont collaborer étroitement à de nombreuses créations dont *Chout* (1921), *Renard* (1922), *Noces* (1923).

Avec la guerre de 1914-1918, puis le cosmopolitisme des années folles, s'amorce une période difficile mais brillante pour les Ballets russes qui accueillent alors les représentants de nouvelles tendances (cubisme, constructivisme...), issus de l'École de Paris, français ou étrangers.

Le plus illustre est sans conteste Picasso qui prend une importante part au scandale de *Parade* (1917), au succès du *Tricorne*, de *Pulcinella* (1920), du *Train bleu* (1924) auquel contribuent les costumes de Gabrielle Chanel. Si Diaghilev s'adresse encore au cubiste russe Survage pour l'opéra *Mavra* (1922), il se tourne largement vers les Français, préférant l'allégresse de Derain à la maîtrise scénique de Bakst pour *La Boutique fantasque* (1919), le raffinement épuré de Matisse à celle de Benois pour la version chorégraphique du *Chant du rossignol* (1920).

En 1918, Robert et Sonia Delaunay ont conçu d'éclatants décors et costumes pour la reprise de *Cléopâtre* à Londres. En 1924, la palette délicate de Marie Laurencin pour *Les Biches* (1924) contraste avec celle de Braque pour *Les Fâcheux* (1924), *Zéphyr et Flore* (1925). Après l'essai réussi de transposition scénique de tableaux de Maurice Utrillo dans *Barabau* (1925), puis celui, décevant, d'une toile naïve d'André Bauchant pour *Apollon Musagète* (1928), triomphe la puissante

originalité des décors et costumes cernés de noir comme un vitrail par Georges Rouault pour *Le Fils prodigue* (1929).

Simultanément, les Ballets russes sollicitent le goût subtil de Juan Gris qui envahit un peu trop l'espace des danseurs dans *Les Tentations de la bergère* (1924), la fraîcheur subtile de Pedro Pruna, plus heureux dans *Les Matelots* (1925) que dans *Pastorale* (1926) dont il faut aussi alléger le dispositif pour laisser place à la danse. Tandis que Pavel Tchelitchev imagine, avec projections, filins et poupées phosphorescentes, la scénographie géométrique d'*Ode* (1928), Giorgio de Chirico invente la fantomatique architecture mouvante du *Bal* (1929).

La plupart du temps, le prince Chervachidze assume la tâche redoutable de veiller à l'exécution des décors d'après les esquisses plus ou moins précises des peintres, voire du sculpteur Henri Laurens.

À l'affût de tout ce qui peut surprendre un public parisien curieux mais vite blasé, Diaghilev invite pour *Romeo and Juliet* (1926) les surréalistes Max Ernst et Juan Miró, violemment pris à parti pour collusion avec le capitalisme par André Breton et Louis Aragon, puis les sculpteurs abstraits Naum Gabo et Antoine Pevsner utilisant des matériaux nouveaux dans *La Chatte*, et le constructiviste soviétique Georges Yakoulov se référant dans *Pas d'acier* au futurisme italien illustré dix ans auparavant par l'éphémère *Feu d'artifice* tiré par Giacomo Balla.

Ce bref survol permet de juger l'hétérogénéité des esthétiques qui s'affrontent durant vingt ans sur la scène des Ballets russes, en dépit de difficultés économiques croissantes, avec pour seuls critères un permanent renouvellement du goût, un constant souci de qualité, caractéristiques du génie du maître sourcier.

Nommé en 1930 maître du ballet de l'Opéra de Paris, Lifar, poursuivant le principe de Diaghilev, y attire vite nombre de peintres tels Paul Colin, Giorgio di Chirico, Pedro Pruna, Fernand Léger, Maurice Brianchon, André Dignimont, Yves Brayer puis, à la veille de son départ, Marc Chagall (*Daphnis et Chloé* 1958).

Autre héritier de Diaghilev, Boris Kochno sollicite pour les Ballets des Champs-Élysées (1945-1951), Christian Bérard, Christian Dior, Antoni Clavé. Pour sa part, Roland Petit fait preuve d'un goût éclectique et sûr qui le conduit vers des artistes aussi divers que Léonor Fini, Jean Carzou, Bernard Buffet, Yves Saint-

Laurent, Niki de Saint-Phalle, Max Ernst, Victor Vasarely, Jean Tinguely ou David Hockney.

De même, la chorégraphe Janine Charrat collabore avec Paul Delvaux puis Fernand Léger, le jeune Maurice Béjart avec Salvador Dali ou Marta Pan.

Parmi les nombreuses aventures privilégiant ce désir d'harmoniser musique, danse et scénographie, citons en France le Ballet-théâtre contemporain dirigé par Jean-Albert Cartier invitant César, François Morellet, Jesús Rafael Soto et, aux États-Unis, le travail du chorégraphe Merce Cunningham dans les années soixante avec, entre autres, Robert Rauschenberg et Jasper Johns.

En dépit de bonheurs variables, les échanges permanents entre danse et arts plastiques s'affirment les témoins privilégiés du foisonnement esthétique contemporain.

4. Quelques personnalités des Ballets russes

Léon Bakst

De tous les prestigieux artistes russes — musiciens, peintres, danseurs —, jusqu'alors inconnus en Occident, tels que Balakirev, Glazounov, Prokofiev, Rimski-Korsakov, Stravinski, Tcherepnine, Benois, Bilibine, Golovine, Gontcharova, Larionov, Roerich, Balanchine, Karsavina, Lifar, Markova..., qui participèrent à cette mémorable entreprise, ce fut Bakst qui se distingua parmi les décorateurs.

Aux costumes et décors traditionnels, Bakst opposa un répertoire personnel de formes et de couleurs d'une intensité et d'une verve précédemment inconnues au théâtre. Les costumes « exotiques » et somptueux qu'il créa étaient d'une grande originalité, — portés par des danseurs tels que Vaslav Nijinski, Ana Pavlova, Ida Rubinstein et Michel Fokine.

Ses décors, pour lesquels il utilisait de grands échantillons de tissus aux couleurs profondes et éclatantes, étaient non seulement remarquables par leurs proportions et leur somptuosité, mais aussi par la cohérence et l'unité avec lesquelles les différents éléments de la mise en scène étaient indiqués.

Bakst montra avec audace à l'Europe comment on pouvait outrepasser les conventions du théâtre en émancipant à la fois le décor et la mise en scène.

Son talent fut reconnu par le monde entier, tout d'abord en tant que décorateur de théâtre, mais aussi pour sa façon de renouveler le domaine de la mode et de la décoration intérieure. De ses accords de couleurs, très caractéristiques, naquit une émulation enthousiaste chez les artistes européens.

Né en Russie, dans la petite ville de Grodno, près de la frontière polono-lituanienne, issu d'une modeste famille juive, Léon Bakst passa son enfance à Saint-Pétersbourg, à une époque de pogromes fréquents. A vingt ans, il entra à l'Académie des Beaux-Arts de Saint-Pétersbourg d'où il fut renvoyé à cause d'une peinture où il représenta de façon provocante les personnages d'une *Madone pleurant sur le Christ* sous les traits de paysans juifs. Il demeura

cependant à Saint-Pétersbourg, échappant peu à peu à la misère en faisant des portraits mondains, puis en obtenant la protection du grand-duc Vladimir, qui devait plus tard jouer un rôle primordial dans la formation des Ballets russes. Il obtint également des commandes d'illustrations de livres et de décorations intérieures et, par sa persévérance et son talent, il établit progressivement sa réputation dans la ville.

C'est dans les cercles culturels où l'avait introduit le peintre Alexandre Benois, qu'il rencontra Serge Diaghilev qui, en 1898, fonda *Mir Iskoustva (Le Monde de l'art)*, revue qui favorisa l'introduction en Russie des éléments majeurs des mouvements contemporains européens dans le domaine de l'art et de la littérature, tels les symbolistes Aubrey Beardsley et Puvis de Chavannes, ou les architectes Charles Rennie Mackintosh et Henry Van de Velde.

La collaboration de Bakst à cette revue lui permit d'établir de précieux contacts avec ceux qui allaient soutenir son travail dans le monde du théâtre et du ballet.

Cléopâtre fut le premier succès européen de Bakst. Présenté au Théâtre du Châtelet à Paris en 1909, ce ballet étonnamment sensuel alliait à la création musicale de Rimski-Korsakov l'évocation, par Bakst, d'une opulente cour orientale. Ida Rubinstein fit son entrée sur scène dans le rôle de la reine d'Égypte, dissimulée dans un coffre d'or et d'ébène, porté par six serviteurs, d'où elle surgit enveloppée de douze voiles de couleurs différentes qu'elle ôta un à un devant un public envoûté.

L'année suivante, *Shéhérazade* obtint un succès encore plus grand. A cet effet, Bakst créa des costumes somptueux et originaux, avec des couleurs propres à recréer l'atmosphère capiteuse d'un harem oriental.

Au sujet de la couleur, Bakst observa :

« J'ai souvent remarqué que, dans chaque couleur du prisme, il existe une graduation qui quelquefois exprime la franchise et la chasteté, quelquefois la sensualité, voire la bestialité, quelquefois la fierté, quelquefois le désespoir. Le public peut donc ressentir ces nuances par l'utilisation de teintes diverses ; c'est ce que j'ai essayé d'accomplir dans *Shéhérazade*. A un vert lugubre, j'oppose, aussi paradoxal que cela puisse paraître, un bleu profond. Il y a des rouges qui sont triomphants et il y a des rouges meurtriers. Il y a un bleu qui peut être le bleu d'une sainte Madeleine et il y a un bleu qui peut être celui d'une Messaline ! »

En cette même année de 1910 est donné à l'Opéra de Paris *L'Oiseau de feu* avec une Tamara Karsavina et un Michel Fokine étourdissants dans des costumes aux motifs raffinés et aux couleurs flamboyantes. Les dessins et peintures de Bakst rendent compte non seulement de cet usage expressif de la couleur mais aussi de sa capacité à apprécier le mouvement et à élever à la fois le costume et le danseur jusqu'au paroxysme.

Si le décor et les costumes de nombreux ballets évoquent un Orient mystérieux et érotique — *Les Orientales* (1910), *Le Dieu bleu* (1912), *Salomé* (1913), *Aladin ou la lampe merveilleuse* (1919) —, l'Antiquité gréco-romaine est une source d'inspiration pour d'autres créations : *Narcisse* (1911), *L'Après-midi d'un faune* (1912), *Daphnis et Chloé* (1912), *Hélène de Sparte* (1912), *Phèdre* (1923).

Certains costumes firent scandale, tel celui réalisé pour Nijinski dans *L'Après-midi d'un faune* et qui donnait « l'impression d'être la peau même du Faune ».

En dehors de son œuvre de décorateur de théâtre, Bakst accepta des commandes pour des personnalités extravagantes telle la marquise Casati ou pour de grands couturiers comme Paquin et Worth, transposant ses croquis de théâtre en vêtements modernes, comme ses pantalons de harem ou ses plissés grecs.

Les relations entre Bakst et Diaghilev oscillaient entre querelles et réconciliations, ce qui n'empêcha pas Bakst d'accepter d'entreprendre en 1922 l'énorme tâche que représentait le ballet de Tchaïkovski, *La Belle au bois dormant*, qui comportait plus de cent costumes et des décors grandioses.

On peut dire que lorsque Bakst mourut en 1924, près de Paris, solitaire et brouillé avec Diaghilev, il avait créé un nouveau style au théâtre. Les Ballets russes avaient connu le succès et influencé l'art et le théâtre européens de façon durable et efficace dans une période durant laquelle Bakst produisit la plupart de ses chefs-d'œuvre.

Serge Diaghilev

Serge Diaghilev est à la fois l'inventeur, l'animateur et le directeur de la troupe des Ballets russes dont l'histoire retiendra l'exceptionnelle synthèse des arts ainsi que l'apparition d'une nouvelle conception du ballet.

Né dans une famille russe de petite noblesse, Diaghilev est élevé dans l'atmosphère cultivée que l'on rencontre dans l'élite européenne. Bien qu'il ait perdu tôt ses parents, il passe une enfance heureuse et entourée, d'abord à Saint-Pétersbourg, puis dans la propriété familiale de Perm. La musique est à l'honneur chez les Diaghilev qui ont un lointain lien de parenté avec Piotr Illitch Tchaïkovski. Aussi, enfant, reçoit-il une solide éducation musicale. Comme tout jeune Russe de bonne famille, il entreprend à l'université des études de droit qui lui ouvriront les portes de l'administration impériale. Il travaille parallèlement le chant ainsi que la composition avec Nicolas Rimski-Korsakov, espérant en fait devenir musicien. Ses espoirs sont brisés sans ménagement par le maître lorsque Diaghilev sollicite son avis au sujet de ses capacités.

Dès qu'il arrive à Saint-Pétersbourg se dessinent les constantes qui vont marquer sa vie. D'une part, il cultive avec ardeur les relations mondaines qui lui permettront de tracer son chemin, indifférent aux sarcasmes de ses camarades qui le traitent de snob. D'autre part, ses amis proches ont un rapport passionnel aux arts et comptent faire carrière dans ce domaine ; leur goût commun trouve une traduction concrète dans la fondation en 1897 de la revue de critique d'art, *Mir Isskoutsva (Le Monde de l'Art)*, à laquelle participent, entre autres, Alexandre Benois et Léon Bakst. Cette revue, qui paraît jusqu'en 1904, aborde tous les domaines artistiques et s'intéresse autant au patrimoine qu'aux avant-gardes. Enfin, dans la ville où la danse brille de tous ses éclats, il découvre avec émerveillement l'univers du ballet. D'abord en tant que spectateur, il apprécie à loisir les grands talents qui se produisent au Théâtre Mariinski. Puis il côtoie plus assidûment les artistes lorsqu'il obtient en 1899 un poste de chargé de mission auprès du directeur des théâtres impériaux. Responsable de l'édition de l'Annuaire de l'institution il en modifie le contenu et la forme pour en faire un luxueux objet d'art. Mais sa passion artistique lui fait perdre prudence et, désireux d'améliorer la qualité des spectacles du théâtre, il outrepassa ses fonctions. Son arrogance ainsi que ses déclarations impertinentes lui attirèrent des inimitiés

dangereuses, dont celles du prince Volkonski, son supérieur hiérarchique ; après deux années d'exercice, il est contraint de quitter son poste.

Dès 1899, il s'était lancé dans l'organisation de manifestations artistiques, s'occupant du choix des œuvres pour lequel il voyage à la recherche de nouveautés, du financement qu'il assure en faisant jouer ses relations, ou encore de la réalisation à laquelle il apporte l'attention la plus sérieuse. Ainsi, en 1899, il monte à Saint-Pétersbourg une grande exposition internationale de peinture contemporaine et propose parallèlement une série de concerts de musique française contemporaine (Claude Debussy, Maurice Ravel, Paul Dukas). Puis en 1905, c'est une exposition de portraits historiques russes qui fait sensation, et qu'il exporte donc à Paris en 1906, profitant de la vitalité des relations franco-russes (le pont Alexandre III a été inauguré en 1900). L'accueil enthousiaste l'encourage à poursuivre et, en 1907, il présente aux Parisiens des concerts de musique russe (Nicolas Rimski-Korsakov, Piotr Ilyitch Tchaïkovski, Alexandre Borodine, Mikhaïl Glinka), puis, en 1908, l'opéra *Boris Godounov* de Modeste Moussorgski avec le célèbre chanteur basse Fédor Chaliapine. Ces premiers pas triomphaux l'incitent à risquer sa chance dans le domaine de la danse : c'est ainsi qu'il crée sa propre compagnie à laquelle son existence sera vouée.

Il s'éteint en 1929 à Venise. Il est inhumé dans l'île de San Michele.

Alexandre Golovine

Alexandre Golovine a contribué, par ses talents de décorateur, au renouveau du théâtre russe au début du siècle ainsi qu'au triomphe des Ballets russes. Golovine étudie à l'Institut de peinture, de sculpture et d'architecture de Moscou (1881-1889), puis complète sa formation à Paris dans les ateliers de Colarossi et Vitti, ainsi qu'auprès du peintre Jacques-Émile Blanche. À partir de 1883, il participe à l'exposition de la Société des artistes de Moscou et, comme Léon Bakst, à celle de l'Union des artistes russes. À partir de 1897, il commence à réaliser des décors pour des théâtres. Entre 1899 et 1900, il vit et crée à Amramtsevo dans la propriété du mécène Savva Mamontov, où différents artistes peignent, conçoivent des décors de théâtre et des objets décoratifs inspirés du folklore russe. En 1902, il expose avec les membres du groupe *Mir Isskoutsva* (*Le Monde de l'Art*). À partir

de 1900, il travaille pour les théâtres impériaux de Saint-Pétersbourg et devient rapidement un des grands créateurs de décors en Russie, puis en Europe. L'Académie de peinture lui ouvre ses portes en 1912. La révolution russe n'entrave pas sa carrière et il est, en 1928, le premier des décorateurs de théâtre promu « artiste du peuple ».

La fin du XIX^e siècle est pour le théâtre russe une période de grands changements : le décor, jusqu'alors peu prisé sur le plan artistique, suscite l'intérêt du public ainsi que des artistes et gagne ses lettres de noblesse. En 1899, Gorovine participe à l'Exposition internationale, organisée par Serge Diaghilev au musée Steiglitz, auprès de Léon Bakst, Alexandre Benois, Isaac Levitan, Ilia Iagimovitch Repine. Il publie, en 1900, diverses illustrations dans *Mir Isskoutsva*, réalise quelques objets pour les ateliers d'Abramtsevo, conçoit des décors de ballet pour le Bolchoï de Moscou.

Quand Vsevolod Meyerhold, un des metteurs en scène les plus importants du siècle, est nommé au Théâtre impérial, il travaille en symbiose avec Golovine ; tous deux créent une équipe mythique qui travaille à la décoration et à la mise en scène d'opéras comme *Orphée* de Christoph Willibald Gluck (1911), de pièces de théâtre, *Dom Juan* (1910), voire de pantomimes ou de satires politiques. Ils empruntent considérablement à la tradition du théâtre antique, italien ou japonais. Comme Diaghilev, ils rêvent d'un spectacle d'art total ; leur *Tristan et Isolde* (1909) est une réalisation exceptionnelle à ce titre : les chanteurs expriment autant leurs sentiments à travers une gestuelle quasi chorégraphiée que dans leur chant. Leur plus remarquable réussite est la représentation du *Bal masqué* (1917) de Mikhaïl Lermontov, dernier spectacle du Théâtre impérial.

Après la Révolution russe, Golovine collabore avec Constantin Stanislavski, autre personnalité exceptionnelle du théâtre européen et maître de Meyerhold, pour le Théâtre d'art de Moscou ; il réalise les décors du *Mariage de Figaro* (1927) et ceux d'*Othello* (1930). L'essentiel de son œuvre peint est aussi lié à sa passion pour le théâtre : portraits d'artistes et de chanteurs, comme Fédor Chaliapine, dans divers rôles d'acteurs. Ses multiples voyages, en Espagne notamment, sont aussi une source d'inspiration pour ses paysages ou portraits de femmes.

Ami fidèle de Diaghilev, Golovine crée les décors avec Nicolas Roerich — qui assure les décors des deux dernières scènes, Golovine signant les deux premières

—, d'*Ivan le Terrible* (1909). C'est encore en collaboration, avec Benois cette fois, qu'il crée les décors et costumes de *Boris Godounov* présenté à l'Opéra de Paris en 1908. Chaliapine revêtu d'un magnifique manteau de cour, rutilant d'or et de pierreries, campe un Boris impressionnant. Golovine présente, pour la première à Paris, un décor typiquement russe : palais et imposantes églises peintes à bulbes dorés. Le public est enchanté par ce dépaysement.

Le succès du spectacle décide Diaghilev à monter la première saison des Ballets russes en 1909. Golovine collabore alors à la compagnie, créant les décors et les costumes de *L'Oiseau de feu* (1910) dans une réflexion commune avec le chorégraphe Michel Fokine et le compositeur Igor Stravinski, au point qu'un journaliste a pu écrire :

« Lorsque l'Oiseau de feu approche en volant on le dirait porté par la musique ; pour moi, Igor Stravinski, Michel Fokine et Golovine ne sont qu'un seul et même auteur »

Militsa Pojarskaia, Tatiana Volodina, *L'art des Ballets russes à Paris*, Gallimard, Paris, 1990.

Le décor est d'une richesse inouïe, très symboliste dans l'inspiration ; là encore la tradition russe est magnifiée par des couleurs d'une subtilité rare. Golovine conçoit également les décors du deuxième acte du *Lac des cygnes* (1911). Sa collaboration avec les Ballets russes s'achève alors et le peintre poursuit sa carrière en Russie.

Ce chapitre a été réalisé à partir de deux sources :

- *Bakst*, Academy Editions, London, 1977 (trad. française : Dominique Carson , éd. Flammarion, 1977)
- le site co-édité par le CNDP et le CRDP de Paris (2001) sous la direction de Jean-Louis Langrognet, à l'occasion de l'inscription des Ballets russes au programme d'Histoire des arts en terminale. Références complètes au chapitre « Ressources documentaires ».

Ressources documentaires pour *L'Oiseau de feu* d'Igor Stravinski

par Hélène Jarry-Personnaz

Ces pages ont pour objet de recenser les ressources documentaires concernant *L'Oiseau de feu* d'Igor Stravinski actuellement disponibles. Elles se situent dans les domaines de :

- la genèse et la création de l'œuvre p. 71
- son accueil p. 73
- ses différentes versions et partitions p. 77
- ses présentations et analyses p. 81
- ses productions p. 81
- sa discographie p. 82
- sa filmographie p. 84
- sa sitographie p. 85
- son iconographie p. 86
- quelques fantaisies p. 92

Plus largement, il sera donné des éléments concernant la documentation sur les Ballets russes et sur Igor Stravinski, dont plusieurs éléments viennent nourrir la connaissance spécifique sur *L'Oiseau de feu*.

Genèse et création de l'œuvre

Le projet

Immédiatement s'impose ici un document qui a le mérite d'opérer lui-même une synthèse de sources fondamentales. Il figure dans l'édition du fac-simile du manuscrit de *L'Oiseau de feu* publié en 1985 par le Conservatoire de musique de Genève et Minkoff⁵. Jean-Jacques Eigeldinger rappelle la naissance du projet : Diaghilev et Benois, forts d'une saison russe à Paris couronnée de succès en 1909 voulaient, pour 1910, une création spécifiquement russe pour aiguïser l'attente du public parisien. L'idée de puiser dans le fonds folklorique s'étant imposée, Grigoriev, le régisseur de la troupe et Fokine, le chorégraphe, se mettent au travail pour élaborer un argument. Le choix s'est fixé sur le sujet de *L'Oiseau de feu*⁶.

Deux compositeurs sont pressentis, Tcherepnine et Liadov. Les choses ne se concrétisent pas et Diaghilev fait appel à Stravinski. La synchronisation du travail s'organise avec Fokine. Stravinski en parle dans *Chroniques de ma vie* : « Fokine avait travaillé avec beaucoup de zèle et d'amour à sa chorégraphie, d'autant plus qu'il s'était épris de ce conte russe et en avait élaboré le scénario. »

Dans ses *Mémoires*, Michel Fokine expose ses options chorégraphiques : « Dans la composition des danses, j'utilisai trois méthodes totalement différentes, à la fois de caractère et de technique. Le royaume du mal était bâti sur des mouvements tantôt grotesques, angulaires et laids, tantôt comiques. Les monstres rampaient à

⁵ Voir présentation détaillée de cette édition dans la partie sur les diverses versions de l'œuvre.

⁶ Les sources du conte : *Contes russes et ukrainiens*, traduits du russe par M. Cadot, éditions Hachette-Littératures, Paris, 1999. Voir « Conte du Tsarevitch Ivan, de l'Oiseau de feu et du Loup gris » dans *Contes populaires russes* d'Afanassiev, (trad. et notes de L. Gruel-Apert, éditions Maisonneuve & Larose, Paris, 1988, 1990, 1992). Sur les trois tomes que contient l'ouvrage, le deuxième contient la plupart des contes merveilleux caractéristiques du folklore populaire. Voir « L'Oiselle de feu et le loup gris ». [n° 75]. Sur l'origine de ce conte, Lise Gruel-Apert précise dans les notes de son ouvrage : « Conte connu en Europe, au Caucase, etc. Il s'agit d'une réédition d'Afanassiev. Publié dans le recueil « Les Promenades de grand-père », Moscou, 1819, le texte remonte à une édition populaire du XVIII^e siècle (littérature et colportage). Il existe en Russie plusieurs rédactions littéraires de ce conte, dont une de Joukovsky (1845). »

quatre pattes et sautaient comme des grenouilles [...] En même temps j'utilisai des pas de virtuosité technique comme les sauts et les tours. Les princesses dansaient pieds nus avec des mouvements souples, gracieux et doux, et quelques touches de danses folkloriques russes. Je mis en scène la danse de *L'Oiseau de feu* sur les pointes et avec beaucoup de sauts. Elle était d'une grande difficulté technique mais sans entrechats, battements, ni ronds de jambes et, bien sûr, sans en-dehors ni aucune préparation. Les bras s'ouvraient comme des ailes ou étreignaient le buste et la tête en complète contradiction avec les positions des bras du ballet traditionnel. Dans les mouvements de bras de l'Oiseau, comme dans ceux des serviteurs de Kastcheï, il y avait un élément oriental [...]. Dans ce ballet j'éliminai totalement les mouvements de mains stéréotypés et la pantomime habituelle au développement de l'intrigue et je racontai l'histoire avec l'action et la danse ».

D'une façon plus resserrée, la préface d'Herbert Schneider, dans l'édition Eulenburg de 1996, apporte l'essentiel de ces informations ainsi que des nuances et sources complémentaires.

Les répétitions

Diaghilev arbitre les conflits entre Fokine et Stravinski au sujet des *tempi* (rapporté par Tamara Karsavina dans ses *Souvenirs*).

Le régisseur Grigoriev, dans *The Diaghilev Ballet*, apporte son témoignage sur les répétitions, en particulier sur les exigences de Stravinski sur les rythmes.

Devant le refus d'Anna Pavlova de participer à cette création, Nijinski propose le rôle de l'Oiseau à Karsavina⁷. Celle-ci rapporte l'attitude positive et sympathique de Stravinski à son égard pour lui faire comprendre les schémas de la musique. Stravinski supervise la direction de Gabriel Pierné. Il est satisfait du travail mais, cinquante ans après, il se rappelle avoir été désavoué par le chef, devant les

⁷ Dans *Chroniques de ma vie*, Stravinski note : « La distribution des rôles n'était pas celle que j'aurais souhaitée. La silhouette élancée et aigüe de Pavlova me paraissait convenir infiniment mieux au rôle féerique de l'Oiseau que celle de Karsavina, au doux charme féminin, pour laquelle je désirais le rôle de la Princesse captive ». Mais il ne se plaindra pas du changement, trouvant Karsavina « parfaite ».

musiciens, à propos d'une indication de nuance (dans *Expositions et Développements*).

Bronislav Nijinska, l'une des treize princesses, se rappellera la difficulté de passer des répétitions avec piano à celles avec orchestre.

Accueil

Stravinski note dans *Chroniques de ma vie* : « Le spectacle fut chaleureusement applaudi par le public parisien. Je suis, bien entendu, loin d'attribuer cette réussite uniquement à la partition ; elle est due également à la réalisation scénique dans le cadre somptueux du peintre Golovine, à la brillante interprétation des artistes de Diaghilev et au talent du chorégraphe ».⁸

Debussy « homme sombre au double front » vient le complimenter comme le feront les jours suivants Manuel de Falla, Florent Schmitt et Maurice Ravel. À noter que Debussy nuance son appréciation : « Ça n'est pas parfait, mais, par certains côtés, c'est tout de même très bien, parce que la musique n'y est pas la servante docile de la danse... Et l'on y entend, parfois, des concordances de rythme tout à fait inhabituelles [...] C'est fait en pleine pâte orchestrale, sans intermédiaire, sur un dessin qui ne s'inquiète que de l'aventure de l'émotion. Il n'y a ni précautions, ni prétentions. C'est enfantin et sauvage. Pourtant, la mise en place est extrêmement délicate ». Ravel envoie ce mot à son disciple Gédalge : « Venez vite ! Je vous attends pour retourner à *L'Oiseau de feu* ».

⁸ On peut tout de suite noter que l'appréciation par Stravinski du travail de Fokine se dégradera avec le temps. Dans *Souvenirs et commentaires*, en 1960, se rappelant *L'Oiseau de feu* et *Petrouchka*, il déclare à Robert Craft : « Je n'aimais vraiment le mouvement de la danse d'aucun des deux. Les danseuses de *L'Oiseau de feu*, c'est-à-dire les Princesses, étaient d'une douceur insipide, alors que les danseurs, eux, étaient le nec plus ultra de la masculinité brutale : dans la scène de Katscheï, assis par terre, ils jetaient les jambes çà et là d'une façon incroyablement stupide. Je préfère la chorégraphie de Balanchine pour la version de 1945 de la suite de *L'Oiseau de feu* à tout le ballet de Fokine. La musique aussi, d'ailleurs : celle du ballet complet est trop longue et de qualité inégale.»

Le public, lui, est comblé. Il a été alléché par un numéro spécial de la revue *Comœdia Illustré* qui lui a fourni, après une aquarelle originale de Bakst en couverture, le programme complet de cette saison russe tant attendue, les noms et photos des membres de la troupe, les arguments des ballets programmés, un aperçu du décor de *L'Oiseau de feu* par Polovine (*sic*) et... un portrait de Karsavina avec son King-Charles « Loulou ». Le Comité de patronage de la manifestation est à l'honneur : Comtesse Greffuhle, Henry Deutsch de la Meurthe, Comte Pillet-Will, Comte Guy de la Rochefoucauld...

Le Tout-Paris est présent. Jacques-Emile Blanche peindra le portrait de Karsavina en Oiseau de feu.

Si les textes critiques sont moindres en quantité qu'ils ne le seront pour le *Sacre du Printemps*, ils saisissent immédiatement l'intérêt de la création : une œuvre originale au sens fort et complet du terme.

Le *Guide musical* publie dans son numéro des 3 et 10 juillet, un article de H. de Curzon sur la saison complète. Il écrit, à propos de *L'Oiseau de feu* : « Cette fois, nous nous trouvons en face d'une œuvre véritable, entièrement conçue et exécutée dans un style nouveau, original, national, la plus significative sans doute de toute cette saison russe [...]. Monsieur Strawinsky⁹, élève de Rimsky-Koursakov, paraît d'une vivacité d'inspiration et d'une originalité de procédés réellement étonnantes. Ici l'action, qui est continuelle, se mêle à la chorégraphie, qui est d'un relief extrême, de la façon la plus nouvelle et la plus inattendue ; le drame mimique n'est pas que pittoresque, il émeut et intéresse par lui-même et indépendamment de la danse ; il est d'ailleurs soutenu par un orchestre sonore, coloré, lumineux, constamment vibrant ». Suit un hommage à Bakst, Karsavina et aux autres danseurs.

Dans le numéro de juillet de *Musica*, Raoul Brévannes insiste, lui aussi, sur la différence entre des interprétations ou adaptations de pièces du répertoire, et l'originalité de cette œuvre : « La nouveauté, ce fut enfin *L'Oiseau de feu* : et

⁹ Nous avons maintenu ici, dans le cadre de la citation, l'orthographe « Strawinsky » et « Rimsky-Koursakov », mais avons choisi d'harmoniser l'orthographe des noms russes en règle générale, hors citations, en optant pour la transcription d'usage actuellement : Stravinski, Rimski-Korsakov, etc.

voici le plus grand événement de cette saison de ballets russes. » Il parle de féerie. À propos de Stravinski : « Il n'a point pâti de se trouver à côté de musiciens défunts ou vivants, qui ont nom Moussorgski, Rimski-Korsakov, Balakirev, Glazounov.»

L'enthousiasme est grand encore chez Alfred Bruneau¹⁰, qui écrit, dans *Le Matin* du 26 juin : « M. Stravinski a composé une partition d'une hardiesse extrême, tantôt captivante et subtile, tantôt émouvante et forte. Je n'en connais point du même genre dans l'art chorégraphique où elle me paraît appelée à marquer une date mémorable... La modernité de la forme égale l'ingéniosité des thèmes et l'éclat de l'instrumentation ».

R. Hahn, dans *Le Journal* du 27 juin 1910, admire le décor de Golovine « mélange de tapisserie gothique et d'enluminure persane, un indescriptible ensemble de couleurs riches et fanées, un parti pris de stylisation riche et historiée du plus haut goût, une trouvaille inattendue, fascinante qui n'éveille aucun souvenir précis tout en stimulant mille réminiscences ». Il écrit de Stravinski : « Ce jeune compositeur est incontestablement l'un des plus doués et des plus intéressants de la jeune école russe ; on retrouve chez lui transformé — et quelquefois déformé — par certaines hantises « modernes », le tempérament de Rimski et de Borodine, leur don de la mélodie sensitive et pittoresque, leur invention rythmique, leur verve et leur couleur. Par ces mérites si rares, M. Stravinski est vraiment et noblement russe. »

¹⁰ Je suis allé à une répétition de travail de *l'Oiseau de feu*, à l'Opéra, la dernière répétition ayant lieu tantôt tandis que je serai au Conservatoire. La partition est d'un jeune Russe complètement inconnu ici. C'est une œuvre admirable. Pour la première fois de ma vie un ballet m'a ému au point de me remplir les yeux de larmes. [...] La majorité du public a trouvé ça idiot. On ne rencontrait dans les couloirs que des gens qui rigolaient ou déclaraient n'y rien comprendre. Il n'y a plus la moindre erreur : c'est bien un chef-d'œuvre et je ne puis me consoler en pensant que ni toi ni Suzanne ne l'avez vu. Ce matin, le *Figaro* n'en souffle pas un mot. J'ignore s'il y a des articles dans les autres journaux. Ils sont sans doute mauvais. Tu as lu le mien. Je suis ravi d'avoir pu exprimer mon admiration. *Lettre inédite à Ph. Bruneau* mai juin 1910, Archives Puaux-Bruneau, reproduite dans l'article de Jean-Sébastien Macke *Le naturalisme d'Alfred Bruneau à Emile Zola : de la théorie à l'application*, Actes du Colloque Massenet à Saint-Etienne *Le Naturalisme sur la scène lyrique* du 7 au 8 novembre 2003.

La programmation tardive dans la saison ou, peut-être, un manque de perspicacité, font « omettre » la création à certaines publications spécialisées. Ainsi, *Le Ménestrel* et *Le Monde Musical* font des comptes-rendus très élogieux et souvent très longs de *Carnaval*, *Shéhérazade* et *Giselle*, au programme de la saison russe, mais ignorent totalement *L'Oiseau de feu*.

La présence des Ballets russes est prétexte à des réflexions de fond sur l'état de la chorégraphie en France, marqué, selon l'expression de Marcel Prévost par « une sorte de convention de laisser-aller [qui] s'est établie entre les artistes et le public » et où « des prêtresses sans foi accomplissent au petit bonheur des rites périmés devant des fidèles sceptiques et distraits ».

J.L. Vaudoyer écrit des *Variations sur les ballets russes* dans *La Revue de Paris* du 15 juillet 1910 : « Une légende veut que l'Oiseau de paradis qui passe, devant les yeux aveuglés, comme une gerbe de rubis et de perles, soit privé de pattes, qu'il ne se pose jamais. Légende dont il est impossible de douter lorsque Mademoiselle Karsavina, Oiseau de feu devant les fantasmagories du décor, obéit aux vols obliques ou circulaires de ses ailes cachées. » Et, à propos des décorateurs des Ballets russes qui « ne sont pas seulement des peintres mais des poètes », il ajoute : « Dans cet étonnant *Oiseau de Feu*, pris sous les plis multicolores d'un cachemire gigantesque, nous étions emportés vers les plus beaux pays du rêve comme sur le tapis d'un conte persan. »

Henri Gheon est l'auteur d'un long article, *Propos divers sur les Ballets Russes*, dans *La Nouvelle Revue française* du 1^{er} août 1910¹¹ : « *L'Oiseau de Feu*, œuvre d'une collaboration intime entre le chorégraphe, le musicien et le peintre, nous propose le prodige d'équilibre le plus exquis que nous ayons jamais rêvé entre les sons, les mouvements, les formes. La vermiculture vieil or d'une toile de fond fantastique semble inventée selon les mêmes procédés que le tissu nuancé de l'orchestre. Dans l'orchestre, c'est vraiment l'enchanteur qui crie, les sorciers et les gnomes qui grouillent, se démènent. Quand l'oiseau passe, c'est la musique qui le porte. Stravinski, Fokine, Golovine, je ne vois plus qu'un seul auteur.

¹¹ Voir des contributions d'Abel Bonnard, de Camille Mauclair, de « Foemina », collaboratrice du Figaro, rassemblés dans l'ouvrage essentiel de Svetlow *Le Ballet contemporain* Société R. Golicke et A. Willborg Saint-Pétersbourg 1912.

Je ne narrerai pas le conte, il n'est pas sensuel mais simplement naïf et merveilleux. Il ouvre sur la fiction une porte plus pure, plus intellectuelle aussi que *Shéhérazade*. Il ne prend pas du premier coup, comme elle, mais il pénètre doucement, et l'on ne peut plus s'en lasser. Pépiement des timbres, vivace caresse de la mélodie, cauchemar des formes, délire des danses, naïveté charmante du prince Ivan (comme il méritait donc d'être sauvé !), nous replongeons au moyen de l'art le plus raffiné à l'extase des contes de notre enfance.

Que cela est donc russe, que des Russes créèrent, mais que cela est donc aussi français ! Quelle fantaisie dans la mesure, quelle simple gravité, quel goût ! C'est l'Orient de Beardsley et des néo-impressionnistes français qu'un Golovine ou un Bakst nous ramènent, après Vuillard, après Valtat. C'est l'Orient d'un Debussy, épurement de l'Orient slave, qu'anime d'une sève nouvelle Stravinski.

J'espère que nos musiciens et nos peintres comprendront la leçon et nous donneront, eux aussi, bientôt, d'admirables spectacles ».

Souhaits heureusement comblés, si l'on songe à la floraison de chefs-d'œuvre qu'allaient susciter les Ballets russes !

Différentes versions et partitions

Ballet intégral 1910

Cette première version du ballet de 1910, sous le titre *L'Oiseau de feu*, conte dansé en deux tableaux d'après le conte national russe, par Michel Fokine, composé à Lzy, Saint-Pétersbourg, de novembre 1909 à 18 mai 1910, s'adresse à un très grand orchestre bois par 5 (106 musiciens).

Groupe en fosse: 3 flûtes, 2 piccolos, 3 hautbois, cor anglais, 3 clarinettes, clarinette en Mi bémol, clarinettebasse, 3 bassons, 2 contrebassons, 4 cors, 3 trompettes, 3 trombones, tuba, percussion, timbales, piano, célesta, 3 harpes, 16 premiers violons, 16 seconds violons, 14 altos, 8 violoncelles, 6 contrebasses

Groupe sur scène: 3 trompettes, 2 tubas ténors, 2 tubas basses, 2 cloches

L'œuvre est dédiée *A mon cher ami Andreï Rimski-Korsakov*

Création le 25 juin 1910, Théâtre National de l'Opéra, Paris

Durée 45 minutes environ

Editions P. Jurgenson, Moscou 1910

Editions B. Schott's Söhne, Mainz 1933 Cote Bibliothèque Nationale Vma 2761

Editions Eulenburg, Mainz reprinted by permission Schott Musik International, Mainz, avec préface éditions Eulenburg (partition « de poche »).

Ballet intégral 1910 fac-similé

À l'occasion du cent cinquantième anniversaire de sa fondation, le Conservatoire de musique de Genève, dépositaire du manuscrit de Saint-Petersbourg, 1909-1910, (en dépôt à la Bibliothèque Bodmer, Cologny) édite un fac-simile avec les éditions Minkoff en 1985, avec l'accord des éditions Schott. Le manuscrit avait été remis à l'institution par le petit-fils du fondateur. Mécène lui-même, Jean Bartholoni avait acheté le manuscrit à Stravinski, en 1918 probablement. La partition complète autographe est la mise à jour par le compositeur de la première épreuve de la partition d'orchestre.

Le fac-simile en couleurs du précieux manuscrit est suivi d'études et commentaires par Louis Cyr, Jean-Jacques Eigeldinger, Pierre Wissmer ¹². L'analyse du manuscrit par Louis Cyr constitue une mine de renseignements ou d'hypothèses sur la genèse de l'ouvrage. Louis Cyr retrace l'histoire détaillée du manuscrit (rappel des sources manuscrites et des sources imprimées, beaucoup de ces documents se trouvent à la Fondation Paul Sacher), en explique certains aspects matériels et commente le travail de Stravinski, en particulier à travers les retouches apportées.

Document consultable au département Musique de la Bibliothèque nationale,
Cote Gr Vma 584, et à l'IRCAM.

Première suite 1910-1911

Stravinski tire rapidement du ballet une Suite destinée au concert. Elle est toujours destinée à un très grand orchestre bois par 5 (104 musiciens) :

¹² Voir dans la *Revue de musicologie*, T. 72e, No. 2e (1986) Cote Bibliothèque Nationale : Vmb 4480

- pp. 282-283 une note de Louis Cyr sur la vente du Manuscrit de *L'Oiseau de feu*. Reproduction d'une lettre de Jean Bartholoni, acquéreur du manuscrit, adressée à Ernest Ansermet ou bien à René Auberjonois. Elle témoigne de son intention de conserver ce document dans sa famille ou bien de le confier au Conservatoire de Genève.

- pp. 307-309 un article descriptif et critique de Jean-Michel Nectoux sur la parution de l'édition fac-simile du manuscrit de *L'Oiseau de feu*.

3 flûtes, 2 piccolos, 3 hautbois, cor anglais, 3 clarinettes, clarinette en Mi bémol, clarinette basse, 3 bassons, 2 contrebassons, 4 cors, 6 trompettes, 3 trombones, tuba, 2 tubas ténors, 2 tubas basses, percussion, timbales, piano, célesta, 3 harpes, 16 premiers violons, 16 seconds violons, 14 altos, 8 violoncelles, 6 contrebasses

Les différentes parties sont :

- 6 Introduction. Le jardin enchanté de Kastcheï. Danse de l'Oiseau de feu
- 7 Supplications de l'Oiseau de feu
- 8 Jeu des princesses avec les pommes d'or
- 9 Khorovod (ronde) des princesses
- 10 Danse infernale de tous les sujets de Kastcheï

Cette version a été créée le 4 septembre 1913 au Queen's Hall, Londres par le Queen's Hall Orchestra, direction: Sir Henry Wood (durée approximative 21 minutes).

Version pour piano

Partition pour piano à 2 mains, de Stravinski, B. Schott's Söhne, Mainz-Leipzig. P. Jurgenson, éditeur propriétaire pour tous pays. (1909-1910)

Cote Bibliothèque Nationale Ab 76

Deuxième suite 1919

Pour orchestre moyen

Durée approximative 26'

Boosey & Hawkes

Le manuscrit autographe, en partie au crayon, est conservé au Département musique de la Bibliothèque Nationale de France (Rés Vma ms8). Il comporte la dédicace : « Je dédie cette partition à l'orchestre Romand à son chef Ernest Ansermet et à son Comité Igor Stravinski Morges avril 1919 ».

- | | |
|---------|---------------------------------|
| Page 1 | Introduction |
| Page 5 | L'Oiseau de feu et sa danse |
| Page 21 | Ronde des Princesses |
| Page 29 | Danse infernale du roi Katscheï |

Il manque les 59 dernières mesures.

Il manque la Berceuse et le Final.

Au bas de la page 63, au crayon, il est inscrit, peut-être d'une autre main, « selon ancienne partition ».

Au bas de la page 19, « Igor Strawinsky 11 février 1919 ». Au bas de la page 28 « Igor Strawinsky Morges 16 février 1919 ».

Troisième suite (en ballet) 1945

- 13 Introduction
- 14 L'Oiseau de feu et sa danse
- 15 Variations de l'Oiseau de feu
- 16 Pantomime I
- 17 Pas de deux. L'Oiseau de feu et Ivan
- 18 Pantomime II
- 19 Scherzo. Danse des princesses
- 20 Pantomime III
- 21 Ronde des princesses. Khorovode
- 22 Danse infernale du roi Kastcheï
- 23 Berceuse
- 24 Finale

Durée approximative 28'

Ed. Schott Cote Conservatoire P 814

Avec cette version, Stravinski resserrera le propos sur ce qu'il considérait comme le meilleur de son travail, éliminant ce qui avait été trop soumis à la danse. Mais en 1952, Ernest Ansermet revient à la partition intégrale et impose de nouveau, par le disque, le ballet dans son intégralité.¹³

¹³ On trouvera dans *L'Analyse Musicale* n°34, novembre 1999 un article de Mireille Vial-Henninger, Maître de Conférences à l'IUFM Nord-Pas-de-Calais, intitulé « Igor Stravinski, *L'Oiseau de feu*, une étape dans une trajectoire, la *Suite* 1919 ». Il est ainsi résumé : Les différentes versions de *L'Oiseau de feu*, au nombre de quatre avec le ballet original, sont souvent l'objet d'amalgames. Une étude des spécificités de chacune permet de saisir, à partir d'un même matériau musical, certains aspects de l'évolution du compositeur, sur une trajectoire. » Cet article se propose de refaire le chemin parcouru par Stravinski, à partir des conditions et circonstances qui l'ont conduit à produire le Ballet, commandé par Diaghilev en 1910. Il pose les questions suivantes : Quelles sont les caractéristiques de cette œuvre première ? En quoi et comment les suivantes s'en démarquent-elles ? Que contient la version de 1919 qui est analysée ici ?

Présentations et Analyses

L'Oiseau de Feu fait l'objet de développements particuliers chez plusieurs auteurs, dont :

- André Boucourechliev dans le chapitre « Avec les Ballets russes » de *Igor Stravinski*, Fayard, Paris, 1982, rééd. 1989
- André Schaeffner dans *Strawinsky*, Editions Rider, Paris, 1938
- Pierre Boulez a rédigé des notes de programme sur l'œuvre à l'occasion du *Festival d'Automne à Paris*, 1980
- Michel Philippot a écrit une présentation pour un enregistrement publié chez Chant du Monde.
- D'autre part, le site qui lui est consacré reproduit un écrit non daté sur Stravinski et le ballet, qui comporte un long passage sur *L'Oiseau de Feu*.
- Dans *L'Education Musicale* n°462 de septembre-octobre 1999, Mireille Vial-Henninger rend compte d'une réflexion collective, dans un cadre pédagogique, sur le pouvoir descriptif de la musique, ses domaines privilégiés et ses limites, à partir de *L'Oiseau de feu*.

Productions

L'Oiseau de feu a fait l'objet de productions sur la plupart des grandes scènes chorégraphiques internationales. Nombre d'entre elles se sont référées à Fokine, mais de nouveaux créateurs s'en sont aussi emparés. Parmi les plus célèbres, Georges Balanchine, Serge Lifar, Christopher Wheeldon, Maurice Béjart, James Kudelka, Angelin Preljocaj, chacun entraînant dans l'aventure de nouveaux costumiers, de nouveaux décorateurs.

Dans le livre *Michaël Denard danse L'Oiseau de Feu* (photographies de Francette Levieux, Julliard 1979), Anne Duvernoy parcourt l'histoire des diverses productions avec d'en venir à celle de Maurice Béjart, qui bouscule la tradition en confiant le rôle-titre à un homme.

Discographie

Cette discographie est établie à partir d'enregistrements disponibles dans des discothèques, en particulier celle de Radio France.

Ballet intégral (1910)

- New Philharmonia Orchestra Ernest Ansermet Decca 1968 avec répétition commentée par le chef sur le 2^e CD rééd. 1985 sans la répétition
- Orchestre Philharmonique de New York Pierre Boulez CBS 1985
- Chicago Symphony Orchestra Boulez DGG 1992
- Orchestre symphonique de Londres Antal Dorati CD Mercury Living Presence-2000
- Orchestre symphonique de Détroit Antal Dorati Decca 1982
- Orchestre de la Suisse Romande Ernest Ansermet DEVA1956
- Orchestre de la Philharmonie tchèque de Prague Christoph von Dohnanyi Praga 1983
- Columbia Symphony Orchestra Stravinski CBS 1961 33 tours rééd CD 1988
- Orchestre du Théâtre Kirov Valery Gergiev Philips 1995
- London symphony orchestra Kent Nagano Virgin 1991
- Philharmonia Orchestra Elisha Inbal Teldec 1989
- Philharmonia Orchestra Esa Pekka Salonen CBS 1998
- Orchestre symphonique de Montréal Charles Dutoit Decca 1984
- Orchestre symphonique de San Francisco Michael Tilson-Thomas RCA 1998
- Orchestre philharmonique de Vienne, direction : Christoph von Dohnányi. avec *Petrouchka* (version de 1947) et *Le mandarin merveilleux* (ballet intégral) 2 CD Decca « collection Éloquence ». Enregistré entre 1978 et 1981
- Orchestre de la Radio flamande Yoel Levi Glossa 04.2006 Distributeur Harmonia Mundi
- Philharmonia Orchestra Robert Craft Naxos - Label Brilliant Classic 2006 avec *Petrouchka*, version 1947
- Moscow Radio Symphony Orchestra Vladimir Fedoseyev - 1992 Musica Classic Intégrale 1910 RussianDVD.com
- Orchestre symphonique de Boston Seiji Ozawa EMI

Suite n°1 (1911)

- Berlin Radio Symphony Orchestra Lorin Maazel Label: Dg Panorama Catalog 2001
- BBC Symphony Orchestra Boulez Sony 1991

Suite n°2 (1919)

- Orchestre du Conservatoire Pierre Monteux 4^e CD d'un coffret de 7 Decca 1956
- Stuttgart SWR Radio-Symphony Orchestra Sergiu Celibidache Deutsche Grammophon : 4^e CD d'un coffret de 4 enregistrement original remasterisé 2000
- Orchestre symphonique de la radio bavaroise Mariss Jansons Sony 2005
- Philadelphia Orchestra Riccardo Muti Copyright 1998-2007 Russian DVD.com
- Belgian Radio and Television Philharmonic Orchestra Alexander Rahbari Naxos 2006
- Israel Philharmonic orchestra Leonard Bernstein DGG 1995
- Orchestre du Concertgebouw d'Amsterdam Carlo-Mariana Giulini Sony 1989

Version du ballet de 1945

- Orquesta Ciudad de Granada Josep Pons Harmonia Mundi 2001 rééd 2004

Version pour piano du compositeur

- Piano Idil Biret Naxos 2002/2003

Plusieurs versions sont disponibles par téléchargement.

Filmographie

- DVD *L'Oiseau de feu*, ballet, (avec *Puccinella*)

Scapino Ballet, Rotterdam Choreography: Glen Tetley London Symphony Orchestra Conductor: Claudio Abbado Tourné en 1982 DVD Arthaus Musik 2000

- DVD Igor Markevitch

L'Oiseau de feu est présent dans le Bonus où il est dirigé par Stravinski (version 1945) Concert de 1965 à Londres, à la mémoire d'Aldous Huxley.

Le répertoire présent par ailleurs sur ce DVD est consacré à Wagner, Chostakovitch et Stravinski (Symphonie de Psaumes) sous la direction de Markevitch. Idéale Audience International IMG Artists Distribution EMI

- DVD *L'Oiseau de feu* (avec *Petrouchka*)

Gabrielle Komleva, l'Oiseau, Orchestre du Kirov, dir. Victor Fedotov, Ballet du Théâtre du Kirov. Chorégraphie Boris Eifman Editeur Immortal distribution Abeille Musique

- DVD *L'Oiseau de feu* avec *Les Noces*

Direction John Carewe, The Royal Ballet Sinfonia, Opera Royal Ballet

Un problème avec le nom du chorégraphe, inexact, Editeur Opus Arte 2000

- *Serge Diaghilev et les Ballets russes*, documentaire d'Eva Gerberding et André Schäfer, Allemagne 2004 rediff Arte 4 mai 2007 Production Florianfilm/WDR Cologne/ARTE Distribution WDR Cologne

- *L'Oiseau de feu*

Adaptation télévisée de *L'Oiseau de feu*, sur la chorégraphie de James Kudelka, réalisée par Barbara Willis Sweete. Solistes du Ballet National du Canada. Greta Hodgkinson Aleksandar Antonijevic Rex Harrington Rebekah Rimsay Haute définition 55 minutes. Production Rhombus Media Inc. 99 Spadina Ave. Suite 600 Toronto (Ontario) M5V 3P8 (416) 971-7856 (416) 971-9647

- DVD *Return of the Firebird*.

Chorégraphie d'après celle de la création par les Ballets russes. Réalisateur : Andris Liepa. Moscou 2002. Production Decca (autre *L'Oiseau de feu*, on trouve *Petrouchka* de Stravinski et *Shéhérazade* de Rimski-Korsakov)

Sitographie

<http://mediaplayer.archives.tsr.ch/personnalite-ansermet/0.ask>

archive : **Ansermet dirige un extrait de *L'Oiseau de feu*** Durée: 3'25'' Date: 02.02.1979 © 2005 Archives TSR

<http://mac-texier.ircam.fr/textes/c00000098/>

site de l'IRCAM comprenant biographie et catalogue complet des œuvres.

<http://mac-texier.ircam.fr/textes/c00000098/n00008210/index.html>

site de l'IRCAM Note de programme sur la troisième suite de *L'Oiseau de feu* (1945) avec note de programme de Pierre Boulez

<http://brahms.ircam.fr/textes/c00000098/n00008190/index.html>

Description première suite 1910/11 et note de programme Boulez

<http://brahms.ircam.fr/textes/c00000098/n00007975/index.html>

Description du ballet complet 1910 et note de programme Boulez

<http://webpublic.ac-dijon.fr/pedago/music/bac2000/stravins/oisplan.htm>

Présentation (la création, les Ballets russes, le Conte, analyse succincte)

[http://fr.wikipedia.org/wiki/L'Oiseau_de_feu_\(Igor_Stravinski\)](http://fr.wikipedia.org/wiki/L'Oiseau_de_feu_(Igor_Stravinski)) avec lien sur article très complet sur les Ballets russes

<http://ww.ac-orleans->

tours.fr/musique/Stravinski_analyse%20de%20l'Oiseau_Gien/Pr%E9sentation/Comparaison.html

Comparaison entre le Ballet (1910) et la suite de 1919, environnement artistique, circonstances de la composition, les Ballets russes et Serge de Diaghilev.

<http://www.entretiens.asso.fr/Philippot/index.html>

Écrit de Michel Philippot (date inconnue) : *Stravinski compositeur de ballet*

<http://webpublic.ac-dijon.fr/pedago/music/var/index.htm>

Pédagogie : sur la notion de variation à partir d'un extrait de *L'Oiseau de Feu*

Iconographie

L'iconographie pour *L'Oiseau de feu* est abondante et se compose d'éléments relatifs aux costumes et décors, en particulier les fameuses créations de Bakst pour l'Oiseau, et de photographies de danseurs et de productions.

La Bibliothèque-Musée de l'Opéra National de Paris possède des pièces maîtresses.

Dans la collection de **Costumes-estampes**, trois créations de Léon Bakst

- L'Oiseau de feu (couleur)
- L'Oiseau de feu (noir et blanc)
- Le Costume du Tsarevitch (couleur)

Dans l'album 9 du Fonds Kochno

- Maquette de costume de Bakst
- Karsavina (visage) Photo L. Roosen, Paris cliché BN 79 C 91864
- Karsavina (tire sur ses tresses) Photo Bert, Paris 81 C 104232
- Karsavina (en pied) pas d'indication
- Karsavina (en pied) pas d'indication cadrée plus près
- Karsavina (en pied) pas d'indication cadrée plus large
- Karsavina (un bras sur la tête) pas d'indication

Les esquisses du décor de Wackévitch pour la chorégraphie de Serge Lifar, 7 avril 1954. Tableaux 1, 2 et 3.

Opéra national de Paris Esq. O. 1954

La Bibliothèque-Musée de l'Opéra de Paris possède également un grand nombre de photographies relatives aux diverses productions de l'œuvre. Outre les Ballets russes, le Ballet royal danois (chorégraphie Kay Smith 1928), le Théâtre d'Augsbourg (chorégraphie Aurel Milloss 1933), le New York City Ballet au Théâtre des Champs-Élysées (chorégraphie Georges Balanchine 1952), le New York City Ballet au Lincoln Center (chorégraphie Georges Balanchine 1970), le Ballet de l'Opéra de Munich, le Palais des Sports 1971 et la Tournée au Brésil 1974 (chorégraphie Maurice Béjart).

On peut voir en outre, sur microfilm, 17 lithographies d'Arthur Grunenberg pour *L'Oiseau de feu*, Euphorion Verlag, Berlin, 1922.

Mais l'iconographie sur *L'Oiseau de feu* ne se résume pas à ces pièces, si prestigieuses soient-elles. Le document qui en fournit l'idée la plus complète est le catalogue, établi par François Lesur et Jean-Michel Nectoux, de l'exposition *Igor Stravinski, la carrière européenne*, tenue dans le cadre du Festival d'Automne à Paris en 1980 (B. 1232 Opéra de Paris ou Bibliothèque Nationale Vmb 4279 Usuel Expo mus. 9 (1)). Il répertorie une trentaine de documents avec leur localisation la plus actualisée. C'est pourquoi on trouvera cette liste directement ci-dessous.

LE MUSICIEN DES BALLETS RUSSES

La mort soudaine de son père (1902), puis de celle de son maître Rimsky-Korsakov (1908) laissaient bien seul le jeune Igor à vingt-six ans. Sans doute s'était-il déjà fait connaître dans son pays, aux concerts Ziloti et Belatiev (Le Faune et la bergère) ainsi qu'aux soirées de musique contemporaine. Surtout, Diaghilev, qui avait entendu son Feu d'artifice, lui avait demandé en 1909 d'instrumenter deux pièces de Chopin pour un ballet, Les Sylphides, dansé à Paris.

⁴⁶

LARIONOV (Michel). Serge de Diaghilev et Igor Stravinsky; crayon et plume. Signé en b. à g. : M.L. [ca 1920?]. 24,5 × 20 cm. — Mrs Parmentia Migel Ekstrom, New York.

⁴⁷

COCTEAU (Jean). Portrait de Diaghilev; lavis et plume. Signé en b. à g. : Jean Cocteau [ca 1945?]. 49 × 28 cm. — M. André Bernard.

⁴⁸

DURAND-FARDEL (Max). *Stravinsky et les Ballets russes*. Nice, éditions des Iles de Lérins, 1941. 37 p. — M. André Bernard.

Ex. sur Satiné n° 116/200.

L'OISEAU DE FEU

Conte russe en 2 tableaux de Michel Fokine. Chorégraphie de M. Fokine. Décors d'Alexandre Golovine, costumes d'Alexandre Golovine et Léon Bakst (pour *L'Oiseau de feu*, le Tsarévitch et la Tsarevna).

Créé à Paris, théâtre de l'Opéra, 25 juin 1910, direction Gabriel Pierné, avec Tamara Karsavina (*L'Oiseau de feu*), Vera Fokina (la Belle Tsarevna), Michel Fokine (Ivan Tsarevitch), Alexis Boulgakov (Kastchei).

Nouvelle production, décors et costumes de Natalia Gontcharova, Londres, Lyceum Theatre, 25 novembre 1926.

Après le succès de la saison parisienne de 1909, Diaghilev pensa à un ballet tiré d'un conte russe, l'Oiseau de feu. Le scénario en fut mis au point par son entourage et notamment par Fokine. Après avoir songé à en demander la musique à Liadov, il passa commande en décembre 1909 à Stravinsky. Le 18 mai 1910, la partition était achevée et, le 25 juin suivant, l'œuvre était représentée avec un vif succès à l'Opéra de Paris. C'était à la fois la première visite du musicien à Paris et son entrée sur la scène musicale européenne.

Le « tout jeune élève de Rimsky-Korsakov », comme l'appelle alors la presse, aurait préféré la Pavlova comme interprète mais celle-ci dut être remplacée par Karsavina. Il avait travaillé en étroite collaboration avec

23

Fokine, bien qu'il ait déclaré plus tard que sa chorégraphie était « par trop compliquée et surchargée de détails plastiques ». Quant à la partition, Debussy — dont il fit à cette occasion la connaissance — y admira « des concordances de rythmes tout à fait inhabituelles ». La première réduction pour piano de L'Oiseau de feu contenait encore des indications d'expression, qui devaient ensuite disparaître. Stravinsky réorchestra le Finale en 1915, avant d'effectuer une révision de l'œuvre pour un orchestre plus réduit (*Suite d'orchestre, 1918-1919*).

49

STRAVINSKY (Igor). « L'Oiseau de feu, conte dansé en deux tableaux, musique de Igor Stravinsky, partition d'orchestre, manuscrit, 1909-1910 ». Ms. autogr. signé et daté à la fin (en russe) : samedi 1910 5/18 mai Igor Stravinsky. 167 p. 45 × 34 cm. — Bibliothèque du Conservatoire de Musique de Genève, en dépôt à la Bibliotheca Bodmeriana, Cologny (Genève).

PROV. : don de Jean Bartholoni, 1920.

Manuscrit à l'encre, ayant servi aux premières exécutions; p. 3-12 : papier à 28 portées, 44 × 33,5 cm; p. 13-167 : papier à 30 portées, 44 × 34 cm. Page de titre en russe et en français, nombreuses corrections et changements d'orchestration à l'encre rouge et au crayon, traces de grattages, collettes, indications du chef d'orchestre au crayon de couleur vert.

50

STRAVINSKY (Igor). « Suite de l'Oiseau de feu pour orchestre moyen ». Ms. autogr., 1919, 64 p. 42 × 27 cm. — B.N., Mus., Rés. Vma. ms. 8.

PROV. : acquis de B. Kochno, 1944.

Ms. à l'encre et au crayon sur un cahier à feuilles détachables, réglées au « Stravigor ». Signé et daté : p. 19 (fin de la danse de l'Oiseau de feu) : Igor Stravinsky, Morges 11 fév. 1919, p. 28 (fin de la ronde des Princesses) : Igor Stravinsky, Morges, 16 février 1919. Envoi sur la p. de titre : Je dédie cette partition à l'Orchestre Romand, à son chef Ernest Ansermet et à son comité. Igor Stravinsky, Morges, Avril 1919. La danse de Kastcheï est incomplète des dernières pages pour lesquelles l'auteur renvoie à l'édition de la première suite, publiée par Jurgenson en 1912.

51

BAKST (Léon). Esquisse pour le décor de l'acte I (le jardin enchanté de Kastcheï); gouache. Non signée, non datée [1910?]. 31 × 24 cm. — Mme Gilberte Cournand, Paris.

Au dos, cachet de l'atelier : Bakst et inscription ms. : *Projet pour l'Oiseau de feu*.

PROV. : famille de l'artiste.

Les conditions dans lesquelles Léon Bakst accepta de dessiner les trois principaux costumes de la production originale (L'Oiseau de feu, la Tsarevna, Ivan Tsarevitch) tandis qu'Alexandre Golovine se voyait confier les décors, et le reste des costumes n'ont pas été éclaircies jusqu'ici.

52

BAKST (Léon). Costume de l'Oiseau de feu. Signé et daté en b. à g. : Bakst 1910; reproduction en couleurs. — B.N., Opéra, C. 356.

Extrait de l'ouvrage de V. Svetlov : *le Ballet contemporain*, St-Petersbourg, R. Golicke et A. Wilborg; Paris, M. de Brunoff, 1912.

Anciennement collections Otthofer, Paris; Galleria del Levante, Milan; Mrs. F.C. Havemayer, New York; vente chez Sotheby, New York, 13 mars 1980 (n° 31).

60

BAKST (Léon). Projet de costume pour une femme persane; crayon, aquarelle et gouache. Signé en b. à dr. : *Bakst* [ca 1920]. 48,2 × 32,4 cm. — Mrs C. Suydam Cutting, New York.

En h. à dr., annotation autographe (en russe) : *Oiseau de feu 10 femmes persanes.*

61

GONTCHAROVA (Natalia). Projet de décor pour le 1^{er} tableau (le jardin); gouache. [1926?]. 36 × 52,5 cm. — Coll. particulière, Paris.
Signé au dos, de la main de M. Larionov : *N. Gontcharova « Oiseau de feu » 60 × 36 Ft.* La version définitive, au Lincoln Center, Dance collection, comporte un important encadrement préfigurant le rideau de fond du 2^e tableau (n° 63).

Prov. : succession de l'artiste.

62

GONTCHAROVA (Natalia). Étude pour le décor de la scène 2 (grille); aquarelle, gouache et rehauts d'or. Signée en h. : *N. Gontcharova* [1926?] 37 × 51,7 cm. — Dance Collection, The New York Public Library at Lincoln Center, Astor Lenox and Tilden Foundation, *MGZGB Gon. N. Fir. 2.

Annotation en h. : *60 × 36 FF n° 190. L'Oiseau de feu Grill Scène II. N. Gontcharova.*

Prov. : achat du Dance Committee Purchase Fund.

63

GONTCHAROVA (Natalia). Projet de rideau de fond pour la scène 2. (Le Palais de Katchei); gouache, aquarelle, rehauts d'or et d'argent. Signé en b. à dr. : *N. Gontcharova* [1926?]. 60,9 × 62,2 cm. — Victoria and Albert Museum, Londres, n° E. 2137-1932.

Prov. : don de Dr W.A. Propert, 1932.

64

GONTCHAROVA (Natalia). Esquisse pour le costume du Prince Ivan (?); crayon. Non signé [1926?]. 32 × 16,5 cm. — Victoria and Albert Museum, Londres. E. 897-1961.

Prov. : acquis de l'artiste en 1961.

65

GONTCHAROVA (Natalia). Projet de costume pour les Princesses; crayon, aquarelle, gouache et rehauts d'or. Signé en h. à dr. : *N. Gontcharova Cat. N. 192 Princesse.* 46 × 28 cm. — Dance Collection, The New York Public Library Lincoln at Center, Astor Lenox and Tilden Foundation, *MGZGB Gon. N. Fir. 1.

Annotations, en b. à g. : initiales N.G., en b. à dr. : *6 Brides.*

Prov. : achat du Dance Committee Purchase Fund.

27



66

GONTCHAROVA (Natalia). Projet de costume féminin; crayon et encre de Chine. Signé en b. à dr. : N.G. et N. Gontcharova [1926?]. 36,5 × 25,5 cm. — Victoria and Albert Museum, Londres, n° E. 323-1961.

PROV. : acquis de l'auteur en 1961.

Mention ms. en français : « *L'Oiseau de feu* ». *Costume de femme*.

67

GONTCHAROVA (Natalia). Projet de costume pour Kastcheï; crayon. Signé en h. à dr. : N. Gontcharova [1926?]. 42 × 24,5 cm. — Coll. particulière, Paris.

Annotations en b. à g. : *Kostey, L'Oiseau de feu, ballet*.

PROV. : succession de l'artiste.

68

GONTCHAROVA (Natalia). Projet de costume pour les Femmes de Kastcheï; crayon, gouache et rehauts d'or. Signé en h. à g. : N. Gontcharova [1926?]. 37 × 26 cm. — Collection particulière, Paris.

Annotations en français et en russe pour l'exécution. En h. à g. : *Femme Kostcheï 12 costumes en soie*; en b. à dr. *12 Wives*; en b. à g., noms de douze danseuses anglaises.

PROV. : succession de l'artiste.

69

GONTCHAROVA (Natalia). Projet de costume pour un monstre (suivant de Kastcheï); plume sur papier calque. Non signé [1926?]. 67 × 38 cm. — Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou. AM 3620 D.

70

GONTCHAROVA (Natalia). Projet de costume pour un monstre cornu; encre de Chine. En b. à g. : cachet de l'atelier Michel Larionov [1926?]. 37 × 26,5 cm. — Coll. particulière, Paris.

PROV. : succession de l'artiste.

71

GONTCHAROVA (Natalia). Projet de costume pour l'Astrologue; crayon, gouache et rehaut d'or. Signé en b. à dr. : N. Gontcharova [1926?]. 37 × 26,5 cm. — Coll. particulière, Paris.

Annotation autographe pour l'exécution, en h. : *le ton orange n'y est pas*.

PROV. : succession de l'artiste.

72

TAMARA KARSAVINA dans *L'Oiseau de feu*, costume de Bakst; photographie (1910?). Agrandissement d'après un tirage original de Bert, Paris (23 × 15 cm). — B.N., Opéra.

73

TAMARA KARSAVINA et MICHEL FOKINE : le prince Ivan et l'Oiseau de feu; photographie [1910?]. Agrandissement d'après un tirage original de Bert, Paris (23 × 15 cm). — B.N., Opéra.

74
SERGE LIFAR et OLGA SPESSIVTZEVA dans *l'Oiseau de feu*; photographie, d'après un tirage original de G.L. Manuel frères [1927?]. (18 × 24 cm). — B.N., Opéra, fonds Édouard Beaudu.

75
LIDO (Serge). Maria Tallchief et Francisco Moncion. *L'Oiseau de feu* et le Prince Ivan, décors et costumes de Marc Chagall, chorégraphie de George Balanchine, pour le New York City Ballet [1949]; photographie d'après un tirage original (19 × 18 cm). — B.N., Opéra.

76
LE NEW YORK CITY BALLET dans *Firebird*, chorégraphie de G. Balanchine et Jérôme Robbins, décors et costumes de Marc Chagall, nouvelle production (1970); photographie d'après un tirage original signé Fehl (18 × 24 cm). — B.N., Opéra.



74

Quelques fantaisies

- **L'Oiseau dedans, dehors.** Dedans, c'est au plafond de Chagall de la salle de l'Opéra Garnier, dehors, c'est au cœur de la *Fontaine Stravinski*, à côté du centre Georges Pompidou, grâce à la collaboration de Jean Tinguely et Niki de Saint-Phalle.

- **L'Oiseau cinéphile.** Il a nourri, directement ou indirectement, la musique pour le grand écran.

Très directement, l'œuvre dans sa version 1919, soutient l'hymne à la force de la nature, l'une des séquences de *Fantasia 2000*. Cinquante-huit ans après *Fantasia*, ce film est composé de huit séquences illustrant huit morceaux de musique classique, réorchestrés et dirigés par James Levine à la tête de l'Orchestre symphonique de Chicago. Chaque séquence est précédée par une courte présentation par des artistes ayant travaillé pour les studios Disney.

Consciemment ou non :

Bernard Hermann s'en est souvenu, principalement pour *La Mort aux trousses* d'Alfred Hitchcock ;

Lalo Schifrin distille des effluves du thème de la *Berceuse* dans des scènes assez macabres de *Dirty Harry* de Don Siegel ;

Dario Marianelli cite quasiment l'introduction de *L'Oiseau de feu* dans *Les Frères Grimm* de Terry Gilliam

Et Basil Poledouris propose, pour la fin de *Conan le Barbare* de John Milius, une musique ressemblant curieusement au Final de *L'Oiseau de feu*.

- **L'Oiseau gagnant.** C'est celui de la Loterie Nationale. Le mercredi 26 juin 1985 était tirée la Tranche de *L'Oiseau de feu*, pour le 75^e anniversaire de la création du ballet.

Ressources documentaires sur...

La Russie, sa musique, sa littérature, sa culture populaire ou savante

- LAUX, K. : article « Russie » in HONEGGER (Marc), *Science de la musique*, éd. Bordas, 1990.
- « La musique russe du Moyen-Age à la fin du 20^e siècle » in recueil de *Contes russes d'Afanassiév*, choisis par Anne-Marie Passaret, éd. Neuf de l'Ecole des Loisirs.
- HOARAU, Jean-Christophe, SOUSSANA, Nathalie, : *Comptines et berceuses de Babouchka*, 29 pièces collectées dans les pays slaves d'Europe de l'Est, illustrées par Sacha POLIAKOVA, éd. Didier Jeunesse, 2006. CD inclus.
- CD-Livre : HELFT, Claude, BIELKA : *La Musique russe / Emporte-moi*, Lissa Ivanovna, éd. Gallimard Jeunesse, coll. Mes premières découvertes de la musique, 2006 (destiné davantage aux élèves des cycles I et II de l'école primaire).
- Sur les Ballets russes
 - *Bakst*, Academy Editions, London, 1977 (trad. française : Dominique Carson , éd. Flammarion, 1977)
 - le site co-édité par le CNDP et le CRDP de Paris (2001) sous la direction de Jean-Louis Langrogné, à l'occasion de l'inscription des Ballets russes au programme d'Histoire des arts en terminale. Expert scientifique : Marie-Françoise Christout, docteur ès lettres, diplômée de l'Institut d'art et d'archéologie, conservateur honoraire à la Bibliothèque nationale de France, Département des arts du spectacle. Auteurs : Jean-Pierre Bottura, docteur en arts plastiques, professeur d'histoire de la danse à l'École de danse de l'opéra de Paris ; Janine Delahaye, agrégée d'éducation musicale, inspectrice d'académie, inspectrice pédagogique régionale en éducation musicale ; Marie Lavin, agrégée d'histoire, inspectrice d'académie, inspectrice pédagogique régionale d'histoire et géographie.

Et, bien entendu, pour les lycéens, la littérature russe de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècle.

A voir aussi les sites internet suivants, très vivants et regorgeant d'informations sur la Russie d'hier et d'aujourd'hui :

www.russievirtuelle.com : prend le contre-pied de clichés sur l'âme slave avec humour

<http://www.artrusse.ca> : art populaire russe, site bilingue français/anglais

www.wikipedia.org/wiki/Russie : présentation géographique, historique, politique

www.russie.net : actualités, culture, langue, littérature, musique...

Le conte russe

Recueils :

- **AFANASSIEV, Alexandre, *Les contes populaires russes*** ; traduction, introduction et notes de Lise Gruel-Apert, Paris, Maisonneuve et Larose
 - Tome I, 1988, 214 p.
 - Tome II, 1990, 214 p. (Contient le *Conte de L'oiselle de feu et du Loup gris*)
 - Tome III, 1992, 204 p.
- **AFANASSIEV, Alexandre, *Nouveaux contes populaires russes*** ; traduction, introduction et notes de Lise Gruel-Apert, Paris, Maisonneuve et Larose, 2003, 339 p.
- ***Contes russes et ukrainiens***, traduits du russe par Michel Cadot, Paris, Hachette Littératures, 1999, 203 p.

Des sites pour lire des contes russes...

www.russievirtuelle.com/mythologie/contesf/babayaga.htm :

une belle version du conte de Baba Yaga, avec illustrations dans un esprit folklorique.

... ou pour découvrir des personnages de légendes

www.russievirtuelle.com/mythologie/creatures/babayaga.htm et

www.russievirtuelle.com/mythologie/creatures/kochtchei.htm : description des personnages et représentations iconographiques de type fantastique.

Ouvrages théoriques :

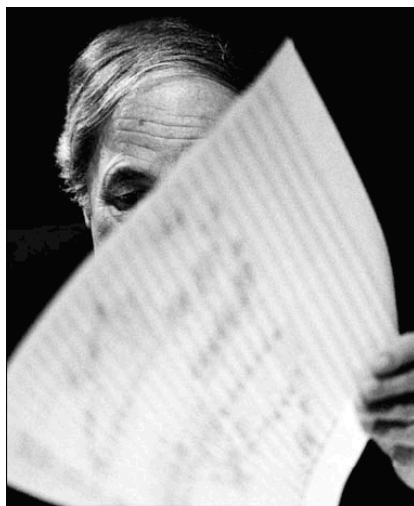
- **LANDRY, Tristan, *La mémoire du conte folklorique de l'oral à l'écrit***, Presses de l'Université de Laval, 2005, 149 p.
- **PRANEUF, Michel, *Bestiaire ethno-linguistique des peuples d'Europe***, Paris, L'Harmattan, 2002, 459 p.
- **WARNER, Elizabeth, *Mythes russes***, Paris, Ed. du Seuil, Points – Sagesses, 2005, 155 p.

Le conte en général

- **BARTHES, Roland**, « Introduction à l'analyse structurale des récits », in *L'Aventure sémiologique*, Paris, Le Seuil, Points essais, n°219, 1985.
- **BELMONT, Nicole**, *Poétique du conte. Essai sur le conte de tradition orale*, Paris, NRF / Gallimard, 1999.
- **BETTELHEIM, Bruno**, *Psychanalyse des contes de fées*, Paris, R. Laffont, 1976.
- **BREMOND, Claude**, *Logique du récit*, Paris, Le Seuil, 1973.
- **CARLIER, Christophe**, *La clef des contes*, Paris, Ellipses, collection Thèmes et études, 1998.
- **COURTES, Joseph**, *Le conte populaire : poétique et mythologie*, Paris, PUF, collection Formes sémiotiques, 1986.
- **FREMEAUX, F. M.**, *L'univers des contes*, Paris, Ellipses, collection Réseau, 2006.
- **PROPP, Vladimir**, *Morphologie du conte* (1928), Paris, Le Seuil, Points essais, n°12, 2001.
- *Contes : L'universel et le singulier*, Actes de colloque, Lausanne, Payot, 2002.

Le Louvre invite Pierre Boulez

Programme des manifestations à l'auditorium et dans les salles



Le compositeur et chef d'orchestre Pierre Boulez est à l'honneur cette année avec l'hommage que lui rend le musée du Louvre, succédant ainsi à l'artiste contemporain Anselm Kiefer et, avant lui, Toni Morrison et Robert Badinter.

Pierre Boulez et le Louvre ont imaginé un programme pluridisciplinaire autour de la question de l'inachevé et du fini : « Pierre Boulez. Œuvre : Fragment ». La musique est au cœur de la programmation, avec des œuvres de Schoenberg, Debussy, Stravinski, Bartók, Boulez, Fujikura, le *Rothko Chapel* de Feldman et six commandes du musée à de jeunes compositeurs... Viennent s'y ajouter une exposition et des débats.

Un cycle de films, « Le geste musical à l'écran », illustre le travail de Pierre Boulez dans le domaine de la transmission de la musique.

Exposition

Pierre Boulez. Œuvre : Fragment

Dessins, partitions et textes choisis

Du 7 novembre 2008 au 9 février 2009

Aile Denon, salles Mollien

L'exposition « Pierre Boulez. Œuvre : Fragment » aborde quelques aspects de l'autonomie esthétique de l'esquisse telle qu'elle s'est développée avec la modernité. Établissant des lectures croisées entre des œuvres graphiques, littéraires et musicales des XIX^e et XX^e siècles, le parcours a partie liée avec une méthodologie de l'acte créateur et interroge le processus même de la genèse de l'œuvre. Il traverse les « familles artistiques » qui sont celles de Pierre Boulez, jusqu'à composer un possible portrait du compositeur. Autour de quatre thèmes : « esquisse et aboutissement », « le fragment et le tout », « filiation et rupture », « l'œuvre en suspens », l'exposition présente, entre autres, des œuvres d'Ingres, Cézanne, Kandinsky, Klee, Picasso, Wagner, Stravinski, Mallarmé...

Les manuscrits de Pierre Boulez en tissent le fil conducteur.

Manifestations

Du 6 novembre au 2 décembre 2008

À l'auditorium du Louvre et dans les salles

Dix concerts avec Pierre-Laurent Aimard, Florent Boffard, Pierre Boulez, Emmanuel Ceysson, Daniel Ciampolini, Jérôme Comte, Les Cris de Paris, Christophe Desjardins, Clément Dufour, l'Ensemble Intercontemporain, Martin Fröst, Geoffroy Jourdain, David Kim, les musiciens de la Lucerne Festival Academy, l'Orchestre de Paris, Maurizio Pollini, Christine Schäfer, Christian Tetzlaff, Diego Tosi...

Un cycle de six séances de musique filmée montrant à la fois le compositeur et chef d'orchestre Pierre Boulez, mais aussi le pédagogue et le penseur engagé qui a marqué le paysage culturel français et le monde de la création contemporaine, ce à travers des documents qui rendent compte d'une part de son intérêt précoce pour l'audiovisuel mis au service de la musique et d'autre part de son intérêt pour les arts au sens large.

Une conférence inaugurale ; un colloque en présence de Pierre Boulez, de philosophes et d'historiens d'art ; et un « Faces à faces » avec Pierre Boulez, Jean Nouvel et Laurent Bayle qui débattront du projet de la Philharmonie de Paris.

Paraît à cette occasion un ouvrage de Pierre Boulez, Henri Loyrette et Marcella Lista, coédition musée du Louvre Éditions / Editions Gallimard (collection « Livres d'art »).

Demandez le programme !

Retrouvez toute la programmation de l'auditorium sur le site www.louvre.fr à la rubrique Auditorium.

Demandez à recevoir le programme en écrivant à auditorium@louvre.fr

La *Brochure Louvre Enseignants* recense l'ensemble des activités proposées par le musée aux enseignants et à leurs élèves, dont la programmation de l'auditorium (pages 12 et 13).

- à télécharger depuis le site du musée www.louvre.fr (rubrique **Enseignants**, cadre **Événements/En savoir plus**).
- envoi sur simple demande en écrivant à information.enseignants@louvre.fr

Prochainement à l'auditorium pour les classes

« *Grands classiques* » ...*junior* - Public : du CM au collège

Images, Livre I ; *Images oubliées* de Claude Debussy

Philippe Cassard, piano et présentation de l'œuvre.

L'œuvre de Debussy, le contexte de sa création et son interprétation, abordés à travers un concert et un film, commentés par un grand artiste.

Vendredi 23 janvier 14h30

Réservations et informations sur les programmes de l'auditorium
--

Réservations : 01 40 20 55 00

Contact pédagogique : auditorium.enseignants@louvre.fr
--

« Œuvre : Fragment. Dessins, partitions et œuvres choisies »

Exposition du 7 novembre 2008 au 9 février 2009
dans le cadre de « Le Louvre invite Pierre Boulez »

Œuvre : Fragment

par Pierre Boulez

Il m'est de plus en plus apparu, au fur et à mesure de ma propre évolution, qu'une certaine forme de modernité consistait à abolir la frontière entre l'inachevé et le fini, que l'œuvre ne pouvait être, d'une certaine façon, que fragment d'un grand œuvre imaginaire, virtuel, dont nous ne connaissons ni l'origine ni la fin.

L'opposition entre esquisse et réalisation a toujours existé, mais on était conscient que la préparation d'une œuvre comportait une phase d'essais plus ou moins poussés, plus ou moins aboutis, destinés à être placés ici ou là dans l'œuvre définitive. Ces essais étaient, par définition, destinés au rebut, même si on pouvait les garder comme souvenirs, comme mémoire du chemin parcouru. Les avoir tracés n'impliquait pas un ordre définitif, dans l'espace ou dans le temps, selon les modes d'expression, visuel ou acoustique. Ces types d'esquisses flottent avant d'être utilisées, et elles flottent encore après qu'on les ait utilisées : elles acquièrent une sorte d'autonomie, d'existence propre entre l'inachevé et le fini. Même si l'on est conscient de leur emploi définitif, elles résistent à la dissolution et peuvent même nous intéresser — au moins temporairement — plus que le produit achevé.

Une sorte toute différente d'inachèvement peut produire, elle aussi, des œuvres tout à fait accomplies, mais qui sont sans cesse à la poursuite d'un même objet, d'une réalisation qu'on dirait provisoire, d'un objet que l'on se reprend sans cesse à transcrire. A un certain moment, il semble qu'on l'ait saisi, et puis on le cherche à nouveau presque comme s'il n'avait jamais encore existé. Il ne s'agit pas de variations intentionnelles, mais d'une étape différente dans l'approche de cet objet. Cézanne avec les Sainte-Victoire ou, plus systématiquement, Mondrian, avec la série des Arbres, sont parmi les exemples les plus frappants de cette fixation sur un motif donné grâce à laquelle se décrit leur évolution : poursuite sans cesse recommencée, sans cesse inachevée qui, cependant, nous donne à nous témoins posthumes le confort d'œuvres abouties, mais porteuses instables d'une trajectoire. Surtout si nous connaissons cette trajectoire, nous ne pouvons plus en isoler les composantes et nous voilà complices de l'obsession d'un motif dans ce qu'il a à la fois de définitif et de transitoire.

Ce qui s'applique au choix de l'objet peut également s'appliquer à sa réalisation. Sans remonter à la catastrophe de Frenhofer du *Chef-d'œuvre Inconnu*¹⁴, on n'a qu'à observer certains tableaux ou dessins de Giacometti pour constater combien prédomine l'hyperactivité descriptive, une sorte de tremblement de l'esprit ; on assiste, en quelque sorte, à un refus d'arrêter la saisie, à une superposition de mille façons de décrire et de ne vouloir se déterminer pour aucune d'elles en particulier. A cet excès on pourra opposer l'extrême sobriété de quelques lignes dépouillées, mais dont la précision semble indiquer le propos délibéré de sous-informer et de laisser à l'imagination de compléter ce qui pourrait être. Certains dessins de Brancusi, voire de Matisse nous obligent à voir cette façon de fragment comme une réalisation potentiellement aboutie.

Si l'on radicalise l'intention, le fait de soumettre l'œuvre à la notion de hasard pur ou de hasard dirigé entraîne une ambiguïté fondamentale entre l'achevé et l'inachevé. Ce qu'on a appelé œuvre ouverte n'est autre chose

¹⁴ Pierre Boulez cite ici le fameux texte de Balzac.

qu'un refus d'accepter que les solutions proposées soient définitives, soit dans leur constitution, soit dans leur enchaînement. La responsabilité revient à celui qui manipule les données de l'œuvre, à l'aide de codes plus au moins précis — ce qui donne des champs d'action circonscrits — ou dans une totale liberté. L'apparent achevé ne peut-être que provisoire.

Dans le même sens, mais plus restrictivement virtuel, l'œuvre parfaitement définie peut être ressentie comme un fragment de temps ou d'espace, certes limitée par un début et une fin, cependant que ces limites nous paraissent fortement arbitraires, ne dépendant aucunement d'une absolue nécessité. Je pense à certaines pièces pour orgue de Messiaen basées sur des permutations de durées : ces dernières, si on voulait en épuiser le catalogue complet dépasseraient la notion même de composition, niant toute idée de trajectoire, flottant dans une espèce d'apesanteur. On commence la combinatoire à un point arbitraire et on la termine à un point non moins arbitraire, dans des limites, pourrait-on dire, raisonnables. Est-ce alors un tout, est-ce un fragment qu'on a entendu ? Difficile à dire si l'on n'introduit pas d'autres critères plus déterminants. Mallarmé a spéculé sur ce phénomène lorsqu'il a voulu créer le Livre avec ses lectures multiples dépendant d'une combinatoire passablement complexe. Devant la difficulté de réalisation, il s'est replié sur le *Coup de Dés* où, dans une structure immobile il a créé des régions typographiques rendant mobile la lecture du poème : poème fragmenté, pourrait-on dire, paroxysme de l'aboutissement calculé et, en même temps, de l'indécision de lecture.

Le fragment, l'inachevé, on le trouve encore de bien d'autres façons dans l'intention ou en cours de réalisation, en le provoquant par des pratiques volontaires ou en se référant à des choses existantes. Je voudrais signaler quelques-unes de ces possibilités. De même que lorsque l'on retrouve quelques débris d'un objet, suivant qu'ils dépendent ou non d'une forme donnée, contraignante, on peut les replacer dans cette forme sans reconstituer une continuité artificielle, mais, au contraire, laisser s'exposer la discontinuité de cette forme supposée, de même, on laissera supposer une forme globale en n'en donnant que des fragments à des moments donnés

séparés par des intervalles - de temps ou d'espace - neutres. Proche de cela, un découpage volontaire préside à une déconstruction d'une forme constituée, et l'on peut réajuster les fragments obtenus selon une logique réinventée. Ou encore, le grossissement d'un détail fait qu'il devient hors de proportion avec l'ensemble et tend au fragment isolé du contexte lui donnant une autre signification. Enfin, en sens contraire, l'effacement d'une texture pour ne laisser subsister que certains fragments laissant entrevoir cette texture générale tout en la refusant comme un tout, nous fait déboucher sur l'inabouti provoqué. Toutes ces techniques, je les ai certainement trouvées chez les peintres qu'il m'est arrivé d'observer. Il est plus facile de réaliser de telles intentions dans les arts plastiques que dans la musique. Mais je pense qu'une telle transposition est non seulement possible, mais valable et qu'elle a tendance, de plus en plus, à effacer la frontière entre fragment et tout, entre aboutissement et inachèvement, entre forme close et forme ouverte. L'œuvre prend alors toute la valeur pour ce qu'elle est réellement : un fragment de l'espace ou du temps.

Pierre BOULEZ, Paris, octobre 2007

Programmation Jeune Public (auditorium du musée du Louvre)

Isabelle Jacquot avec Véronique Quérolle

Direction artistique des concerts (auditorium du musée du Louvre)

Monique Devaux avec Pierre-Yves Charlois, Laurent Muraro
et Nicolas Foulon

Coordination du projet

Hélène Jarry

Isabelle Jacquot pour l'auditorium du musée du Louvre
Myriam Mazouzi et Hélène Codjo pour l'Orchestre de Paris

Action pédagogique et relations avec les enseignants

Vincent Figuri à l'Orchestre de Paris

Delphine Vanhove à l'auditorium du musée du Louvre

Régie

Jean-Claude Fritsch et les équipes de l'Orchestre de Paris

Gérard Parus et les équipes de l'auditorium du musée du Louvre

Bibliothèque

Cécile Lazerges, bibliothécaire de l'Orchestre de Paris

Création graphique pour les projections

Fabienne Grange, graphiste à l'auditorium du musée du Louvre

Captation et web-cast

Une coproduction musée du Louvre, Orchestre de Paris, Idéale Audience,
France 3 et Medici –TV.