



HAL
open science

“Raymonda, le Moyen Âge dans le ballet académique”

Adeline Richard Duperray

► **To cite this version:**

Adeline Richard Duperray. “Raymonda, le Moyen Âge dans le ballet académique”. Images du Moyen Âge, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2006, p. 277-286., 2006. hal-01714790

HAL Id: hal-01714790

<https://hal.science/hal-01714790>

Submitted on 30 Nov 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Raymonda : le Moyen Age dans le ballet académique

Adeline RICHARD

Aix-en-Provence

La chorégraphie des ballets de Petipa nous est parvenue par une voie familière aux médiévistes, puisqu'elle se transmet de danseur à danseur. On sait ce que suppose de fluctuations ce type de transmission. Néanmoins, les versions sur lesquelles nous nous appuyons nous semblent pouvoir constituer une base de travail : celle du Bolchoï¹ parce qu'elle est probablement l'une des héritières les plus directes de Petipa (nombre de danseurs ayant quitté l'ancien théâtre Mariinsky pour celui de Moscou lors de la Révolution de 1917, ils y ont apporté le répertoire chorégraphique appris à Pétersbourg) ; celle de Noureev² parce que ce dernier a appris cette première chorégraphie en dansant au Kirov puis au Bolchoï et que les changements qu'il a pu y apporter seront significatifs. Enfin, il faut préciser que le troisième acte, même dans le remaniement de Noureev, est réputé respecter la version de Petipa au pas près.

L'intrigue, très simple, demeure inchangée : l'action se déroule au XIII^e siècle dans un château de Provence. Raymonda a été fiancée par sa tante, la comtesse de Doris, au chevalier Jean de Brienne, parti en croisade aux côtés du roi André II de Hongrie. Une nuit, alors qu'elle rêve à son fiancé, lui apparaît la Dame Blanche, protectrice de la maison des comtes de Doris. A cet instant, Raymonda a la vision prémonitoire du Sarrazin Abdéram (ou Abdérahman) qui lui déclare son amour. Le lendemain, il se présente effectivement au château et, rejeté par la jeune fille, il tente de l'enlever ; sur ces entrefaites, Jean de Brienne arrive de manière inattendue et tue le Sarrazin. Le troisième acte est celui du mariage de Raymonda avec le chevalier.

Si la trame narrative prend explicitement le Moyen Age pour décor, alors que la majorité des chefs-d'œuvre de Petipa sont des adaptations de contes de fées. Ce changement d'orientation n'est-il qu'apparent, ne donnant lieu qu'à l'élaboration d'un Moyen Age de pacotille, ou *Raymonda* représente-t-elle vraiment l'époque médiévale, ne serait-ce que dans son aspect littéraire ? Ce ballet est donc, dans son projet tout au moins, une exception historique, et il donne à réfléchir sur le statut de l'œuvre de Petipa mais aussi sur l'œuvre chorégraphique en général.

Lorsque Petipa compose son livret, il obéit à un effet de mode et au goût du XIX^e siècle pour le Moyen Age, qui s'est également développé en Russie. Son utilisation des contes de fées n'en est finalement qu'un prolongement puisque, comme l'a remarqué Isabelle Durand-Leguern, « [...] dans l'imaginaire romantique, les contes, transmis par tradition orale, appartiennent à la mémoire profonde du peuple et son

¹ *The Bolshoi Ballet In Raymonda*, West Long Branch (USA), Kultur, 1987.

² Cette version n'est pas disponible sur support vidéo dans son intégralité ; nous renvoyons aux extraits proposés par Francois Roussillon (réalisateur), *Dancer's Dream - The Great Ballets Of Rudolf Nureyev – Raymonda* (DVD).

ainsi lointainement issus du Moyen Age³. » Il se trouve d'ailleurs que Petipa avait conçu son ballet afin qu'il soit une synthèse de tous les ingrédients qui avaient fait ses précédents succès : « le fantastique médiéval du *Lac [des cygnes]*, le merveilleux de la *Belle [au bois dormant]*, l'exotisme de *La Bayadère*⁴. » Le Moyen Age aurait donc été choisi pour ses accointances avec l'univers du conte, comme un temps éloigné dominé par l'antithèse primordiale du Bien contre le Mal.

Il semble que Petipa opère une synthèse entre la méthode de Noverre, qui conseille de prendre pour sujets de grandes œuvres littéraires, et l'idée, défendue en particulier par Théophile Gautier⁵, qu'une bonne intrigue littéraire ne fait pas nécessairement un bon argument de ballet, notamment parce que la vraisemblance chorégraphique est inversement proportionnelle au réalisme de l'action⁶ tout autant qu'à la complexité de l'intrigue⁷ ; le conte de fée, dont le schéma est très clair, se prête à cette transposition. Pour se rapprocher de cette simplicité dans *Raymonda*, Petipa a pris une trame et des personnages convenus de la littérature médiévale, sans les tirer d'une œuvre précise, afin de les schématiser à loisir : une demoiselle, son chevalier et un Sarrazin forment un triangle lié par la rivalité amoureuse et le motif de l'enlèvement de la dame dans le contexte typiquement médiéval des Croisades.

La critique a souvent souligné la minceur de l'intrigue, voire son indigence⁸. Son schématisme est en effet notable, ce que prouve le nombre élevé de variations qui font du rôle de *Raymonda* l'un des plus difficiles du répertoire : la danse et la virtuosité l'emportent sur la pantomime et le livret. Dès lors, le Moyen Age apparaît tout d'abord comme un simple décor et comme un univers de types.

S'il est vrai que le rôle éponyme est nécessairement un peu plus développé (d'autant que Petipa écrit pour la ballerine, reléguant le danseur au second plan), le personnage de *Raymonda* reste peu approfondi pour lui-même. Quant aux rôles masculins, même après qu'ils ont été étoffés par Noureev, ils souffrent de leur manque d'épaisseur : Manuel Legris souligne que si le rôle de Jean de Brienne est ardu à interpréter, c'est moins à cause de sa difficulté technique que parce que le personnage, qui manque de profondeur et fonctionne comme un *deus ex machina*, est difficile à faire exister⁹. Le rôle d'Abdérâam est au départ plus mal loti encore, à tel point que son

³ Isabelle Durand-Leguern, *Le Moyen Age des romantiques*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2001, p. 17.

⁴ François Roussillon (réalisateur), *Dancer's Dream - The Great Ballets Of Rudolf Nureyev – Raymonda*, op. cit.

⁵ Théophile Gautier, *Ecrits sur la danse*, Arles, Actes Sude, 1995.

⁶ Hélène Laplace-Claverie, *Ecrire pour la danse*, Paris, Champion, 2001, p. 140.

⁷ Hélène Laplace-Claverie, *Ecrire pour la danse*, op. cit., p. 143 : « Un sujet de ballet, comme le rappelle Charles Aubert, exige des « conditions de clarté » et de simplicité qui expliquent la prédilection des scénaristes pour les formes brèves. Et si l'on tient compte des affinités thématiques qui existent par ailleurs entre l'univers de la danse et celui du conte, on comprend pourquoi tant de ballets écrits au cours de notre période sont directement inspirés de textes de Perrault, Andersen, Hoffmann, Daudet, ou de légendes diverses, folkloriques ou orientales. »

⁸ Elizabeth Platel cite notamment une critique du *Canard enchaîné* qui n'y voyait que l'histoire d'une princesse « qui passe son temps à ramasser des fleurs pour les donner à sa tata » in François Roussillon (réalisateur), *Dancer's Dream - The Great Ballets Of Rudolf Nureyev – Raymonda*, op. cit.

⁹ François Roussillon (réalisateur), *Dancer's Dream - The Great Ballets Of Rudolf Nureyev – Raymonda*, op. cit.

manque de consistance ne s'expliquait plus seulement par la préférence donnée à la ballerine dans le ballet académique, et par Petipa en particulier.

Ces personnages prennent en charge des notions attachées à l'époque médiévale : Raymonda, celle de la courtoisie, de la dame souveraine, Jean de Brienne incarne l'ordre de la chevalerie et Abdéram, la sauvagerie et l'Infidèle. Les deux rôles masculins sont construits de manière antithétique et forment dans l'œuvre une dichotomie caractéristique de la façon dont le XIXe siècle perçoit le Moyen Age : le lieu d'affrontement de forces primordiales et contraires. Ils représentent à la fois la chrétienté contre la païenneté, le Bien contre le Mal, la raison contre la sensualité, mesure et démesure (selon un système de valeur lui-même très médiéval).

Cette schématisation extrême a été perçue par Nouriev qui l'a traduite par la représentation du duel final entre les deux hommes : il en a donné une version controversée en le transcrivant par une joute sur de grands chevaux de bois montés sur roues et poussés par les danseurs du corps de ballet. Selon François Roussillon, il fait ainsi de *Raymonda* « un conte initiatique où les croisades se réduiraient à un combat enfantin sur des chevaux de bois, à la manière des joutes de chevaliers, dans la plus pure tradition du théâtre de marionnettes napolitain¹⁰. » Or, on sait que ce théâtre de marionnettes, comme la *commedia dell'arte* et ses masques, repose sur une représentation extrême des types : Jean de Brienne et Abdéram deviennent des sortes de masques, des *persona*, de purs rôles dans un décor moyenâgeux qui réunit le contexte de la courtoisie et celui des croisades.

Il serait injuste, néanmoins, de nier à Petipa une connaissance du véritable Moyen Age, même s'il ne l'a utilisée qu'en partie, et à dessein. Ici encore, on retrouve l'influence de Noverre, pour lequel un bon librettiste doit avoir une solide culture littéraire comme historique. En outre, entre 1870 et 1914, en France, le ballet entre dans une mode du néo-réalisme et de l'historicité, ce qui suppose un gros travail de documentation préalable à l'écriture du livret. Or, *Raymonda* est composée en 1898, quand les échanges franco-russes sont encore florissants, et a dû subir en partie l'influence française, ce qui en explique la volonté historicisante.

En effet, contrairement au *Lac des cygnes* où le Moyen Age était employé comme simple décor de conte de fées et comme un temps indéterminé, *Raymonda* l'utilise comme une période définie, dans un lieu lui-même précis : la Provence du XIIIe siècle, plus précisément lors de la cinquième croisade à laquelle participe effectivement Jean de Brienne. Ce dernier forme une exception notable au milieu des autres personnages de ballets, d'ordinaire dotés de leur seul prénom¹¹, comme les personnages de conte. En outre, cette croisade est un fait historique¹², de même que les personnages d'André II et de Jean de Brienne sont des personnages réels¹³, même s'ils

¹⁰ François Roussillon (réalisateur), *Dancer's Dream - The Great Ballets Of Rudolf Nureyev – Raymonda, op. cit.*

¹¹ Que l'on pense à Giselle et Albrecht, Aurore et son prince Désiré, Odette/Odile et le prince Sigfried...

¹² Il s'agit de la cinquième croisade, à laquelle appela Innocent III et qui fut proclamée lors du concile du Latran en 1215.

¹³ Jean de Brienne : (? , v. 1148 — Constantinople, 1237). Roi de Jérusalem (1210-1225), empereur latin d'Orient (1231-1237). Époux de Marie de Montferrat, héritière de Jérusalem, il fut couronné avec elle en 1210 à Tyr, mais son gendre, l'empereur Frédéric II, lui enleva son

sont utilisés avec beaucoup de liberté. Petipa n'a jamais fait preuve d'autant de précision, bien que l'on ait déjà souligné l'attention qu'il porte au cadre historique de ses ballets, notamment avec l'aide de l'historien Khoudenkov¹⁴ ; c'est avec ce dernier qu'il conçoit le livret de *La Bayadère* dont on a commencé d'entrevoir les rapports qu'elle entretient avec *Raymonda*. Néanmoins, rien dans le livret de *La Bayadère* n'atteint la précision historique de *Raymonda* : l'époque est imprécise, les personnages entièrement fictifs et identifiés par leurs seuls prénoms et fonctions (le guerrier Solor, la bayadère Nikiya, la princesse Gamzatti). Ils sont à ce titre beaucoup plus rattachés à l'univers du conte que ceux de *Raymonda*.

La vérité historique de ce dernier ballet, quoique relative, en demeure donc un trait caractéristique qui se transpose au niveau chorégraphique à travers l'insertion, dans la trame académique qui rattache l'œuvre au romantisme et à la fantaisie pure, de danses de caractère qu'affectionne Petipa et qui, au-delà de la couleur particulière qu'elles donnent à chaque ballet, participent de « l'effet de réel » ; la suite hongroise du mariage cherche ainsi à donner l'illusion d'une reconstitution médiévale. Les scènes de pantomime de la chorégraphie originale poursuivaient le même but : dépeindre la vie quotidienne au Moyen Age.

En fait, la déformation de la vérité historique qu'on rencontre chez Petipa est la même que celle de l'épopée médiévale : s'il est possible de retrouver le fait historique relaté, celui-ci subit des distorsions à la faveur d'anachronismes divers, d'exagérations épiques... C'est d'ailleurs à travers sa littérature que le Moyen Age est le plus connu et, comme Petipa élabore toujours ses ballets en remaniant des œuvres littéraires, c'est surtout de sa culture littéraire de que naît *Raymonda*. Ainsi, les danses hongroises du troisième acte sont aussi une réminiscence des œuvres où la Hongrie apparaît comme un compromis entre l'exotisme de l'Orient et la chrétienté¹⁵, ce qui aura son importance pour la construction du personnage de *Raymonda* dans sa variation finale.

La construction antithétique de Jean de Brienne et Abdéram sort de l'opposition, traditionnelle dans le ballet romantique, entre l'amour idéal et l'amour humain¹⁶ ; parce qu'ils sont moins des êtres humains que des incarnations de valeurs opposées, leur conception en binôme reprend la représentation typiquement médiévale de la *psychomachia*.

royaume. Après la mort de Robert de Courtenay (1228), il fut appelé à Constantinople, où il se fit couronner empereur d'Orient en 1231.

André II le Hiérosolymitain : (? , 1175 — ? , 1235). Roi de Hongrie (1205-1235). Il participa à la Ve croisade. À son retour, il dut, pour apaiser l'agitation dans son pays, accorder la Bulle d'or (1222) qui fixait les privilèges de la noblesse.

© Hachette Multimédia / Hachette Livre, 2003

¹⁴ Marie-Françoise Christout, *Histoire du ballet*, Paris, PUF, 1975, collection Que Sais-je ? (première édition 1966) p. 72 : « Montés avec luxe, [les ballets de Petipa] sont dépourvus d'intérêt dramatique, car les entrées de bravoures interrompent sans cesse l'action. Pour remédier à ce défaut, le chorégraphe fait appel à l'historien Khoudenkov avec qui il conçoit la *Bayadère* (1877) et *Roxane* (1878) [...]. »

¹⁵ On peut se rappeler les œuvres d'Adenet le Roi comme *Berte as grans piés*, édition critique par Albert Henry, Genève, Droz, 1982 ; *Les Enfances Ogier*, dans *Les œuvres d'Adenet le Roi*, édition critique par Albert Henry, Bruges, 1956, tome 3...

¹⁶ C'est l'enjeu, notamment, d'un ballet comme *La Sylphide*.

La Dame Blanche et Abdéram sont même à double titre des personnages littéraires : selon la tradition, ils auraient été inspirés par un roman de Walter Scott pour la première, et de Théophile Gautier pour le second. Ils sont donc des adaptations chorégraphiques de réécritures littéraires puisque l'on reconnaît dans la Dame Blanche le personnage de la fée, de la dame de l'Autre Monde médiéval dont le blanc est la marque (une sorte de Guenièvre, le « blanc fantôme » de la littérature arthurienne), mais aussi, dans Abdéram, le personnage du bon Sarrasin du type de Palamède. Malgré une série de prismes déformants, les personnages médiévaux sont aisément reconnaissables.

Les thèmes et les genres le sont tout autant : l'argument reprend le thème épique de la Croisade, mais selon un schéma qui est plutôt celui du roman puisqu'il relate une trajectoire individuelle, sur une période définie de la vie du personnage à la manière des romans de Chrétien de Troyes, ce qui correspond au goût du XIXe siècle finissant pour le romanesque médiéval ainsi qu'à la double préoccupation des romantiques : la réflexion sur l'individu mais aussi son inscription dans la destinée collective à travers le motif de la chanson de geste.

Enfin, il faut noter la curieuse correspondance entre le fonctionnement des ballets de Petipa et celui de la littérature médiévale. Cette dernière semble user principalement de stéréotypes ainsi que de tournures figées, comme le ballet, et *Raymonda* en particulier, use de personnages types et de pas codifiés par l'académisme. Néanmoins, elle est un art de la nuance et de la variation où la virtuosité langagière importe au moins autant que la trame narrative ; les ballets de Petipa fonctionnent de la même manière puisqu'il sont connus pour leurs insertions de morceaux de bravoures détachés de la narration : *Raymonda* en est caractéristique puisque les variations du personnage éponyme y sont particulièrement nombreuses et la virtuosité du danseur y trouve une place pour elle-même, tout en laissant toujours un espace à l'interprétation qui fera la différence entre chaque représentation. L'utilisation d'un Moyen Age plus « historique » se fait l'écho d'une compréhension assez fine du fonctionnement de la littérature médiévale.

Ce Moyen Age se caractérise par sa radicale étrangeté au monde moderne et trouve à s'exprimer grâce au goût du XIXe siècle romantique pour l'exotisme : peut-être est-il le moyen trouvé par Petipa pour créer un « exotisme de proximité » que les librettistes de l'Opéra de Paris avaient cherché dans les contes régionaux, le monde médiéval décrit par *Raymonda* étant à la fois profondément européen, occidental, et parfaitement étranger au monde moderne. Il explique probablement la disparition du paysage dichotomique traditionnel du premier acte, où le monde familier du premier plan s'opposait à un arrière-fond plein de menace et de possible sauvagerie¹⁷ : c'est au cœur du quotidien que le Moyen Age porte l'étrangeté et le rêve, et le décor peut se limiter à la cour d'un château médiéval.

Cette dimension presque onirique du Moyen Age est métaphorisée par l'acte du rêve, avatar de l'acte en blanc romantique où le ballet passe dans l'Autre Monde, ici guidé, comme le veut la littérature médiévale, par un personnage blanc : la Dame Blanche protectrice. Mais c'est surtout le personnage d'Abdéram qui en est le révélateur. A ce titre, même si son rôle n'est pas extrêmement développé à l'origine, il est un personnage au moins aussi important, sinon plus, que Jean de Brienne, car en

¹⁷ Que l'on pense au village de Giselle menacé par la forêt des Willis au second plan.

tant que Sarrasin, il est l'Autre par excellence, il est le symbole même de la « sauvagerie primitive¹⁸ » qui, selon Isabelle Durand-Leguern, caractérise le Moyen Age pour les contemporains de Petipa. C'est sans doute ce qu'a traduit Noureev qui, en augmentant considérablement la partie d'Abdérám, a fait plus qu'obéir au penchant naturel d'un danseur-chorégraphe du XXe siècle à développer les rôles masculins. Il en fait, comme le dit François Roussillon, « une sorte de double du héros qui, à la manière d'un négatif allait révéler des qualités opposées¹⁹. » Il est la part du Moyen Age qui nous est irréductiblement étrangère.

Cette étrangeté se traduit par le changement de caractère de la musique à laquelle Glazounov donne des accents orientaux. Du point de vue scénographique, c'est la tonalité colorée des costumes que l'on modifie : alors que l'univers occidental de Raymonda est en grande partie influencé par le blanc dans la plupart des mises en scène (le tutu de Raymonda ayant presque toujours un aspect chrysoléphantin), l'arrivée d'Abdérám se signale par une explosion de couleurs. Dans la mise en scène de Noureev, cet effet est renforcé par l'emploi d'un large voile recouvrant le décor à la manière d'une gigantesque voûte dorée qui rappelle une tente orientale et fait surtout entrer l'héroïne dans un autre monde qui n'est plus celui, blanc et éthéré, de la Dame Blanche, mais celui, sensuel et opulent, de l'Orient.

Ce voile métaphorise le rêve de Raymonda, mais surtout la fonction d'Abdérám dans la fiction : celle de modifier le monde, de le *bestorner* à la manière des Sarrasins des chansons de geste. Du point de vue narratologique, le Maure est l'élément perturbateur. D'un point de vue chorégraphique, il est celui qui inverse les mouvements, comme l'illustre bien la version du Bolchoï : lors de son adage, Raymonda exécute une *promenade* sur pointes ; alors que les courtisans français la font tourner en-dehors, lorsque vient le tour d'Abdérám, ce dernier inverse le sens de rotation et la fait tourner en-dedans.

En outre, la gestuelle spécifique appliquée aux personnages orientaux par le ballet académique contamine le personnage principal. Or, cette gestuelle inverse les codes classiques : alors que la gestuelle académique impose l'en-dehors et l'élévation, les caractères orientaux imposent des mouvements plus en-dedans et plus près du sol. Au début du ballet, la Raymonda du Bolchoï danse elle aussi davantage en direction du sol : les arabesques plongées sont nombreuses et les portés plus rares. Par ailleurs, le rôle de Raymonda impose une variation avec un foulard blanc qui, par sa couleur, rappelle la Dame Blanche, mais témoigne d'une influence orientale qui préfigure l'arrivée du Sarrasin, voire de son immense voile dans la version de Noureev. Après la mort d'Abdérám, l'élévation sera plus grande : les portés sont alors nombreux et, significativement, dans l'acte du mariage, l'un des ballets d'ensemble commence par des portés effectués par l'ensemble du corps de ballet. Cela ne correspond pas uniquement à un nécessaire *crescendo* chorégraphique : la mort du Sarrasin libère le ballet de son emprise primitive et permet une sorte d'élan presque spirituel en même temps qu'un retour à l'académisme.

Le ballet de Petipa réunit donc les deux aspects de la vision romantique du Moyen Age : sa dimension presque historique, réaliste, et sa dimension légendaire et

¹⁸ Isabelle Durand-Leguern, *Le Moyen Age des romantiques*, op. cit., p. 51.

¹⁹ François Roussillon (réalisateur), *Dancer's Dream - The Great Ballets Of Rudolf Nureyev – Raymonda*, op. cit.

exotique. Dans la distance qu'elle établit par son étrangeté, l'époque médiévale induit un espace de réflexivité pour le ballet académique.

Raymonda devient alors un espace d'abstraction et de réflexion (ce qui expliquerait son succès mitigé auprès de son premier public, ce ballet ayant connu des difficultés à s'imposer en dehors de la Russie). Utiliser le Moyen Age comme outil de réflexion chorégraphique n'est pas exceptionnel. Il semble que le monde de la danse voie cette époque comme un temps de la Genèse, de la danse idéale ; Serge Lifar l'utilise souvent dans son *Traité de danse académique* qui, s'il est postérieur à l'œuvre que nous étudions, ne fait que fixer par écrit les règles qui en fixent les mouvements. Ainsi,

[...] le saut du danseur, qui s'exécute les genoux pliés, « à la crapaud », nous semble évoquer celui du « tombeur » médiéval²⁰.

Or, il se trouve que ce saut et ses dérivés sont caractéristiques des chorégraphies orientalisantes chez Petipa : on les retrouve donc dans la sphère d'Abdérâam, et Noureev lui-même, lorsqu'il a développé la variation du Maure, les y a insérés, preuve, s'il en était encore besoin, que ce personnage est le plus emblématique du Moyen Age dans ce ballet.

En prenant cette époque comme lieu explicite de sa fiction, *Raymonda* semble vouloir remonter à l'origine de la danse, et s'annonce comme un ballet méta-chorégraphique, peut-être plus que tout autre ballet de Petipa, sans doute parce qu'il s'agit d'une œuvre tardive qui joue le rôle d'une somme et d'un art poétique.

D'un point de vue strictement historique, le Moyen Age est d'ailleurs effectivement le berceau de la danse académique, comme le souligne Marie-Françoise Christout :

Si les origines de la danse se confondent avec celles mêmes de l'homme, celles du ballet appelé par la suite *classique* ou *académique* remontent à la fin du Moyen Age. [...] C'est donc en Italie [...] que se découvrent les prémices d'une organisation théâtrale du mouvement. Les cours princières jouent alors un rôle privilégié dans l'élaboration des arts. Les mécènes italiens aiment à s'entourer d'artistes susceptibles de régler pour eux ces divertissements somptueux conjuguant musique, poésie, architecture, peinture et sculpture. Aussi n'est-on pas étonné de découvrir au début du XVe siècle, à Ferrare, au service des Este, l'un des premiers chorégraphes au sens moderne du terme²¹.

Il n'est pas inutile de préciser également que l'un des genres poétiques médiévaux les plus prolifiques, la ballade, remonte étymologiquement à la même racine que les mots *bal* et *ballet*, comme l'a rappelé Isabelle Durand-Leguern²².

La pierre angulaire de la construction de *Raymonda* est la structure de la suite : la suite classique du rêve, la suite orientale avec l'arrivée d'Abdérâam, le grand pas

²⁰ Serge Lifar, *Traité de la danse académique*, Paris, Bordas, 1949, p. 14.

²¹ Marie-François Christout, *Histoire du ballet*, Paris, PUF, 1975, collection Que Sais-je ? (première édition : 1966), p. 7.

²² Isabelle Durand-Leguern, *Le Moyen Age des romantiques*, op. cit., p. 57.

classique hongrois²³ lors du mariage ont largement contribué à la célébrité de ce ballet. Or, le principe de la suite, s'il est surtout associé à l'époque baroque, trouve ses origines dans le Moyen Age et témoigne ici, par son abondance remarquable, d'une volonté archaïsante²⁴. Le Moyen Age semble donc avoir été choisi en ce qu'il renvoie à la fois aux sources du ballet et de la suite sur laquelle s'achève *Raymonda* ; ce ballet fait ainsi montre de continuité dans le changement. Natalia Tchernova dit d'ailleurs de Petipa que « le classicisme inné de ses œuvres – accueillir et réélaborer la tradition – rappelle les édifices de Saint-Pétersbourg où le passé est réutilisé, mais à des fins nouvelles²⁵. » Le Moyen Age serait au ballet de Petipa ce que l'Antiquité fut au Classicisme ; néanmoins, l'univers auquel cette époque fait référence est ici exclusivement français.

Le Moyen Age est ici conçu comme l'origine de la France et, puisque l'époque médiévale est indissociable de la religion catholique, la fiction prend pour cadre les Croisades. Or, *Raymonda* est l'œuvre d'un exilé volontaire en Russie, pays de confession orthodoxe ; il est intéressant qu'elle ait été le ballet fétiche d'un autre chorégraphe exilé, Noureev qui, s'il l'a remonté sous forme d'extraits dans diverses compagnies à travers le monde, ne l'a recréé sous sa forme complète que pour l'Opéra de Paris. Certes, la grande complexité de ce ballet lui permettait de signer avec force son arrivée à la direction de l'Opéra, mais il semble également signifier ainsi l'appartenance géographique de *Raymonda*, perçue comme un retour aux sources artistiques françaises, tant chorégraphiques que littéraires.

S'il est vrai que la danse de Petipa n'est pas avant tout politique, ses implications avec le pouvoir impérial sont nombreuses et l'époque médiévale met en avant cet aspect de son art dans *Raymonda*. Le ballet s'est développé en Russie sous l'égide de Pierre le Grand, et les premiers spectacles ont été montés par les nobles qui les dansaient eux-mêmes. Dans le ballet académique, plus précisément, les mouvements d'ensemble sont transposés de l'étiquette impériale. La danse classique russe est dès l'origine un art aristocratique qui sert le pouvoir du tsar, une entreprise à sa gloire. Il est difficile de ne pas faire le rapprochement avec le rôle politique que les chansons de geste ont pu jouer pour les Capétiens, alors que l'on retrouve dans *Raymonda* le thème épique des Croisades, même romancé.

Par ailleurs, dans sa dernière variation, l'héroïne éponyme présente une image de la souveraine idéale : elle frappe dans ses mains pour affirmer sa puissance dans un geste presque violent dont Noureev a voulu accroître encore la force en la rendant

²³ *Dictionnaire de la danse*, édité sous la direction de Philippe Le Moal, Paris, Larousse-Bordas, 1999 : « *Grand pas* : l'expression « grand pas » désigne une série de numéros dansés autonomes obéissant à la structure traditionnelle du pas de deux [...]. Parfois, c'est un pas de deux détaché de son contexte [...]. »

²⁴ *Dictionnaire de la danse, op. cit.* : « *Suite* : genre instrumental composé d'une succession de pièces autonomes, contrastant par le caractère mais unifiées par la tonalité. Elle est formée de danses ou de morceaux descriptifs dotés d'un titre, parfois précédés d'un prélude ou d'une ouverture. [...] Le principe de la suite perdure du Moyen Age à nos jours mais le terme reste associé au genre instrumental dominant de l'ère baroque [...]. Elle connaît un regain d'intérêt à la fin du XIXe et au XXe siècle soit pour réunir différents morceaux d'une musique de scène [...] ou d'un ballet [...], soit pour enchaîner une série de pièces pittoresques [...], soit dans un souci archaïsant. »

²⁵ Natalia Tchernova, « Saint-Pétersbourg et Moscou : Petipa chez lui », *Ballet 2000*, n°18, mai-juin 1993, p. 19.

sonore (la tradition russe imposant en effet de ne pas faire de bruit sur scène, l'effet devant être uniquement visuel). Cette souveraine parfaite est la dame par excellence, qui atteint sa perfection lorsqu'elle réussit, comme la Russie avait l'ambition de le faire, la parfaite synthèse entre l'Orient et l'Occident, entre la tradition et la modernité et donc entre la danse de caractère et les codes académiques ; la suite hongroise et la variation hongroise de *Raymonda* sont une intégration de l'Autre qu'était Abdéram, assimilation dont on tire une puissance absolue.

En outre, le XIX^e siècle français, comme l'a rappelé Isabelle Durand-Leguern, voyait dans le Moyen Age « une ère de liberté et de cohésion nationale²⁶ » ; or, c'est justement cette cohésion que le pouvoir impérial cherche à obtenir à travers le ballet, instrument politique. Promotion d'une image de souveraineté idéale comme les chansons de geste pouvaient l'être, *Raymonda* opère la fusion de la danse académique, d'origine aristocratique, et de la danse de caractère, d'origine populaire, cette unité de la nation étant incarnée à la fin par le personnage éponyme du ballet. Le Moyen Age que Petipa représente à travers son héroïne est le temps idéalisé du souverain suprême qui sait se faire incarnation des arts dont il use pour asseoir son pouvoir.

Miroir des origines de la danse, *Raymonda* l'est aussi de son avenir : si l'on considère que les prototypes du ballet romantique que sont *La Sylphide* et *Giselle* datent respectivement de 1832 et 1841, on comprendra que notre œuvre, ballet tardif de Petipa, puisse les considérer avec quelque recul quoique subissant encore leur influence : les costumes de l'acte du rêve sont d'ailleurs le plus souvent de couleur blanche afin de rappeler sa parenté avec l'acte en blanc, passage obligé de ces ballets (on y trouve le même onirisme, qui forme une rupture dans la narration et propose un acte nocturne, de tonalité différente par rapport au début de l'œuvre) ; la poésie éthérée des ballets romantiques cohabite cependant, dans l'acte du rêve, avec un exotisme sensuel porté par Abdéram, mise en abyme de l'évolution du ballet depuis 1846²⁷. A ce titre, le couple masculin est encore emblématique puisque la partie traditionnellement romantique de l'acte du rêve voit intervenir Jean de Brienne dans une grande suite classique : il y a un personnage masculin novateur, et un personnage masculin représentant de la tradition.

Le Sarrasin est celui qui fait progresser le ballet non seulement dans l'action, mais aussi dans le style : si cela était déjà visible dans la version la plus classique du ballet, cela l'est encore plus chez Noureev où la variation d'Abdéram introduit des éléments modernes qui contrecarrent notamment l'élévation académique, qui tend à faire du danseur un être impondérable : ce personnage a permis à Noureev de développer dans le ballet un aspect de la danse qui lui tenait particulièrement à cœur : celui de la recherche chorégraphique. Le Sarrasin perturbateur est en fin de compte un facteur de progrès et le ballet où il évolue devient une sorte de laboratoire.

Si *Raymonda* s'achève sur une grande suite classique, cette dernière est teintée d'orientalisme, tendance mise en abyme dans la dernière variation de l'héroïne éponyme qui, à la fois par sa couleur et par l'utilisation des *menés*, rappelle la variation du feu sacré dans *La Bayadère*, feu sacré sur lequel Nikiya et Solor se jurent

²⁶ Isabelle Durand-Leguern, *Le Moyen Age des romantiques*, op. cit., p. 12.

²⁷ Cf. Isabelle Ginot et Marcelle Michel, *La danse au XX^e siècle*, Paris, Larousse, 2002, troisième édition (première édition : Paris, Bordas, 1995).

leur amour. L'intertexte de la plus célèbre variation de *Raymonda* teinte par résonances cette dernière de passion orientale.

Ces *menés* sont également caractéristiques de la danseuse romantique typique et lui confèrent son caractère désincarné (que l'on se rappelle l'acte des Willis dans *Giselle*). Le caractère immatériel qu'ils pourraient conférer à l'héroïne est contrecarré par la claque autoritaire dont elle ponctue sa variation. La danseuse absolue, souveraine au sens propre comme au figuré, s'incarne dans une dame provençale qui regrette l'amoureux sarrasin, dans ce confluent de la « danseuse chrétienne » à la Taglioni et de la « danseuse païenne » à la Fanny Elssler, du Moyen Age romantique et féérique à la *Giselle* et du Moyen Age de la puissance guerrière. Au final, le Moyen Age apparaît comme le terrain de conflit entre la tradition française, les pas de la danse académique étant issus de la danse baroque, et une tentation d'innovation et d'exotisme, de pas autres ; il parle donc du ballet et de sa nécessaire évolution : il ne pourra affirmer sa puissance que lorsqu'il aura réussi, comme *Raymonda*, l'alliance des contraires. L'époque médiévale est perçue comme un creuset artistique bouillonnant de possibles.

C'est dans ce creuset que devait se former l'œuvre totale que veut être *Raymonda*, qui se fait ballet emblématique de l'académisme comme fusion de la danse, de la musique et de la dramaturgie, fusion dont Petipa est, plus que tout autre, le représentant²⁸. Son écriture chorégraphique, intimement liée à la musique, entretient un rapport étroit avec l'écriture lyrique. En outre, le ballet académique est une forme fixe, qui, parce qu'elle est l'équivalent d'un poème, d'une *ballade*, s'accommode bien d'une intrigue médiévale : c'est une chanson dansée où les gestes remplacent le verbal. *Raymonda* en est la parfaite illustration : elle prend place dans l'univers de la lyrique provençale de langue d'oc, des troubadours, donc dans ce qui représente pour l'imaginaire collectif la lyrique médiévale par excellence. Cette intrication de la danse avec la littérature expliquerait l'exceptionnelle précision avec laquelle le lieu de l'action est désigné.

Ce ballet fait en outre intervenir le contexte des Croisades, c'est-à-dire celui d'une autre forme spécifiquement médiévale, éminemment musicale : la chanson de geste, chantée par un jongleur qui est tout autant danseur qu'acrobate, poète et musicien. Le ballet, par le thème qu'il choisit, commence déjà de lier l'univers de la danse et celui de la lyrique médiévale : s'appuyant lui-même sur une danse extrêmement musicale de par sa fabrique, Petipa fait de *Raymonda* une œuvre poétique et lyrique par excellence. C'est pourquoi le personnage éponyme, mise en abyme du ballet dans sa fiction, est musicienne : qu'elle joue de la harpe (dans la version du Bolchoï) ou de la mandoline (chez Noureev), elle prend en charge le lyrisme et s'en

²⁸ Il impose en effet à ses compositeurs un canevas extrêmement précis précisant à la fois le tempo et la couleur de la musique ainsi que le nombre de mesure correspondant à chaque action d'un personnage. Cf. Isabelle Ginot et Marcelle Michel, *La danse au XXe siècle, op. cit.*, p. 22 : « [...]Petipa, pour *La Belle au bois dormant*, en 1889, passe commande au compositeur à la mesure près : « N°14 : Aurore aperçoit la vieille qui frappe avec ses aiguilles, une mesure 2/4. Progressivement, passez à une valse très charmante à 3/4. Une pause. Cris de douleur. Elle saigne. Huit mesures à 4/4, très larges. Elle commence à danser et la tête lui tourne. C'est la folie. Elle tournoie sur elle-même, comme si une tarentule l'avait piquée, et brusquement s'effondre [...]. Tout cela doit demander de 24 à 32 mesures. »

fait l'ostensible incarnation. A la fois danseuse et musicienne, elle possède tous les niveaux du langage, poétique et gestuel, et devient l'équivalent du jongleur médiéval. Si tout le corps de ballet s'organise toujours naturellement autour de la ballerine, elle devient ici l'origine de la danse : elle produit la musique et crée le mouvement des autres danseurs.

Ainsi, le Moyen Age est convoqué en tant que temps de la poésie par excellence, de la lyrique et des origines du ballet où la danse entre dans la composition d'un spectacle total. Plus encore, elle n'est plus l'intermède de l'œuvre lyrique, elle devient elle-même fusion parfaite du lyrisme et de la danse, et c'est même la lyrique pure qui semble devenir épisodique, un intermède au sein de la poésie gestuelle, lorsque l'héroïne se saisit tout à coup d'un instrument.

Cette dernière possède donc un statut particulier au sein de toutes les autres héroïnes de ballet en ce qu'elle semble moins raconter une histoire qu'être la mise en abyme du ballet éponyme et, plus largement du ballet académique en général ; il en est de même des deux personnages masculins principaux, et c'est sans doute pourquoi leur triangle amoureux sonne si vide au niveau de la simple fiction. L'histoire qu'ils racontent est celle de l'art chorégraphique. Dès lors, il apparaît que ce ballet fonctionne sous la forme de mises en abyme concentriques.

Si *Raymonda* est la représentante du ballet qui porte son nom, Jean de Brienne est celui de l'académisme le plus pur et Abdéram incarne le penchant du XIXe siècle pour l'orientalisme. La variation finale de *Raymonda*, dans le regret d'Abdéram qu'elle suggère, métaphorise cette tentation de l'Orient, mais aussi de l'innovation chorégraphique. Or, cette innovation est justement mise en abyme dans cette variation, exceptionnelle en ce que la danseuse ne l'exécute que sur le piano qui joue seul, à l'exception de quelques pizzicati de cordes. Le couple formé par le Sarrasin et le chevalier chrétien devient à la fois figure de la complétude du personnage de la dame qui a su les concilier, mais aussi du ballet. Cette variation, qu'Elizabeth Platel considère comme « toute l'essence de *Raymonda* » et « le résumé complet des trois actes » fonctionne donc comme un emboîtement et le miroitement d'une multitude de mises en abyme.

Ce qui se vérifie à l'échelle d'une variation se vérifie également dans tout le ballet, puisque le personnage éponyme est le représentant d'une œuvre chorégraphique particulière, elle-même mise en abyme de l'histoire du ballet en général. Au-delà de l'idée du théâtre dans le théâtre suggérée par Noureev avec le duel sur chevaux de bois, qui exhibe le caractère spectaculaire de l'œuvre, c'est la volonté de créer une œuvre totale, totalisante, qui se fait jour. Or, c'est l'utilisation du thème médiéval qui est à la base de cette construction, comme nous l'avons vu, et qui en est véritablement le temps originel.

On découvre donc dans *Raymonda* une attitude paradoxale qui est à l'image du paradoxe qu'est le ballet : une tentative d'atteindre à un hors du temps à travers une performance nécessairement éphémère. On retrouve ici une concordance avec l'œuvre médiévale qui, de par sa transmission essentiellement orale, n'existe bien souvent pour son public qu'à travers le temps de la performance, en particulier lorsqu'il s'agit de la chanson dont on a dit que la forme entretenait des relations profondes avec le ballet.

Comme la lyrique médiévale, l'académisme pousse à l'extrême virtuosité, à une recherche très poussée de la beauté formelle, qui ne doit de ne pas sombrer dans la

pure acrobatie que par la grâce de l'artiste véritable qui lui donne sa vie au cours d'une performance ritualisée. Le ballet académique ressemble alors à une véritable liturgie qui présente à l'homme, à travers le danseur impondérable et virtuose, une image idéale de lui-même et le montre comme immortel. Le choix du Moyen Age révèle encore ici son extrême cohérence, en ce que cette époque devenue presque légendaire constitue une sorte de hors-temps où le religieux et la surhumanité héroïque ont encore leur place. Comme la chanson médiévale, le ballet est un espace de célébration et l'on retrouve finalement, dans ce qui semble n'être qu'un pur divertissement, la dimension sacrée de la danse.

Le cœur de cette liturgie est la variation qui, à l'image des laisses redondantes de l'épopée médiévale, est une suspension de l'intrigue et une célébration de la poésie du geste en soi. Le ballet, à l'image de la chanson de geste, voire de la littérature médiévale en générale, est célébration de l'exploit. Dans une lettre à Vittorio Pica écrite entre le 4 décembre 1886 et le 15 janvier 1887, Mallarmé écrit que le ballet « [...] mêlé au Drame personnel pour y apporter un élément plus strictement allégorique, le ramène ainsi de l'histoire ou même de la légende à la poésie, ou au mythe pur²⁹. » La beauté des gestes du danseur est un moyen d'accéder au mythe, dont le Moyen Age semble avoir été le dernier refuge. Le ballet de Petipa devient poésie absolue et le pas académique une langue parfaite³⁰ : c'est une chanson de geste au sens propre du terme, qui s'inscrit naturellement dans le temps et le pays des poètes par excellence que sont les troubadours.

Le Moyen Age de *Raymonda* est donc loin d'être uniquement l'époque d'une représentation épurée, voire simpliste et manichéenne du monde, mais tisse un réseau complexe de significations. Petipa en fait un usage paradoxal, dans l'espace paradoxal en soi qu'est le ballet, en créant un Moyen Age plus réaliste que celui qu'il a l'habitude de mettre en scène dans ses contes de fées, mais afin d'atteindre l'essence et l'origine de toute fiction, de toute poésie : avant *Raymonda*, le Moyen Age chorégraphique était le temps de la légende ; il y est devenu le temps du mythe.

²⁹ Stéphane Mallarmé, *Correspondance*, tome III, Paris, Gallimard, 1969, p. 83.

³⁰ Vittoria Ottolenghi, « Petipa et nous », *Ballet 2000*, n°18, mai-juin 1993, p. 16-17 : « Profitons de ce rarissime talent qu'a Petipa de raconter des histoires merveilleuses, complexes, même « avec la seule danse » et, de toutes façons, avec beaucoup moins de pantomime « pure » que ses contemporains. Et quelle merveille de réussir à comprendre, à travers la danse même, tout ce qu'on ne peut pas dire d'une histoire avec des mots. Cela revient à dire : d'un côté, l'histoire du prince Sigfried mais aussi l'analyse transversale de cette histoire, tout ce qu'il y a dedans et derrière les personnages. [...] Et il reste la danse pure, dépouillée, et pourtant ruisselante d'humanité. La danse que Petipa nous a annoncée héroïquement comme valeur en soi. Cette valeur absolue et authentiquement libre que Cunningham n'a pas encore fini de célébrer. Parce que un tour, un plié, dit Cunningham, sont déjà parfaits en soi et racontent tout, ou pour le moins tout ce que chacun de nous veut ou ce qui est nécessaire à chacun d'entre nous. »