



HAL
open science

Casse-noisette de Tchaïkovski. Une œuvre patrimoniale pour l'enfance

Virginie Tellier

► **To cite this version:**

Virginie Tellier. Casse-noisette de Tchaïkovski. Une œuvre patrimoniale pour l'enfance. Cahiers d'études nodiéristes, 2019, Littérature de jeunesse et Europe romantique, dir. Caroline Raulet-Marcel et Virginie Tellier, 8, pp.139 à 158. 10.15122/isbn.978-2-406-09220-9.p.0139 . hal-02615029

HAL Id: hal-02615029

<https://hal.science/hal-02615029>

Submitted on 4 Mar 2021

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.

CASSE-NOISETTE DE TCHAIKOVSKI : UNE ŒUVRE PATRIMONIALE POUR L'ENFANCE

Comme en France¹, *Casse-noisette et le roi des Rats* entre en Russie sous la forme d'un récit séparé du volume qui le recueillait, *Les Frères de Saint-Sérapion*, et est présenté d'emblée comme un conte pour enfants. En 1835, Hoffmann est au faite de sa gloire en Russie, et les revues rivalisent pour publier des œuvres encore inédites du brillant conteur. Le plus souvent, les traductions, très infidèles, sont réalisées à partir du français plus que de l'allemand, et suivent donc peu ou prou les œuvres diffusées en France. C'est à cette date que paraît pour la première fois *Casse-noisette* en russe, sous le titre « La poupée Monsieur le Bilboquet (conte fantastique tiré du monde des poupées) » dans *Le livre des enfants de l'année 1835, composé par Vladimir Burnashev pour les petits lecteurs et lectrices intelligents, sages et appliqués*. Le traducteur prévient qu'il livre le conte « avec des adaptations significatives et des modifications conformes aux idées de nos enfants² ». La même année paraît une traduction anonyme. Le succès du récit se maintient tout au long du XIX^e siècle : le texte est ensuite publié en 1836 dans une traduction de Bezsomykine, et en 1840 dans une traduction de Kettcher, dans un recueil intitulé *Cadeau pour la nouvelle année. Deux contes de Hoffmann pour les petits et grands enfants*, volume qui contient *Casse-noisette* et *L'Enfant étranger*. À la fin du siècle, le conte est publié en 1873 (traduction de Sokolovski), en 1881 (traduction de Flerov), en 1894 (traduction de Jouravski), en 1898 et 1899 (traductions anonymes). Ces neuf traductions successives, tout au long du siècle, ne suffisent pas à attester de l'importance de cette œuvre pour la culture d'enfance en Russie : c'est bien évidemment le ballet de Tchaïkovski, créé au théâtre Marinski de Saint-Pétersbourg, le 18 décembre 1892, qui constitue l'acmé de cette réception et apporte une contribution russe au patrimoine mondial de la culture de jeunesse³. Cet article s'attachera ainsi à montrer que le ballet de Tchaïkovski se veut d'emblée une œuvre pour l'enfance, sans pour autant trahir les ambiguïtés de la poétique du conteur allemand, telles que Georges Zaragoza les a exposées dans l'article précédent du présent volume.

Les trois ballets de Tchaïkovski empruntent leur argument à des contes. Le sujet du premier, *Le Lac des cygnes* (1877), provient du fonds allemand, vraisemblablement de l'un des contes populaires de Musaeus, auquel s'ajoute sans doute le souvenir de l'*Ondine* de La Motte-Fouqué, dont Tchaïkovski avait entrepris la transposition à l'opéra et que Hoffmann avait, avant lui, utilisé pour le livret de son opéra *Ondine*. Le second (1890) provient du fonds français, puisqu'il s'agit d'une adaptation d'un conte de Charles Perrault, *La Belle au bois dormant*. Pourtant, seul le ballet de 1892 constitue pleinement une œuvre pour la jeunesse. Il s'agit, rappelons-le, d'une œuvre de commande : la Direction des théâtres impériaux demande en effet à Tchaïkovski, en décembre 1890, un opéra en un acte, qui devient *Yolande*, et un ballet en deux actes, qui sera *Casse-noisette*. De ces deux œuvres, c'est la première qui semble, du moins au début, susciter l'intérêt du compositeur. Si celui-ci a en effet eu l'occasion d'apprécier le conte de Hoffmann, découvert avec enthousiasme dans une traduction russe en 1882, c'est le chorégraphe

¹ Voir, dans ce même volume, l'article de Georges Zaragoza.

² « с значительными переделками и изменениями, согласными с понятиями наших детей », cité par N. V. Litvyakova dans «Рецепция сказки Э. Т. А. Гофмана «Nussknacker und Mausekönig» в России XIX в.», *Вестник Томского государственного университета*, n° 374, 2013, p. 15. Nous traduisons.

³ C'est d'ailleurs cette œuvre qui fixe définitivement le titre russe du conte et tranche l'épineuse question de la traduction de « Nußknacker », qui devient définitivement, avec le ballet de Tchaïkovski, « Щелкунчик ».

Tellier Virginie, « *Casse-noisette* de Tchaïkovski. Une œuvre patrimoniale pour l'enfance », *Cahiers d'études nodiéristes* n° 8 : *Littérature de jeunesse et Europe romantique*, dir. Caroline Raulet-Marcel et Virginie Tellier, Paris, Classiques Garnier, 2019, p. 139-158.

français Marius Petipa, sur une idée de Vsévolovski, qui en rédige le scénario, à partir de la version d'Alexandre Dumas. Or on sait que, d'emblée, la proposition est jugée médiocre par Tchaïkovski, en raison principalement d'un déséquilibre flagrant dans la construction. Le travail de création ne modifiera pas fondamentalement le jugement dépréciatif de l'auteur sur son propre ballet.

UNE ŒUVRE NARRATIVE POUR L'ENFANCE

L'intrigue du ballet, telle que Petipa l'a conçue, suit assez fidèlement le conte de Dumas, qui lui-même suit Hoffmann, comme ce tableau permettra de le mesurer.

Hoffmann ⁴	Dumas	Petipa / Tchaïkovski
	Préface	Ouverture
1. Le soir de Noël	Le parrain Drosselmayer ⁵	Acte I. 1 ^{er} Tableau 1. Scène. Décoration de l'arbre de Noël. Entrée des invités
2. Les cadeaux	L'arbre de Noël	2. Marche. Distribution des cadeaux 3. Petit galop des enfants et entrée des parents 4. Scène avec des danses. Arrivée de Drosselmayer et première remise de cadeaux
3. Le protégé	Le petit homme au manteau de bois	5. Scène. Drosselmayer offre un troisième cadeau : le casse-noisette. Danse Grossvater
4. Prodiges	Choses merveilleuses	6. Départ des invités. La Nuit. Clara et le casse-noisette
5. Le combat	La bataille	7. Scène. La Bataille
		2 ^e Tableau 8. Scène. Une forêt de sapins en hiver 9. Valse des flocons de neige (avec chœur)
6. La maladie	Maladie	
7a. L'Histoire de la noisette dure	Histoire de la noisette Krakatuk et de la princesse Pirlipate	
7b. Suite de l'histoire de la noisette dure		
7c. Fin de l'histoire de la noisette dure		
8. L'oncle et le neveu	L'oncle et le neveu	
9. La victoire	La capitale	
10. Le royaume des poupées	Le royaume des poupées	Acte II 10. Scène. Le palais enchanté de Confiturembourg
11. La capitale	Le voyage	11. Scène. Arrivée de Casse-noisette et de Clara 12. Divertissement a. Le chocolat (danse espagnole) b. Le café (danse arabe) c. Le thé (danse chinoise) d. Trépak (danse russe) e. Danse des petits bergers f. La mère Gigogne et les polichinelles 13. Valse des fleurs 14. Pas de deux. La Fée Dragée et le Prince Orgeat
Conclusion	Conclusion	15. Valse finale et apothéose

⁴ Par commodité, nous numérotions les chapitres, ce qui n'est pas le cas chez Hoffmann.

⁵ Le personnage, dont le nom est orthographié « Drosselmeier » dans le texte de Hoffmann, devient « Drosselmayer » dans la version de Dumas. Les remarques en français sur le manuscrit autographe de Tchaïkovski suivent l'orthographe française.

Un rapide examen montre que le principal reproche fait au scénario, par Tchaïkovski d'abord, puis par la critique, celui d'un déséquilibre entre les deux parties, n'est pas totalement fondé. En effet, si l'acte III de *La Belle au bois dormant* est entièrement gratuit, puisqu'il consiste en un « divertissement » donné lors du mariage des deux héros, et auquel sont convoqués les principaux personnages des contes de Perrault, l'acte II de *Casse-noisette* correspond bien aux chapitres 10 et 11 du conte initial, quand bien même l'importance scénique qui leur est accordée se trouve amplifiée.

Le scénario du ballet, lors de ce second acte, suit les principaux éléments du conte littéraire. Le début de la scène 11 reprend le motif de la traversée du fleuve d'essence de rose sur un char de coquillages. Le récit opéré par Casse-noisette lorsqu'il arrive à Confiturembourg, bien présent dans le chapitre 11 du conte de Hoffmann, reprend des éléments mélodiques de la scène de bataille, et contribue ainsi à l'unité de l'ensemble. Le divertissement lui-même est justifié par le texte de Hoffmann, comme celui de Dumas, que nous citons ici⁶ :

Aussitôt, Casse-noisette frappa entre ses deux mains, et plusieurs bergers et bergères, chasseurs et chasseresses sortirent de la forêt, si délicats et si blancs, qu'ils semblaient de sucre raffiné. Ils apportaient un charmant fauteuil de chocolat incrusté d'angélique, sur lequel ils disposèrent un coussin de jujube, et invitèrent fort poliment Marie à s'y asseoir. À peine y fut-elle, que, comme cela se pratique dans les opéras, les bergers et bergères, les chasseurs et les chasseresses prirent leurs positions, et commencèrent à danser un charmant ballet accompagné de cors, dans lesquels les chasseurs soufflaient d'une façon très mâle, ce qui colora leur visage de manière que leurs joues semblaient faites de conserves de rose. Puis, le pas fini, ils disparurent tous dans un buisson⁷.

La nature des différents éléments qui composent le divertissement peut trouver son origine dans le texte littéraire. La scène que nous venons de citer conditionne la « danse des petits bergers » (traduite en français par « danse des mirlitons »). Quant au caractère exotique des trois premières danses, il fait écho aux « douze charmants petits Mores⁸ » qui accompagnent les héros sur le char de coquillage, ou encore au « Grand Mogol » et au « Grand Sultan⁹ » qui se croisent à Confiturembourg, ville peuplée d'hommes « de tous les pays : Arméniens, Juifs, Grecs, Tyroliens, officiers, soldats, prédicateurs, capucins, bergers et polichinelles¹⁰ ». On voit ici que le déplacement opéré par Tchaïkovski – Petipa avait initialement pensé mettre ce divertissement à la suite de la marche, dans le premier tableau de l'acte I – permet finalement une plus grande fidélité au texte source.

La modification principale entre le texte littéraire et sa transposition scénique tient en réalité à la suppression du récit enchâssé de la noisette dure (7), qui conduit à la condensation des chapitres 5 et 9 en une seule scène de combat, dont Casse-noisette sort définitivement victorieux. La maladie puis le rétablissement de Clara sont symbolisés par son évanouissement et son prompt rétablissement grâce aux soins apportés par Casse-noisette, dont la métamorphose en prince est immédiate.

Or la richesse du conte hoffmannien vient précisément de cet enchâssement. Sur le plan sémantique, c'est lui qui permet d'expliquer la raison de la métamorphose initiale

⁶ Sauf mention contraire, nous nous référons au texte de Dumas, qui a servi à l'établissement du scénario du ballet par Petipa.

⁷ A. Dumas, *Histoire d'un casse-noisette. II.*, Paris, Hetzel, 1845, p. 89-90.

⁸ *Ibid.*, p. 93.

⁹ *Ibid.*, p. 98-99.

¹⁰ *Ibid.*, p. 98.

du prince en *Casse-noisette*, c'est lui surtout qui donne son épaisseur au personnage de Drosselmeier, figure qui appartient à la fois à l'histoire principale et au récit enchâssé. Sur le plan esthétique, c'est lui qui permet la coexistence de deux formes de contes, l'une appartenant au merveilleux enfantin et populaire (le récit enchâssé), l'autre au fantastique littéraire (le récit principal), tel que Hoffmann contribue à l'inventer dans les premières années du XIX^e siècle.

Pourtant, l'œuvre de Tchaïkovski nous semble rendre justice au génie de Hoffmann. La figure de Drosselmayer est traitée avec un soin particulier, qui permet des effets de sens d'une grande richesse. Dans le texte de Hoffmann, comme dans celui de Dumas, le parrain offre aux enfants, le soir de Noël, un château animé de petits personnages mécaniques. C'est à Petipa qu'il revient l'idée d'avoir substitué à ce cadeau un autre présent, à partir d'éléments du premier chapitre du conte de Dumas :

Or, le parrain Drosselmayer, qui, ainsi que nous l'avons dit, était conseiller en médecine, au lieu de s'occuper, comme la plupart de ses confrères, à tuer correctement, et selon les règles, les gens vivants, n'était préoccupé que de rendre, au contraire, la vie aux choses mortes, c'est-à-dire qu'à force d'étudier le corps des hommes et des animaux, il était arrivé à connaître tous les ressorts de la machine, si bien qu'il fabriquait des hommes qui marchaient, qui saluaient, qui faisaient des armes ; des dames qui dansaient, qui jouaient du clavecin, de la harpe et de la viole ; des chiens qui couraient, qui rapportaient et qui aboyaient ; des oiseaux qui volaient, qui sautaient et qui chantaient ; des poissons qui nageaient et qui mangeaient. Enfin, il en était même venu à faire prononcer aux poupées et aux polichinelles quelques mots peu compliqués, il est vrai, comme papa, maman, dada ; seulement, c'était d'une voix monotone et criarde qui attristait, parce qu'on sentait bien que tout cela était le résultat d'une combinaison automatique, et qu'une combinaison automatique n'est toujours, à tout prendre, qu'une parodie des chefs-d'œuvre du Seigneur¹¹.

Derrière Drosselmayer se profilent ici Coppélius, alias Coppola, et son acolyte Spalanzani qui, dans *L'Homme au sable*, donnent vie à la poupée Olympia. La transposition scénique de ce conte a donné lieu à l'un des passages les plus troubles des *Contes d'Hoffmann* de Jacques Offenbach (livret de Jules Barbier), opéra présenté à la scène à titre posthume en 1881. Or l'inquiétante étrangeté, à la fois comique et angoissante, de l'opéra français n'est pas absente du ballet de Tchaïkovski. L'arrivée du conseiller Drosselmayer est soulignée par quelques accords au trombone¹², qui serviront de *leitmotiv* à cette figure mi-grotesque, mi-angoissante, comme le précisent les indications de Petipa, qui suggère une musique « un peu effrayante et même comique¹³ ». Les enfants, sur scène, manifestent leur inquiétude. La première valse du ballet vient traduire le bonheur retrouvé, avant que celui-ci ne s'assombrisse à nouveau lors du « pas diabolique des poupées à ressort¹⁴ », qui révèle toute l'ambiguïté du personnage de Drosselmayer. Celui-ci apparaît dès lors comme le metteur en scène de tous les événements étranges qui surviennent lors de cette nuit magique, voire comme le créateur secret et discret de l'autre monde, dans lequel pénètre Clara lors du deuxième acte. Un parallèle peut en effet être esquissé entre la scène des poupées à ressort et le divertissement de l'Acte II, dont le caractère stéréotypique peut

¹¹ A. Dumas, *Histoire d'un casse-noisette. I.*, Paris, Hetzel, 1845, p. 23-24.

¹² P. I. Tchaïkovski, *Щелкунчик. Балет-феерия в 2-х действиях, 3-х картинах*, manuscrit autographe de février-mars 1892, conservé au musée national russe de la musique Glinka, p. 59. Le manuscrit a été numérisé dans le cadre du projet « Чайковский, открытый мир » [*Tchaïkovski, monde ouvert*] et est disponible à l'adresse suivante : URL : <https://www.culture.ru/catalog/tchaikovsky/ru/item/archiv/shchelkunchik-balet-feeriya-v-2-h-deystviyah-3-h-kartinah-2017-08-17>, consulté le 25/11/2018.

¹³ Nous suivons ici les indications de mise en scène de Petipa, telles que les restitue Irina Skvortsova, dans son étude de *Casse-noisette* : *Балет П. И. Чайковского «Щелкунчик»: опыт характеристики*, Publications du Conservatoire de Moscou, 2011. La spécialiste s'appuie sur l'édition de la partition publiée à Moscou en 1974.

¹⁴ P. I. Tchaïkovski, *Щелкунчик. Балет-феерия в 2-х действиях, 3-х картинах*, op. cit., p. 75.

faire penser également à des jouets animés, nouveaux présents offerts en cette nuit de Noël.

Le caractère angoissant du personnage de Drosselmayer est renforcé par la scénographie prévue par Petipa, qui accorde une place importante au motif de l'horloge, objet emblématique du pouvoir de Drosselmayer dans les deux versions du conte. Lors de la première scène, l'horloge sonne neuf heures. Une indication scénique précise : « à chaque coup de l'horloge la chouette fait un mouvement avec ses ailes¹⁵ ». Lors de l'arrivée sur scène de Drosselmayer, « la grande horloge sonne, la chouette bat des ailes¹⁶ ». Enfin, lors de la scène nocturne, qui remplace les « prodiges » du conte de Hoffmann, l'apparition du thème de Drosselmayer aux clarinettes¹⁷ précède tout juste la métamorphose de l'horloge : « Elle regarde l'horloge et voit avec effroi que la chouette s'est transformée en Drosselmayer qui la regarde avec un rire moqueur¹⁸. » Drosselmayer est-il bon ? est-il mauvais ? S'il disparaît de la scène avant le combat, nul doute qu'il est responsable de la bataille qui se prépare, sans qu'on sache avec certitude s'il appartient à l'un ou l'autre camp. Petipa et Tchaïkovski réussissent donc à mettre en évidence la duplicité de Drosselmayer, son appartenance simultanée au monde du réel et au monde de la féerie, et à pallier ainsi – en partie tout au moins – l'absence du récit enchâssé. La mise en scène de Peter Wright¹⁹ choisit de rendre explicite le rôle de Drosselmayer en ouvrant et fermant le ballet dans l'atelier du magicien, qui devient également le metteur en scène du divertissement du second acte, en lieu et place de la Fée Dragée.

Sur le plan esthétique, la fidélité de Tchaïkovski à l'égard du fantastique hoffmannien tient en grande partie au mélange incessant des registres, qui fait alterner, pour le plus grand bonheur des jeunes spectateurs, le comique et l'inquiétant, le trivial et le féérique. Prenons un exemple. Lorsque Fritz brise le casse-noisette, une berceuse accompagne les gestes tendres de Clara et annonce l'entrée dans le rêve et la féerie. Mais celle-ci est interrompue par la scène de la danse Grossvater, caricature de danse allemande, qui confine au carnaval, avant que le motif de la berceuse ne revienne pour accompagner le départ des invités et l'entrée dans la scène nocturne, qui glisse progressivement vers l'évocation hallucinatoire.

Pour la scène de combat, Tchaïkovski et son chorégraphe Lev Ivanov font le choix, vivement critiqué à l'époque, d'un désordre mimétique, entièrement soumis à la contrainte narrative, qui contraste avec les canons esthétiques du genre. Il s'agit bien de transcrire les grincements du fantastique et les pulsions irraisonnées du cauchemar. En revanche, la féerie est musicalement et scéniquement représentée par les valse, qui ponctuent le ballet, dans des moments où le compositeur s'écarte volontairement du texte littéraire.

Les deux valse les plus justement célèbres de *Casse-noisette* sont la valse des flocons de neige et la valse des fleurs. La première intervient à la fin du premier acte, après un changement de décor qui métamorphose la scène en paysage hivernal. Le second tableau est en effet composé de deux vastes numéros, qui constituent un intermède de nature à surprendre et émerveiller le spectateur, livré à la contemplation esthétique. Hommage à la nature russe, le tableau s'ouvre sur le motif du traîneau, qui rappelle les

¹⁵ *Ibid.*, p. 19.

¹⁶ *Ibid.*, p. 59.

¹⁷ *Ibid.*, p. 106.

¹⁸ *Ibid.*, p. 107.

¹⁹ Création en 1984 pour le Royal Opera House de Londres. C'est encore la version qui y est présentée.

Tellier Virginie, « *Casse-noisette* de Tchaïkovski. Une œuvre patrimoniale pour l'enfance », *Cahiers d'études nodiéristes* n° 8 : *Littérature de jeunesse et Europe romantique*, dir. Caroline Raullet-Marcel et Virginie Tellier, Paris, Classiques Garnier, 2019, p. 139-158.

développements consacrés par Pouchkine à ce thème dans *Eugène Onéguine*, porté à la scène par Tchaïkovski en 1879. André Lischke écrit à propos de ce tableau :

Entre la féerie du soir de Noël avec ses joies, ses divertissements, puis son glissement dramatique vers la fantasmagorie, et la féerie bien artificielle mais si haute en couleur de Confiturembourg à venir, les deux scènes de cet intermède relèvent du divertissement allemand à l'état pur, c'est-à-dire de la rêverie, présentant deux aspects complémentaires d'un paysage imaginaire²⁰.

Au deuxième acte, après le divertissement haut en couleur, c'est la valse des fleurs qui permet un nouveau glissement vers la poésie, avant la reprise de l'action dramatique. Elle annonce l'Apothéose finale, qui reprend la valse du début du second acte et permet d'achever le ballet sur la beauté gracile de la féerie.

UNE ŒUVRE POUR L'ENFANCE EUROPEENNE

On le voit, l'œuvre de Tchaïkovski, pour déséquilibrée qu'elle soit, n'en reste pas moins fidèle à l'esprit du fantastique allemand. On pourrait s'étonner de ce que le compositeur russe, qui choisit les thèmes de la majorité de ses opéras dans le fonds national (sept opéras sur dix), ait puisé en Occident pour ses trois ballets. Hormis le traitement du thème hivernal dans le second tableau du premier acte, seul le trépak du divertissement constitue un hommage explicite à la culture populaire russe. André Lischke rattache ce fait à un « retard²¹ » pris par le ballet. Tchaïkovski aurait permis au genre de devenir œuvre symphonique à part entière, mais il faudrait attendre une à deux générations pour que le ballet puisse devenir pleinement « russe »²².

Concernant *Casse-noisette*, il semble possible de rattacher également les choix esthétiques opérés par Tchaïkovski au caractère profondément européen de la culture de jeunesse à son époque. L'éducation du jeune Tchaïkovski, rappelons-le, doit beaucoup à sa gouvernante française, Fanny Durbach, qui l'initie à une culture d'enfance peu éloignée de la culture populaire. *Casse-noisette*, plus que toutes les autres œuvres du compositeur, en porte la marque. Trois chansons populaires françaises sont en effet reprises dans la partition du ballet.

La première, « Bon voyage, Monsieur Dumollet », est tirée d'une folie en un acte (*Le Départ pour Saint-Malo*, 1809) de Marc-Antoine-Madeleine Désaugiers, chansonnier populaire²³. Cette chanson, qui seule a survécu de l'œuvre abondante de son auteur, est déjà entrée dans le répertoire infantin en cette fin de XIX^e siècle. Tchaïkovski la place dans le premier acte (scène 3, n° 6), après l'entrée des parents, à la solennité comique. Elle constitue un intermède ludique et infantin²⁴ avant l'entrée de Drosselmayer, premier moment inquiétant du ballet.

Les deux autres chansons constituent le dernier numéro du divertissement de l'acte II²⁵, hommage rendu à la culture populaire française à travers les figures de la Mère

²⁰ A. Lischke, *Piotr Ilyitch Tchaïkovski*, Paris, Fayard, 1993, p. 687.

²¹ *Ibid.*, p. 636.

²² *L'Oiseau de feu* (1910), d'Igor Stravinsky constitue l'un des exemples les plus célèbres de ce ballet « russe » qui, autour de Sergueï Diaghilev, construisit sa renommée hors de Russie.

²³ L'insertion de cette chanson a été demandée par Petipa dès l'écriture du scénario.

²⁴ Irina Skvortsova a montré qu'indépendamment du thème, la stylistique même de ce passage manifeste le désir de Tchaïkovski de composer une œuvre sur et pour l'enfance. Cf. I. Skvortsova, *op. cit.*, p. 45.

²⁵ Tchaïkovski a vraisemblablement puisé ces chansons dans un recueil qu'il possédait : *Chants et chansons populaires de la France* (notices de Dumersan, accompagnement au piano de Collet), Paris, Garnier frères, 1848 (première édition chez Delloye en 1843, revue et augmentée en 1848). « Giroflée-Girofla » et « Cadet-Rousselle » figurent dans le troisième volume.

Gigogne et des polichinelles. Le numéro (n° 14), qui confine au cirque le plus débridé, reprend les airs de « Giroflée-Girofla » et de « Cadet-Rousselle ». Le texte de la première comptine, dont l'origine remonte vraisemblablement au XVII^e siècle, était souvent mis en action et dansé par les enfants, ce que la transposition de Tchaïkovski met particulièrement en valeur²⁶. « Cadet-Rousselle », chanson écrite par Gaspard de Chenu en 1792 sur l'air de « Jean de Nivelles », entre rapidement dans le répertoire enfantin, dont elle est restée un des grands classiques, présent jusqu'aujourd'hui dans de nombreuses anthologies populaires pour l'enfance.

Le recours au folklore est redoublé, dans l'orchestration, par la présence d'instruments de musique populaires et enfantins. L'une des grandes innovations de Tchaïkovski pour cette partition, l'utilisation du célesta, inventé par Mustel en 1886 et introduit pour la première fois par Tchaïkovski dans *Le Voïevode* et *Casse-noisette*, peut être rattachée au désir de représenter le monde de l'enfance. Le timbre de cet instrument, pauvre en harmoniques, fait presque de la Fée Dragée, auquel il est constamment attaché, la poupée d'une boîte à musique. De même l'usage – inhabituel dans la musique de ballet – d'un chœur d'enfants lors de la valse des flocons de neige, à la fin du premier acte, contribue à créer sur scène la magie enfantine des fêtes de Noël.

Outre le célesta et la présence des voix, la partition et la scénographie se singularisent également par le recours aux instruments de musique enfantins. La scène qui suit l'apparition des poupées diaboliques de Drosselmayer fait intervenir trompettes, tambours et crécelles d'enfants. Tchaïkovski précise dans le manuscrit que ce sont les enfants, sur scène, qui doivent en jouer²⁷. C'est notamment le cas de Fritz, venant interrompre le jeu maternel de sa sœur avec le casse-noisette. De la même manière, dans la scène de bataille, la partition inclut des *tamburi conigli* présents sur scène et un tambour d'enfant, en lieu et place de tambour militaire²⁸.

Cette musique enfantine, en grande partie intra-diégétique, va de pair avec la présence massive d'enfants sur scène. Ce choix audacieux est à l'origine de l'insuccès originel de la pièce, longtemps considérée comme une pièce d'apprentissage. Modest Tchaïkovski, frère du compositeur, explique ainsi l'échec (relatif !) de la première représentation du *Casse-noisette* :

Outre le sujet, trop éloigné des traditions du ballet et donnant, durant tout le premier acte, les rôles principaux aux enfants et non aux ballerines, la faute revient au maître de ballet. [...] Là où il n'y avait que de la danse, c'est-à-dire dans le second tableau et dans le second acte, il réussit parfaitement son travail, mais toutes les scènes avec les enfants, et tout particulièrement la guerre entre les souris et les jouets, furent complètement ratées²⁹.

²⁶ Ajoutons que cette chanson a donné lieu à une opérette de de Charles Lecoq en 1874.

²⁷ On lit sur le manuscrit, à la page 80, deux remarques en russe de la main de l'auteur. En haut : « Ce sont les mêmes instruments que ceux utilisés dans *La Dame de pique* dans la première scène. Dans les passages indiqués, ce sont les enfants sur scène qui doivent en jouer. » Au milieu : « *Crécelle (Schmarre)* c'est un instrument utilisé dans les symphonies enfantines de *Haydn*, *Rombert*, etc. On le trouve dans n'importe quel magasin de musique. » (P. I. Tchaïkovski, *Щелкунчик. Балет-феерия в 2-х действиях, 3-х картинах*, manuscrit cité, p. 80.) À la p. 91, Tchaïkovski précise que la « berceuse » est par deux fois interrompue par « Fritz et ses amis avec le vacarme de tambours, trompettes, etc. » À la p. 93, la partition consacre deux lignes aux tambours et trompettes « d'enfants ». Tchaïkovski précise dans une « remarque » qu'en outre doivent se trouver sur scène d'autres instruments de « symphonies d'enfants », comme les cymbales, sifflets et crécelles.

²⁸ Le manuscrit indique : « Deux ou plusieurs de ces instruments doivent se trouver sur scène (*lapins à tambours* [en français dans le texte]) » et « L'artiste qui joue du tambour doit avoir non un tambour militaire (tambour militaire [en français dans le texte]) mais un *jouet d'enfant*. » (*Ibid.*, p. 123)

²⁹ Cité par A. Lischke, *op. cit.*, p. 679.

Ballet interprété *par* autant que *pour* les enfants, *Casse-noisette* reçoit une mission éducative et initiatrice qui l'inscrit de plain-pied dans la culture d'enfance.

UNE ŒUVRE INITIATIQUE

L'écriture du *Casse-noisette* manifeste clairement la volonté éducative de son auteur. Il s'agit bien de former des artistes et des spectateurs. La présence d'enfants sur scène, tantôt acteurs de l'histoire principale, tantôt spectateurs modèles, sert admirablement ce projet, en faisant de l'intrigue du ballet un véritable scénario initiatique.

L'une des particularités de *Casse-noisette* est en effet de confier les premiers rôles du premier acte à des enfants. Durant tout cet acte, les adultes sont confinés à des rôles essentiellement joués, très peu dansés. Les parents de Clara et de Fritz se présentent davantage comme des acteurs, intervenant pour gronder, ordonner, permettre, consoler... que comme des artistes. Lorsqu'ils dansent c'est, comme dans la danse Grossvater, pour imiter les bals en vogue dans l'aristocratie, comme si Tchaïkovski s'attachait à distinguer la pratique sociale de la danse de sa pleine réalisation artistique, réservée au monde onirique de l'enfance. Le traitement de cette danse transpose ainsi, dans l'esthétique du ballet, l'opposition symbolique, fondamentale dans le conte de Hoffmann, entre monde de l'enfance et monde adulte.

La danse Grossvater contraste avec la stylistique des scènes d'enfance, qui dominent dans ce premier acte. Irina Skvortsova a montré que les genres traditionnels, comme la marche, la valse ou la mazurka, y sont traités sur un mode « mi-comique, mi-sérieux³⁰ » qui tend à les styliser de manière ironique, comme s'il s'agissait d'imiter un jeu en faisant saillir les traits les plus caractéristiques de chaque genre, de les miniaturiser en quelque sorte, afin de leur conférer un caractère déréalisant qui les fait basculer dans la sphère de l'enfance.

Drosselmayer, s'il est bien créateur, se trouve davantage, comme on l'a vu, du côté de la mise en scène que de la mise en œuvre. Qui danse, alors, dans cet acte ? Les poupées diaboliques, d'abord, les souris et les petits soldats ensuite. Autrement dit : des jouets. Le geste qui met fin au combat, tel qu'il est décrit par Hoffmann et Dumas, acquiert chez Tchaïkovski une dimension symbolique particulièrement forte. Dumas écrit :

Et, en même temps, d'un mouvement instinctif, sans se rendre compte de ce qu'elle faisait, Marie détacha son soulier de son pied, et, de toutes ses forces, elle le jeta au milieu de la mêlée, et cela si adroitement, que le terrible projectile atteignit le roi des souris, qui roula dans la poussière. Au même instant, roi et armée, vainqueurs et vaincus, disparurent comme anéantis. Marie ressentit à son bras blessé une douleur plus vive que jamais ; elle voulut gagner le fauteuil pour s'asseoir ; mais les forces lui manquèrent, et elle tomba évanouie³¹.

Tchaïkovski s'empare de ce moment clé de l'intrigue, qui clôt le chapitre consacré au combat, et lui fait subir un double infléchissement. Sur le plan artistique, ce que Clara lance n'est plus un vulgaire soulier, mais son chausson, objet symbolique qui représente, par synecdoque, la danseuse tout entière. C'est bien la danse, dans le ballet de Tchaïkovski, qui semble venir à bout de la puissance diabolique du roi des rats, qui ne reparaitra plus dans l'œuvre. Sur le plan amoureux, le geste de Clara permet non seulement la mort du roi des rats, mais aussi la métamorphose immédiate du casse-

³⁰ I. Skvortsova, *op. cit.*, p. 46.

³¹ A. Dumas, *Histoire d'un casse-noisette. I., op. cit.*, p. 93.

noisette en prince, ce qui donne à l'évanouissement de Clara, et à son réveil dans les bras du prince, une dimension érotique transparente³².

La danse qui ouvre le second tableau revêt alors un sens initiatique clair, qui répond à cette double symbolique. Initiation à l'amour comme à l'art, elle souligne tout autant la métamorphose de Clara que celle du casse-noisette. Le parallèle avec la berceuse du premier acte, dans laquelle Clara berce innocemment le jouet qu'elle tient dans ses bras, permet de souligner la rapidité de la transformation. Certaines mises en scène du ballet, qui confient le rôle de Clara à deux artistes, l'une, plus jeune, dans le premier tableau, l'autre, plus mûre, dans le second tableau, répondent certes à une visée pragmatique : l'exigence technique du rôle change de manière radicale entre les deux tableaux. Mais elles soulignent également le sens symbolique de ce second tableau.

Il nous semble en effet que le mécanisme du théâtre dans le théâtre, utilisé traditionnellement lors des divertissements, peut être, dans *Casse-noisette*, analysé comme une mise en abyme : les relations complexes entre les deux niveaux de l'intrigue, dans les deux actes, reprennent en quelque manière celles qui unissent l'intrigue principale et l'« Histoire de la noisette dure » dans le conte de Hoffmann. Il y a bien une homologie entre les plans narratifs des premier et second actes. Si la narration se développe presque exclusivement dans le premier acte, le sens du récit est donné par le second acte, malgré la quasi-absence de narration qui le singularise. Le passage du plan narratif au plan symbolique s'opère dans le second tableau, qui n'a rien d'un intermède gratuit. Irina Skvortsova a montré, dans un développement intitulé « Influence du canevas religieux et mythologique sur la conception philosophique, la composition musicale et la dramaturgie³³ », l'importance des motifs de l'hiver et de la forêt qu'ajoute Tchaïkovski au conte de Hoffmann. L'hiver permet la mort symbolique et la renaissance des personnages dans un monde supérieur, monde idéal qui donne au monde terrestre ses clés d'interprétation. L'auteur de l'analyse s'appuie également sur les travaux de Propp pour établir la valeur symbolique de la forêt.

Si l'on reprend la comparaison avec l'enchaînement des actes II et III de *La Belle au bois dormant*, une nouvelle différence apparaît clairement : Aurore et Désiré, à la fin du second acte, sont mariés par le roi, qui unit leurs mains. Rien de tel dans *Casse-noisette*, qui se situe alors bien plus dans la postérité du second acte du *Lac des cygnes*, où Siegfried et Odette s'unissent dans une danse onirique, entre rêve et réalité. Le caractère transgressif de l'union de Marie et de Casse-noisette, en dehors de toute légitimation parentale et sociale, est suggéré dans le texte littéraire par l'invitation appuyée du prince à le suivre vers un monde inconnu. Voici la version de Dumas :

- Ah ! ma chère demoiselle Silberhaus, maintenant que j'ai vaincu mon ennemi, quelles admirables choses ne pourrais-je pas vous faire voir si vous aviez la condescendance de m'accompagner seulement pendant quelques pas. Oh ! faites-le, ma chère demoiselle, je vous en supplie !
Marie n'hésita pas un instant à suivre Casse-noisette, sachant combien elle avait de droits à sa reconnaissance, et étant bien certaine qu'il ne pouvait avoir aucun mauvais dessein sur elle.
- Je vous suivrai, dit-elle, mon cher Drosselmayer ; mais il ne faut pas que ce soit bien loin, ni que le voyage dure bien longtemps, car je n'ai pas encore suffisamment dormi.

³² La croissance démesurée de l'arbre Noël, en prélude à la scène de combat, voulue par Petipa dès l'origine, a également été interprétée comme un symbole érotique. Irina Skvortsova montre dans son étude qu'on ne saurait pour autant en rester à cette seule analyse : la croissance de l'arbre peut également être lue comme un élément mythique destiné à joindre la terre et le ciel, et à donner ainsi au second acte la forme d'une pénétration dans l'au-delà. (I. Skvortsova, *op. cit.*, p. 35)

³³ « Влияние религиозно-мифологической канвы на философскую концепцию, музыкальную композицию и драматургию » (*Ibid.*, p. 34-41.)

Tellier Virginie, « *Casse-noisette* de Tchaïkovski. Une œuvre patrimoniale pour l'enfance », *Cahiers d'études nodiéristes* n° 8 : *Littérature de jeunesse et Europe romantique*, dir. Caroline Raulet-Marcel et Virginie Tellier, Paris, Classiques Garnier, 2019, p. 139-158.

- Je choisirai donc, dit Casse-noisette, le chemin le plus court, quoiqu'il soit le plus difficile. Et, à ces mots, il marcha devant, et Marie le suivit³⁴.

Le *Casse-noisette*, ici, rappelle curieusement le loup du *Petit Chaperon rouge* de Perrault, qui s'en va également par le chemin le plus court pour montrer à la petite fille d'« admirables choses », c'est-à-dire, au sens classique, dignes d'étonnement.

Le second acte de *Casse-noisette* peut être relu à la lumière de ce qui précède. Casse-noisette et Clara sont accueillis par la Fée Dragée et le Prince Orgeat³⁵, qui dédoublent les figures des parents du premier acte. Légitimant – en rêve – l'union des deux amants, ils vont également parfaire leur initiation esthétique. Le divertissement, organisé par la Fée Dragée à l'attention des deux jeunes gens, qui en deviennent alors les spectateurs sur scène, peut être perçu comme une véritable leçon de danse, ce qui explique en partie le caractère très stéréotypique de ces morceaux, tantôt exotiques, tantôt folkloriques. Lors de la valse des fleurs, les personnages principaux reprennent l'initiative, et Clara et Casse-noisette dansent à nouveau sur scène. La leçon reprend ensuite lors du célèbre pas de deux : c'est, cette fois, par la Fée Dragée et le Prince Orgeat qu'elle est donnée aux deux jeunes gens, comme pour franchir une étape nouvelle dans leur initiation : à la leçon de danse s'ajoute alors une dimension amoureuse. On comprend aisément que ce pas de deux ne puisse avoir lieu dans le premier acte : ce n'est pas aux parents qu'il convient de révéler ce genre d'« admirables choses » à une jeune fille. La valse qui suit permet le rappel de tous les numéros de l'acte, ponctué de quelques mesures dansées par les jeunes héros.

Mais Tchaïkovski n'a pas choisi de clore son ballet sur la solennité triomphante de cet air d'apparat. C'est pourtant bien ce que prévoyait le projet de Petipa, selon lequel l'éclat des fontaines devait être accompagné d'un « *andante grandiose* ». L'« apothéose » conçue par Tchaïkovski – et le terme peut paraître particulièrement mal choisi – reprend la valse d'ouverture. Elle a été interprétée diversement par les mises en scène. Faut-il suspendre l'action dans le monde du rêve, et refermer le rideau sur le couple, uni dans l'espace onirique désormais confondu avec le réel ? Faut-il revenir à l'histoire principale, rendre au casse-noisette son apparence de jouet et réveiller Clara endormie sur la poupée qu'elle a tant bercée ? Diverses interprétations ont été données au dénouement du ballet de Tchaïkovski. Mais il en est une que le compositeur n'a pas ménagée : c'est celle de la double conclusion de Hoffmann et Dumas, qui veut que le casse-noisette réapparaisse dans le monde réel sous les traits du neveu Drosselmeier/Drosselmayer et emporte Marie dans le royaume des poupées dont il est désormais devenu roi, après s'être légitimement uni à elle lors de fiançailles officielles.

DE BELINSKI A TCHAÏKOVSKI : UNE LECTURE RUSSE DU CASSE-NOISETTE

On voit ici que, si le ballet de Tchaïkovski a une visée didactique claire, elle est fort éloignée de la morale qui triomphe dans la plupart des ouvrages pour enfants qui lui sont contemporains. Initiation sensuelle, ouverture à l'art, exploration des profondeurs du rêve, l'œuvre de Tchaïkovski propose une conception de la création pour la jeunesse qui n'est pas fort éloignée de celle de Hoffmann, du moins telle que la présente le critique russe Vissarion Belinski. Qu'on nous permette ici un retour en arrière, afin de nous

³⁴ A. Dumas, *Histoire d'un casse-noisette. II.*, op. cit., p. 85-86.

³⁵ Les mises en scène qui confient les rôles de ces deux personnages aux interprètes de Clara et de Casse-noisette, voire de Drosselmayer, infléchissent considérablement le sens de l'œuvre originale.

attarder quelques temps sur l'une des premières théories de la littérature pour la jeunesse en Russie.

Belinski consacre en effet en 1840 une recension importante à la double parution de *Cadeau pour la nouvelle année. Deux contes de Hoffmann pour les petits et grands enfants* et des *Contes pour enfants de grand-père Irénée*, recueil des contes pour enfants de l'écrivain russe Vladimir Odoïevski. Pour Belinski, qui critique violemment les pédagogues et les parents de son temps, l'éducation doit avant tout développer chez l'enfant le goût du beau et la sensibilité.

Au début de la partie de son article consacrée à la littérature d'enfance et de jeunesse, il fait une digression pour évoquer la question de la musique. Cet art correspond tout particulièrement à l'idée que se fait Belinski de l'éducation : sans exprimer directement aucune pensée, la musique permet d'accéder à l'harmonie et au sentiment d'infini, et ceci en-deçà de tout langage. Si Belinski critique avec une verve mordante les cours de piano donnés aux filles pour leur assurer un bon parti, il conseille en revanche de procéder, dès le plus jeune âge, à une éducation musicale des enfants, qui repose essentiellement sur une exposition aux œuvres. On voit aisément que le ballet composé par Tchaïkovski répond admirablement au programme éducatif établi par Belinski.

Pour le critique, la poésie doit concourir au même but que la musique, bien qu'il regrette que l'usage du langage puisse faire obstacle à l'impression sensible de la musicalité et de l'esthétique :

Ne vous inquiétez pas du fait que les enfants y comprennent peu de choses, et efforcez-vous de faire en sorte que, s'ils comprennent peu, ils ressentent beaucoup. Que leurs oreilles s'accoutument à l'harmonie de la parole russe, qu'on prépare leurs cœurs à éprouver le sentiment du beau ; que la poésie agisse en eux, comme la musique, droit à travers le cœur, à côté de la tête, dont viendra le tour³⁶.

Le critique assigne ainsi à la littérature de jeunesse une mission ambitieuse : le but poursuivi n'est pas tant la transmission de connaissances ou de principes de conduite que le développement spirituel de l'esprit, du sentiment d'amour et de l'idée d'infini. Les livres pour enfants doivent s'adresser à la sensibilité et non à la raison. Belinski condamne la littérature sentencieuse et moralisante, et Berquin et Madame de Genlis constituent à ses yeux des contre-modèles absolus. Il privilégie au contraire la fantaisie qui parle à l'imagination. C'est pourquoi, selon lui, le plus grand des écrivains pour enfants ne peut qu'être poète.

Voilà comment Belinski en vient à introduire Hoffmann et ses deux récits, *Casse-noisette et le roi des rats* et *L'Enfant étranger*, « bien qu'ils n'aient pas été écrits spécifiquement pour les enfants et puissent convenir à des lecteurs de tout âge³⁷ », comme le précise d'emblée le critique. Pourquoi, alors, Hoffmann est-il un modèle de l'écrivain pour la jeunesse ? D'une part parce qu'il y a en lui quelque chose de l'enfance, ensuite parce qu'il s'adresse aux enfants dans une langue poétique qui leur est accessible.

³⁶ « Не заботьтесь о том, что дети мало тут поймут, но именно и старайтесь, чтобы они как можно менее понимали, но больше чувствовали. Пусть ухо их приучается к гармонии русского слова, сердца преисполняются чувством изящного; пусть и поэзия действует на них, как и музыка, -- прямо через сердце, мимо головы, для которой еще настанет свое время, свой черед. » (Белинский, « О детских книгах », *Избранные педагогические сочинения*, Москва, Педагогика, 1982, с. 64–101.) Nous traduisons.

³⁷ « хотя и написанных не для детей собственно и годных для людей всех возрастов » (*Id.*) Nous traduisons.

Tellier Virginie, « *Casse-noisette* de Tchaïkovski. Une œuvre patrimoniale pour l'enfance », *Cahiers d'études nodiéristes* n° 8 : *Littérature de jeunesse et Europe romantique*, dir. Caroline Raullet-Marcel et Virginie Tellier, Paris, Classiques Garnier, 2019, p. 139-158.

Hoffmann est « un poète fantastique, le peintre du monde intérieur invisible, le voyant des forces secrètes de la nature et de l'esprit³⁸ ».

Le fantastique est le pressentiment des secrets de la vie, le pôle opposé à la clarté insipide de la raison qui, dans la vie, voit mathématiques, industrialisation ou repas consistant avec truffes et champagne. Le fantastique est l'un des éléments indispensables à une nature riche, pour laquelle le bonheur réside uniquement dans la vie intérieure ; en conséquence, son développement est nécessaire pour une jeune âme, et voilà pourquoi nous appelons Hoffmann l'éducateur de la jeunesse³⁹.

Casse-noisette est présenté comme l'apothéose du fantastique, en tant qu'élément constitutif de l'esprit humain, dont le critique s'attache également à peindre les dangers :

Mais en même temps [le fantastique] peut conduire [la jeunesse] à sa perte, en l'attirant unilatéralement dans la sphère des fantômes et des rêveries et en l'arrachant à la réalité vivante et pleine⁴⁰.

Pour Belinski, le but du conte est donc précisément d'éveiller chez l'enfant ce sentiment du fantastique, que le critique décrit en des termes proches du sublime kantien, et qu'il rapporte au merveilleux mythologique, qui dotait de puissances divines les arbres et les cours d'eau : le fantastique est la langue de la nature, que nous avons oubliée et que nous nous efforçons en vain de rappeler. Tel est ainsi le commentaire qu'il livre du *Casse-noisette* de Hoffmann :

Nous dirons seulement que la vie artistique des images, la présence visible de la pensée, en l'absence de tout symbole, de toute allégorie, de toute maxime ou sentence exprimée de manière directe, la richesse des éléments – il y a là, à la fois, satire, récit, drame, peinture saisissante des caractères – l'opposition de la poésie avec le quotidien vulgaire, la fusion du réel avec l'idée fantastique, – tout cela représente un festin riche et luxueux pour la fantaisie enfantine⁴¹.

Refus d'une narration allégorique transparente, mélange des genres et des registres, porosité du rêve et du réel, ouverture vers la poésie : telle semble bien également la poétique retenue par Tchaïkovski, lorsqu'il conçoit la musique de son ballet pour enfants.

Casse-noisette constitue une initiation particulièrement réussie à la musique et à la danse, tant pour les jeunes artistes qui, dans toutes les écoles de ballet du monde, y font leurs premiers pas, que pour les jeunes spectateurs qui découvrent cet art. La puissance émotionnelle de la musique, indépendamment de toute narration, a été exploitée par le

³⁸ « поэт фантастический, живописец невидимого внутреннего мира, ясновидящий таинственных сил природы и духа » (*Id.*) Nous traduisons.

³⁹ « Фантастическое есть предчувствие таинства жизни, противоположный полюс пошлой рассудочной ясности и определенности, которая в жизни видит математику, индустриальность или сытный обед с трюфлями и шампанским. Фантастическое есть один из необходимейших элементов богатой природы, для которой счастье только во внутренней жизни; следственно, его развитие необходимо для юной души,-- и вот почему называем мы Гофмана воспитателем юношества. » (*Id.*) Nous traduisons.

⁴⁰ « Но он вместе с тем бывает и губителем его, односторонне увлекая его в сферу призраков и мечтаний и отрывая от живой и полной действительности. » (*Id.*) Nous traduisons.

⁴¹ « Скажем только, что художественная жизнь образов, очевидное присутствие мысли при совершенном отсутствии всяких символов, аллегорий и прямо высказанных мыслей или сентенций, богатство элементов -- тут и сатира, и повесть, и драма, удивительная обрисовка характеров -- противоречие поэзии с пошлою повседневною, нераздельная слитность действительности с фантастическим вымыслом,-- все это представляет богатый и роскошный пир для детской фантазии. » (*Id.*) Nous traduisons.

Tellier Virginie, « *Casse-noisette* de Tchaïkovski. Une œuvre patrimoniale pour l'enfance », *Cahiers d'études nodiéristes* n° 8 : *Littérature de jeunesse et Europe romantique*, dir. Caroline Raulet-Marcel et Virginie Tellier, Paris, Classiques Garnier, 2019, p. 139-158.

réalisateur Samuel Armstrong pour les Studios Disney dans un court-métrage de 1935⁴². La bande-son reprend la variation féminine du pas de deux (danse de la Fée Dragée), la danse chinoise, la danse des petits bergers, la danse arabe, le trépak et la valse des fleurs. La séquence imagée est construite comme un pur hommage à la danse, indépendamment de toute référence narrative au conte de Hoffmann ou à celui de Dumas. On peut s'étonner de ce que la musique particulièrement référentielle dans le ballet de Tchaïkovski ait été ainsi décontextualisée, dans le cadre d'un projet – celui des *Silly Symphonies* – qui visait précisément à donner une valeur sémantique et narrative aux grandes productions musicales du répertoire mondial⁴³.

Il nous semble pourtant que résumer *Casse-noisette* à une initiation plaisante aux arts de la scène ne permet pas de rendre pleinement justice à l'art de Tchaïkovski, qui dote son ballet d'une profondeur héritée de l'univers hoffmannien. *Casse-noisette* est bien, comme *Le Lac des cygnes*, un ballet fantastique : force est de constater que, remplissant le programme assigné par Belinski à la littérature de jeunesse, Tchaïkovski invente un fantastique pour les enfants, qui n'élude rien de la profondeur intime des questionnements universels.

Virginie TELLIER
Université de Cergy-Pontoise
École, mutations, apprentissages (EMA)

⁴² Ce court-métrage, intitulé *Flower ballet*, entre initialement dans la série des *Silly symphonies*. Il est repris en 1940 dans *Fantasia* sous le titre *Nutcracker suite*.

⁴³ On pourra comparer avec le traitement de *L'Oiseau de feu* de Stravinsky dans *Fantasia 2000* (Gaëtan et Paul Brizzi, 1999). La fiction représentée s'écarte certes notablement de celle du conte russe qui sert de base à Stravinsky, elle n'en reste pas moins fidèle à un projet narratif d'ensemble.