

Les ballets de Delibes et la modernité musicale au temps de Berlioz

Pauline GIRARD

C'est en grande partie grâce à ses ballets que l'on se souvient du nom de Léo Delibes aujourd'hui. Et sans doute n'est-ce pas sans raison. *Coppélia* est le seul ballet qui n'a jamais quitté le répertoire de l'Opéra de Paris depuis sa création le 25 mai 1870.

Dès la mort de Delibes, l'importance artistique de son œuvre de ballet a été soulignée, notamment par Alfred Bruneau dans son rapport sur la musique française rédigé à l'occasion de l'Exposition universelle de 1900 : il plaide pour que le compositeur y soit représenté par des extraits d'un de ses ballets plutôt que par ses opéras-comiques¹.

Dans un certain milieu musical des années vingt, Delibes a même été un temps présenté comme un précurseur. On voyait en l'auteur de *Coppélia* un compositeur à réhabiliter, à un moment où l'art de la danse lui-même venait de regagner ses lettres de noblesses avec le succès des Ballets Russes de Diaghilev et des Ballets Suédois de Rolf de Maré. Carl Van Vechten, écrivain et critique au *New York Times*, féru de danse moderne et ami de Gertrude Stein, publiait ainsi en 1922 dans le *Musical Quarterly* un article intitulé « Back to Delibes² », qui

¹ Alfred BRUNEAU, *La Musique française. Rapport sur la musique en France du XIII^e au XX^e siècle ; la musique à Paris en 1900 au théâtre, au concert, à l'Exposition*, Paris : Fasquelle, 1901, p. 103-105.

² Cet article faisait écho à un plaidoyer pro-Delibes paru dans la *Revue musicale*, et dû à la plume du critique musical Émile Vuillermoz : « Delibes est le grand précurseur de "l'écriture artiste" d'où est sortie notre école moderne » (Émile VUILLERMOZ, « Chroniques et notes : la musique en France et à l'étranger : France : de quelques opérettes », *Revue musicale*, 1^{er} mars 1922, p. 264.)

démontrait spécifiquement l'importance de la musique de ballet chez le compositeur. Selon lui, cette musique, avant Delibes, consistait en mélodies bien rythmées, rehaussées par des tintements de clochettes. Ce qui intéressait les spectateurs, c'était surtout la virtuosité des danseurs, et si une Fanny Elssler ou une Marie Taglioni avaient réussi à transcender l'art du ballet, c'était grâce à leur charisme personnel. Elles n'étaient absolument pas soutenues par la musique sur laquelle elles dansaient. Bien au contraire, celle-ci devait se faire aussi discrète que possible.

Delibes, ajoute Van Vechten, fut le premier à révolutionner cette idée stupide de la musique de ballet, introduisant dans ses partitions un élément symphonique, une profusion de mélodies charmantes, une richesse harmonique, fondée, il n'est pas douteux de le dire, sur une saine détestation de la routine [...]. Sans aucun doute, Delibes est le père du ballet moderne³.

C'est en raison de cet aura de modernité qui entoure les ballets dans l'œuvre de Delibes que le compositeur peut trouver sa place dans un colloque intitulé « La modernité musicale au temps de Berlioz », même si les univers de ces deux artistes ne semblent pas présenter a priori de points de rencontre.

En effet, le Delibes qu'a pu connaître l'auteur des *Troyens*, disparu en 1869, est un jeune homme d'à peine trente ans, sorti de l'écurie d'Offenbach, un compositeur d'opérettes et d'une moitié de ballet, *La Source*, créée en 1866 à l'Opéra de Paris, un musicien par conséquent très éloigné des préoccupations artistiques de Berlioz.

Certes Delibes a également eu l'opportunité de donner au Théâtre-Lyrique deux petits opéras en un acte, *Maitre Griffard* (1857) et *Le Jardinier et son seigneur* (1863), dont Berlioz a rendu compte dans son feuilleton du *Journal des débats*. Mais on ne sait trop quoi penser de la bienveillance polie dont Berlioz honore Delibes en 1863 pour *Le Jardinier et son seigneur*, après les lignes carrément négatives qu'il a consacrées à *Maitre Griffard* six ans plus tôt :

Je suis sorti de cette représentation avec des coliques atroces, et je sens, rien qu'à parler de cet ouvrage, mes entrailles de victime se tordre et se révolter.

³ « It was Delibes who revolutionized this silly idea of ballet music, introducing in his scores a symphonic element, a wealth of graceful melody, and a richness of harmonic fibre, based, it is safe to hazard, on a healthy distaste for routine [...]. Beyond any manner of doubt, Delibes is the father of the modern ballet ». Van Vechten ajoute plus loin : « Delibes's ballet music is piquant and picturesque, nervous and brilliant, shot with color and curious harmonic effects, subtle in rythm, and, above all, his melody has a highly distinguished line. There is a symphonic texture. » (Carl VAN VECHTEN, « Back to Delibes », *The Musical Quarterly*, VIII/4 (octobre 1922), p. 605-610, ici p. 607 et 610.)

La musique de *Maître Griffard* est d'un très jeune homme nommé Delibes, si je ne me trompe. M. Delibes est, ainsi que M. Poise, élève d'Adolphe Adam. Il était déjà connu dans plusieurs parties du monde musical par une polka qui se *vend beaucoup*, une polka qui *va bien*, disent les éditeurs. Son opéra a été loué par plusieurs journaux spéciaux, dont les rédacteurs possèdent des connaissances spéciales dans cette spécialité. Qu'ajouterait mon suffrage à tant d'éloges ? On sait bien que je ne me connais pas à ces choses-là, et que les accès de tétanos qu'elles me causent me font perdre toute espèce de jugement, me privent du sens du commun⁴.

Quoi qu'il en soit, ces petits opéras ne semblent pas avoir laissé grand souvenir au compositeur-critique, au point que l'on peut se demander s'il a fait le lien entre leur auteur et celui d'une partie de la musique de *La Source*. Ce qui frappe surtout Berlioz, concernant ce ballet, c'est qu'il est cause de l'amputation d'un acte de *l'Alceste* de Gluck dont il avait révisé la partition et minutieusement supervisé les répétitions⁵. La musique de Delibes semble donc avoir suscité essentiellement le mépris de Berlioz, ou au mieux son indifférence, d'autant que les ballets de Delibes les plus importants, *Coppélia* (1870) et *Sylvia* (1876), ont été créés après la mort de l'auteur des *Troyens*.

S'il semble donc difficile de réconcilier Delibes et Berlioz, il faut pourtant s'interroger sur la modernité de la musique de ballet de Delibes, que Berlioz n'a pas su, ou n'a pas eu le temps de déceler⁶.

⁴ Hector BERLIOZ, « Revue musicale », *Journal des débats*, 24 octobre 1857, p. 1-2. Berlioz rend compte du *Jardinier et son seigneur* dans le *Journal des débats* du 14 mai 1863.

⁵ *Alceste* ne fut donné à l'Opéra que quatre fois en entier. À partir du 21 novembre 1866, *La Source* fut donnée au cours de la même représentation et c'est *Alceste* qu'on décida de couper pour éviter une trop longue soirée. « Vous concevez que tout doit s'incliner devant la majesté du Ballet. Le public s'intéressant beaucoup aux œuvres de cuisses et fort peu aux œuvres de cœur, quand le ballet est trop long, on coupe le chef-d'œuvre » (Hector BERLIOZ, *Correspondance générale*, 7, 1864-1869, éditée sous la direction de Pierre CITRON, Paris : Flammarion, 2001, p. 486 [lettre à François-Jean-Baptiste Seghers]).

⁶ Berlioz pouvait passer sur ses préventions envers le genre du ballet quand celui-ci était signé d'un compositeur qu'il estimait. Voici ce qu'il écrit de *Sacountala* d'Ernest Reyer :

« La partition du jeune maître n'est pas en effet de celles qu'on croit avoir entendues plusieurs centaines de fois. On y trouve au contraire un coloris de style particulier, une sonorité nouvelle. Son orchestre n'est pas l'éternel orchestre parisien ; en l'écoutant, on se dit de prime abord : Ah ! enfin voici un autre orchestre ; ce n'est pas de l'instrumentation officielle ; les timbres divers y sont ingénieusement mariés entre eux, les instrumens à percussion n'y sont point des instrumens de persécution : ils ne vous y crèvent pas le tympan. Puis voici de piquantes hardiesses d'harmonie, de fraîches mélodies bien trouvées et gracieusement développées : tout cela est jeune et souriant, c'est vert, c'est fleuri. Dieu soit loué, nous sommes sortis de la cuisine, nous entrons dans le jardin ; il y fait chaud, mais cette chaleur est celle du soleil ; ces senteurs sont les senteurs de la verdure et des belles coroles ouvertes au souffle de la brise... respirons. » (Hector BERLIOZ, « Revue musicale », *Journal des débats*, 15 septembre 1858, p. 1-2.)

J'ai déjà ailleurs essayé d'approfondir cette question à propos du dernier ballet de Delibes, *Sylvia*, le plus récent, et en effet le plus ambitieux⁷. Il m'a semblé judicieux aujourd'hui de me pencher au contraire plus particulièrement sur *La Source* : parce que c'est le seul ballet donné du « temps » de Berlioz certes, mais aussi parce que Delibes n'en a composé qu'une moitié, ce qui permet de comparer sa musique à celle de son collaborateur, Minkus ; enfin parce qu'il s'agit des premiers pas notables de Delibes à l'Opéra et dans ce genre de musique.

Je voudrais donc d'abord rappeler ce qu'était la musique de ballet au moment de la création de *La Source*, puis quelles circonstances conduisirent Delibes à composer *Coppélia* et *Sylvia*. Enfin voir de quelle façon les innovations décelables dans *Sylvia* sont en germe dans *La Source*, afin de définir ce qui constitue, au temps de Berlioz, la nouveauté de ce premier ballet.

La musique de ballet en 1866

L'analyse donnée par Carl Van Vechten semble assez juste, en ce qui concerne l'importance donnée à la musique dans un ballet, au moment où Delibes commence à écrire le sien. Celle-ci est perçue, par le public et par le milieu musical, comme une sous-musique, que l'on écoute peu, et qui est essentiellement destinée à fournir aux danseurs des rythmes adéquats pour leurs pas.

Les partitions de ballet ont d'ailleurs été longtemps des pots-pourris, utilisant des airs connus pour rendre les situations mimées intelligibles au spectateur, même si depuis les années 1840, ces partitions contiennent de plus en plus de parties réellement originales⁸.

La musique d'un ballet d'action est d'ailleurs écoutée avec moins d'attention que celle d'un opéra, font remarquer certains critiques. L'absence de texte oblige à une concentration des spectateurs sur les gestes des danseurs pour essayer de

⁷ Pauline GIRARD, « *Sylvia* de Léo Delibes : un ballet en avance sur son temps ? », *Musique et chorégraphie en France de Léo Delibes à Florent Schmitt : actes de la journée d'étude du 13 juin 2008 [organisée par l'Université Jean Monnet [et l'Opéra théâtre de Saint-Étienne], sous la direction de Jean-Christophe BRANGER, collection Musicologie-Cahiers de l'Esplanade, Saint-Étienne : Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2010, p. 33-72.*

⁸ Voir Marian SMITH, *Ballet and opera in the age of Giselle*, Oxford : Princeton University press, 2000. Berlioz souligne l'évolution dans son compte-rendu du *Diable boîteux* en 1840 : « On ne trouve également dans la musique de cet acte que peu de concessions à l'usage qui permet aux compositeurs de ballet d'introduire dans leur partition des morceaux déjà connus. » (Hector BERLIOZ, *Critique musicale : 1823-1863, vol. 4, 1839-1841*, édition critique préparée et annotée par Anne BONGRAIN et Marie-Hélène COUDROY-SAGHAÏ, Paris : Buchet-Chastel, 2002, p. 690-691.)

comprendre ce qui se passe sur scène. La musique peut les aider de façon inconsciente, comme une musique de scène. Mais on ne l'écoute pas pour elle-même⁹.

Le ballet est de plus considéré avant tout comme un divertissement léger, une sorte de récréation du grand opéra : sa musique n'est pas prise au sérieux, on n'en attend pas de valeur artistique.

Ainsi, si l'art du ballet a été célébré par les romantiques, il s'agissait en effet, comme le dit Van Vechten, surtout du culte de la ballerine dans un environnement romantique comme celui du deuxième acte de *Giselle*. Pour un Théophile Gautier, le ballet est avant tout un spectacle visuel, puisqu'idéalement, selon lui, ce sont les peintres qui devraient écrire les arguments de ballet¹⁰. La musique a seulement une fonction d'accompagnement agréable.

C'est ainsi qu'un des critiques rendant compte de *La Source* peut encore opposer sans état d'âme la musique au ballet :

La Source, que, nouveau Moïse, le directeur de l'Opéra a, de sa baguette magique, fait jaillir du rocher, ne menace pas de devenir torrent et d'inonder le domaine voisin : celui de l'art musical¹¹.

Corollaire de ce peu d'attention prêtée à la musique de ballet, la position subalterne du compositeur, qui doit travailler en collaboration étroite avec le chorégraphe et l'auteur de l'argument. Dans quel ordre, dans quelle hiérarchie interviennent ces trois protagonistes ? Même si la situation peut varier selon les circonstances et la personnalité du chorégraphe¹², le compositeur est le plus généralement au service du chorégraphe, qui lui fournit parfois des « monstres », c'est à dire une sorte de canevas rythmique à respecter pour la composition de sa musique. Arthur Saint-Léon, le chorégraphe de *La Source*, lui-même violoniste de talent et compositeur de musique, en usait ainsi avec ses collaborateurs musicaux¹³. Saint-Léon se considérait comme le véritable auteur

⁹ Le critique musical du *Siècle* dit ainsi avoir vu deux fois *La Source* pour rédiger son article, une première fois pour comprendre l'argument, la deuxième pour la musique.

« Quand on regarde avec attention le geste expressif des mimes, on oublie d'écouter la musique, chargée d'en accompagner l'expression. » (Gustave CHADEUIL, « Revue musicale », *Le Siècle*, 20 novembre 1866.)

¹⁰ Voir Hélène LAPLACE-CLAVERIE, *Écrire pour la danse. Les livrets de ballet de Théophile Gautier à Jean Cocteau (1870-1914)*, Paris : Honoré Champion, 2001.

¹¹ Hyppolyte PRÉVOST, « Revue musicale », *La France*, 18 novembre 1866.

¹² Adolphe Adam se considérait comme un collaborateur à part entière de *Giselle*. Voir Marian SMITH, *Ballet and opera in the age of Giselle*, Oxford : Princeton University press, 2000, p. 245, note 4.

¹³ Voir Pauline GIRARD, « *Sylvia* de Léo Delibes : un ballet en avance sur son temps ? », p. 33-72.

d'un ballet, touchant à tout, de la conception de l'argument aux décors et aux costumes, en passant par la musique et, bien sûr, la chorégraphie¹⁴. Berlioz déplore cette subordination de fait de la musique à la danse dans les premiers paragraphes d'un de ses feuilletons du *Journal des débats* en 1857. Il reproche à la danse d'imposer à la musique « sa sœur », des coupures ou des ajouts détruisant l'architecture du morceau.

Ailleurs la danse trouve l'instrumentation trop délicate ; il lui faut des trombones, des cymbales, de bons coups de grosse caisse, et la musique, en gémissant, se résigne à toutes sortes de brutalités. Ici le mouvement est trop vif pour que le danseur puisse se livrer aux *grands écarts*, aux nobles *élevations* de son pas ; la musique, soumise, brise le rythme, en attendant le moment de reprendre son allure naturelle ; et il lui faut de la patience, car le grand danseur s'élève si haut, que fort souvent, on le sait, il lui arrive à lui-même de s'ennuyer en l'air. Là le mouvement devra être plus ou moins accéléré, selon que la danseuse veut faire œuvre des dix doigts de ses pieds ou des deux gros orteils seulement. Alors la musique sera forcée de passer et de revenir, et de repasser et de revenir encore, en quelques mesures, de l'allegro au presto, ou de l'allegretto au prestissimo, sans égard pour le dessin mélodique disloqué et même pour la possibilité de l'exécution¹⁵.

La musique de ballet est donc prise dans un cercle vicieux : peu valorisée par le public, elle est du même coup peu prisée des compositeurs, d'autant qu'elle est moins lucrative¹⁶, et que leur part de liberté créatrice y est très restreinte. Il est naturel de consacrer ses efforts à des genres plus valorisants et moins difficiles. Composer la musique d'un ballet est certes un moyen de se faire jouer à l'Opéra. Mais le genre est tenu en si piètre estime, musicalement, que la cloison reste étanche au sein de la Grande Maison entre compositeur de ballet et compositeur d'opéra. On se demande même si commencer par un ballet, tout comme composer des opérettes, ne dessert pas une carrière : Delibes ne réussit jamais à faire recevoir ses œuvres lyriques qu'à l'Opéra-Comique.

S'il est un genre où la convention domine, c'est donc bien celui, avant tout utilitaire, de la musique de ballet. Ce n'est pas dans ce domaine, pourrait-on penser, qu'un compositeur allait chercher à exprimer ses ambitions artistiques.

C'est pourtant ce que fit Delibes, non, sans doute, par choix, mais bien plutôt par opportunisme, et parce qu'il était incapable de bâcler, quelque soit la

¹⁴ Voir Arthur SAINT-LÉON, « Lettres d'un maître de ballet », éditées par Ivor GUEST, *Revue d'histoire du théâtre*, XXIX/3 (1977), p. 205-311.

¹⁵ Hector BERLIOZ, « Revue musicale », *Journal des débats*, 26 avril 1857.

¹⁶ Hector Berlioz relève la chose à propos de *Sacountala* d'Ernest Reyer. « Revue musicale », *Journal des débats*, 15 septembre 1858, p. 1-2.

modestie de sa contribution. Le fait que la musique de ballet soit ordinairement si terne allait précisément mettre en évidence son talent original.

Delibes et ses trois ballets

Le premier ballet commandé à Delibes en 1866 est donc *La Source*, ballet qu'il compose de moitié avec Ludwig Minkus, sur un argument de Charles Nuitter et Arthur Saint-Léon. On ignore quelles sont les raisons de cette commande. Delibes faisait alors partie du personnel de l'Opéra comme second chef de chœurs, il avait à son actif des opérettes et de petits opéras-comiques donnés au Théâtre-Lyrique, et il avait écrit la musique de la cantate jouée à l'Opéra pour la fête du 15 août 1865. Le directeur de l'Opéra, Émile Perrin, avait très bien perçu l'ambition de ce jeune homme de trente ans, et sans doute fut-il pour quelque chose dans la décision de confier une partie de la musique du nouveau ballet de Saint-Léon à Delibes. Pourquoi Minkus, l'habituel collaborateur de Saint-Léon, ne pouvait-il la composer toute entière ? Était-ce pour des raisons de calendrier, le temps d'élaboration prévu étant très court (mai-juin 1866) ? Quoi qu'il en soit Delibes composa le deuxième et le troisième tableau de ce ballet, probablement en juin 1866¹⁷. Bien que le ballet lui-même n'eût pas grand succès d'abord, car la créatrice du rôle-titre¹⁸ manquait de légèreté, la musique de Delibes fut remarquée. Elle plut au public, et le jeune compositeur lui-même plut à Saint-Léon. Il présentait l'avantage, comme Nuitter, l'archiviste de l'Opéra, d'être sur place (Saint-Léon, lui, devait se partager entre la France et la Russie) et d'être français. On envisagea ainsi dès 1867 un nouveau ballet avec cette équipe gagnante : Saint-Léon comme chorégraphe, Nuitter comme auteur de l'argument, et Delibes, qui ferait cette fois seul la musique. Il s'agissait du futur *Coppélia*, dont l'enfancement fut retardé par diverses péripéties, mais qui vit finalement le jour le 25 mai 1870. *Coppélia*, contrairement à *La Source*, fut un triomphe ; le livret, la danseuse, la chorégraphie, la musique, tout concourait à la réussite de ce chef-d'œuvre. Si le musicien avait été remarqué dans *La*

¹⁷« Un nouveau ballet est à l'étude à l'Opéra, il a pour titre : *La Source* ; le libretto est de M. Nuitter, la musique est de M. Léo Delibes, accompagnateur à ce théâtre, et de M. Minkous, compositeur russe, à qui l'on doit déjà la partition de *Némea*. C'est M. Saint-Léon qui compose la chorégraphie. L'ouvrage viendra dans la première quinzaine du mois d'août. » (*Le Ménestrel*, 24 juin 1866, p. 435.) Selon le journal de régie de l'Opéra, la première répétition du ballet a eu lieu le 12 juin (F-Po, Re 18).

¹⁸ Guglielmina Salvioni. Adèle Grantzow aurait du créer le ballet, mais un accident, puis son contrat avec les théâtres impériaux de Russie l'en avait empêchée. C'est seulement le 10 mai 1867 qu'elle créa finalement le rôle conçu pour elle. Voir Thomas D. DUNN, « Delibes and *La Source*: Some manuscripts and documents », *Dance chronicle*, IV/1, 1980, p. 1-13.

Source, il fut encensé pour *Coppélia*, qui constitua un véritable pas en avant dans sa carrière.

Après 1870, c'est un autre homme qui peu à peu émerge : le jeune musicien ambitieux, second chef des chœurs à l'Opéra, laisse place à un homme richement marié, plus posé et réfléchi, et dégagé de l'obligation de travailler pour gagner sa vie¹⁹. En 1873, il sort enfin des théâtres secondaires et donne sa première œuvre à l'Opéra-Comique avec *Le Roi l'a dit*. C'est juste après cette création qu'il accepte le projet d'un nouveau ballet pour l'Opéra. *Sylvia*, finalement donnée en 1876, affirme pour la première fois de hautes ambitions artistiques. Si jusque là, Léo Delibes avait fait de la musique de ballet, c'était un peu parce qu'il s'était trouvé sur le chemin de Saint-Léon. Avec *Sylvia*, il cherche clairement à donner au genre ses lettres de noblesse musicale, et à en faire une sorte de poème symphonique, alternative française à la symphonie germanique. « En écrivant la musique de ce ballet, tout en servant les exigences de la chorégraphie, j'ai cherché à peindre les situations poétiques du libretto et à faire une symphonie descriptive pouvant à la rigueur se suffire à elle-même²⁰ », écrit-il en 1879. Soutenu par le directeur de l'Opéra, Olivier Halanzier, qui accepte de donner l'œuvre seule pendant quelques soirées, salué par les musiciens, Delibes ne réussit cependant pas à convaincre les classiques amateurs de ballet, dont certains lui reprochent justement la trop grande présence de sa musique dans une œuvre chorégraphique : le critique Charles de La Rounat fait preuve d'une particulière véhémence dans *Le XIX^e siècle* :

L'Opéra vient de faire représenter quelque chose qui s'appelle *Sylvia*. Cela a trois actes et cinq tableaux : on y danse suffisamment, on y mime un peu, on y processionne assez ; le tout accompagné d'une musique de hauts et bas instruments ; j'ai pensé que c'était ce qu'on appelle un ballet ; il paraît que c'est une symphonie [...] dans un ballet la musique est appelée à rendre des services et non à faire la loi. Elle doit vivre par l'action et pour l'action, et n'a pas le droit de se faire sa part, de son autorité privée, et de se créer une existence propre et indépendante. Elle n'est que le tiers du tout, qui forme une trinité inséparable : le père c'est l'auteur du livret ; le fils, c'est le chorégraphe, et l'esprit qui les unit, c'est la musique, procédant de l'un et de l'autre²¹.

¹⁹ Delibes s'est marié et a quitté son poste à l'Opéra en 1871.

²⁰ Léo Delibes, lettre à un correspondant non identifié, 11 janvier 1879. Extrait cité dans *Catalogue d'autographes Charavay*, février 1911, n° 414.

²¹ *Feuilleton du XIX^e siècle*, 20 juin 1876.

Quels sont les éléments de modernité dans *Sylvia*, qui bousculaient à ce point les habitudes des auditeurs²² ?

On relève tout d'abord l'importance en soi de la musique et de son auteur. Elle se manifeste dans la politique de communication menée autour de l'œuvre nouvelle, marquée notamment par l'édition immédiate de la partition pour piano chez Heugel. Cette importance de la musique va de pair avec l'augmentation du poids du compositeur et l'effacement relatif du chorégraphe (Louis Mérante) dans l'élaboration du ballet. Le traitement musical des passages de pantomime, riche et évocateur, s'éloigne de la description servile de l'action scénique. Delibes complexifie également l'usage des motifs caractérisant un personnage, qui sont transformés selon les situations, et crée entre eux des parentés qui donnent une cohérence artistique à son œuvre. Les passages de danse se signalent par un renouvellement de l'approche rythmique, intégrant des influences exotiques. L'orchestration de *Sylvia* enfin est constamment inventive, employant des timbres inusités, et les appropriant aux situations dramatiques.

Certains de ces éléments novateurs figurent-ils déjà dans *La Source* ?

Quelle modernité dans *La Source* ?

Ambition artistique ?

A priori, on pourrait penser que l'ambition artistique qui a présidé à la composition de *La Source* n'est pas grande : on l'a vu, l'œuvre s'est élaborée dans un temps très court, et on ne sait pas bien pour quelles raisons Delibes y a été impliqué. Cependant, ceci ne signifie pas que Delibes n'ait pas voulu précisément saisir la chance qui lui était offerte pour montrer ce qu'il savait faire. On n'a pour l'instant aucune indication sur l'existence ou non d'une véritable collaboration artistique entre Minkus et Delibes, d'un souci de faire œuvre commune²³. Ce qui frappe à l'audition au contraire, et ce qui a également frappé les contemporains, c'est surtout la disparité entre les parties confiées à chacun d'eux. Même si le caractère des situations dramatiques qu'ils avaient à traiter est relativement différent (Delibes au deuxième acte étant chargé

²² Pour plus de détails, voir Pauline GIRARD, « *Sylvia* de Léo Delibes : un ballet en avance sur son temps ? », p. 33-72.

²³ Minkus, absent de Paris, n'a pas suffisamment confiance en Delibes pour le laisser superviser les répétitions des parties du ballet qu'il a composées : il préfère déléguer son propre émissaire, un certain Cadeau. Ce détail laisse penser que les deux auteurs n'ont pas beaucoup collaboré. Même si au mois de septembre, Minkus confie l'instrumentation de quelques mesures à ajouter, indifféremment à Delibes ou à Cadeau. Voir Arthur SAINT-LÉON, « Lettres d'un maître de ballet », p. 205-311, notamment p. 263 (lettre du 10 septembre 1866).

d'évoquer une fête brillante traversée d'épisodes comiques tandis que le morceau dévolu à Minkus était beaucoup plus élégiaque), Delibes n'a fait aucun effort pour s'accorder au style de son aîné. Aucun motif ne passe d'un compositeur à l'autre, excepté peut-être celui de Naïla, la fée de la Source, mais très transformé²⁴.

38

N° 8

SCÈNE DANSÉE

APPARITION DE NAILA LA FÉE DE LA SOURCE

Andante

PIANO

ten.

ten

ten

ten

Figure 1 : Ludwig MINKUS, *La Source*, acte I, n° 8, Scène dansée, apparition de Naïla

²⁴ *La Source*, ballet en 3 actes et 4 tableaux de Charles Nutter et Saint-Léon, musique de Minkous et Léo Delibes, Paris, Gérard, [1876], réduction pour piano par Renaud de Vilbac. Acte I, n° 8 (scène dansée), p. 38 et acte III, n° 26 (romance : « un peu plus lent »), p. 131.

Un peu plus lent.

Fl.
pp *Quasi sostenuto*
Harpe.

poco rall.
sf

a tempo.
pp

Figure 2 : Léo DELIBES, *La Source*, acte II, n° 26, Romance, un peu plus lent
(apparition de Naïla)

On en vient à se demander si Delibes n'a pas fait exprès de se distinguer de Minkus, afin, en accentuant la disparité entre les deux styles de faire remarquer sa propre musique²⁵.

²⁵ Sur 23 critiques examinées (F-Po, Dossier d'œuvre *La Source* ; complété par *Le Figaro*, *Le Temps*, *Le Constitutionnel*, *La Presse*, *La Revue et Gazette Musicale*, *La France musicale* et *L'Art musical*), dix déclarent Delibes supérieur à Minkus, dix les déclarent égaux chacun dans leur genre, un prononce la supériorité de Minkus, et deux ne parlent pas du tout de la musique. Seule la critique de *La Comédie* est très virulente contre Delibes à qui elle reproche

Du reste, si l'œuvre est conçue dans un temps assez court, elle reçoit pourtant au fil des répétitions des développements imprévus : la qualité de la musique de Delibes est peut-être une des raisons qui a conduit les décideurs (probablement Saint-Léon et Émile Perrin) à ajouter un quatrième tableau au ballet qui n'en comportait initialement que trois, ce qui portait sa durée à 1h30²⁶. Enfin, Émile Perrin croyait suffisamment en cette œuvre pour la donner seule lors de la répétition générale, ouverte exceptionnellement au public²⁷.

Delibes a marqué son premier point : sa musique a été distinguée, la critique lui reconnaît un véritable mérite artistique. Ce premier ballet est pour lui un succès personnel. Mais il a fait mieux que de composer une partition brillante, il innove réellement, et toutes les qualités relevées par les critiques correspondent en effet à des avancées du compositeur.

Modernité musicale de La Source

L'inventivité de l'orchestration est peut-être le trait le plus visible de ces innovations, en tout cas le plus remarqué, et aussi le plus discuté. En 1872, le critique du *Journal de Paris* la jugera finalement vulgaire et superficielle²⁸. Quant à Blaze de Bury, le sévère et quelque peu réactionnaire chroniqueur musical de la *Revue des deux mondes*, il formulait à propos de l'orchestration de *Coppélia* en 1870 de virulentes critiques qu'on pourrait tout aussi bien appliquer à *La Source* :

Si vous aimez le coloris instrumental, on en a mis partout ; j'ose même dire qu'il y en a beaucoup trop. Ces curiosités de résonances au premier abord amusent l'oreille ; à la longue, elles vous étourdissent, vous assomment. Que M. Delibes y prenne garde, en un temps où la dextérité de facture a livré tous ses secrets, ce maniérisme à outrance, ce brio continu aura bientôt fait de tourner au poncif. Un autre grand péril qui menace les musiciens de talent, c'est l'opérette-bouffe. M. Léo Delibes a donné dans cet affreux travers ; il en est revenu, pensons-nous, mais sa musique en portera

d'avoir importé l'opérette à l'Opéra (CARNIOLI, *La Comédie*, 18 novembre 1866, F-Po, Dossier d'œuvre *La Source*).

²⁶ Voir les journaux de régie de l'Opéra et les différentes versions de l'argument. F-Po, Re 18 et Fonds Nutter 252.

²⁷ « L'administration avait fait, pour la répétition générale de *La Source*, le service de la presse, comme elle l'avait déjà fait dans quelques circonstances très exceptionnelles. » (Johannès WEBER, « Revue musicale », *Le Temps*, 28 novembre 1866.) Un ballet n'était jamais donné seul, mais toujours accompagné d'un opéra en lever de rideau.

²⁸ « Sa sonorité emprunte un peu trop à des effets vulgaires, et le timbre entre pour beaucoup dans son facile triomphe » [le mot timbre indique ici un son de cloche ou de lame métallique] (*Journal de Paris*, 13 octobre 1872, article figurant sans signature dans F-Po, Dossier d'œuvre *La Source*).

longtemps la marque. Rien de plus agaçant que ces harmonicas du second acte : les gens que cette note réjouit cherchent à l'excuser en arguant de la situation. Il se peut en effet que ces jeux de timbres imitant les boîtes à musique de Nuremberg fassent un accompagnement très naturel aux évolutions d'une poupée ; il n'en reste pas moins vrai que de pareilles combinaisons nous viennent en droite ligne des Bouffes-Parisiens²⁹.

Le fait que l'orchestration de Delibes soit ainsi contestée est-il justement un signe de sa modernité, ou les contempteurs ont-ils raison de trouver qu'il s'agit avant tout de poudre aux yeux ?

L'argument du ballet, inspiré d'une légende russe, se déroulait dans une région indéterminée d'Asie centrale, ce qui donnait au compositeur l'opportunité de faire entendre des sonorités exotiques. Delibes, certes, utilise des effets un peu voyants, pittoresques ou humoristiques. Mais ils sont toujours en situation. Au deuxième tableau par exemple, nous sommes à la cour du Sultan qui attend une fiancée, Noureda. Après les appels de trompes annonçant l'arrivée de la jeune fille, les cuivres semblent se réveiller en sursaut dans une belle cacophonie, et des montées de doubles croches évoquent l'agitation désordonnée de tous³⁰.

Dans un genre moins comique, Delibes demande aux bois de couiner lors de l'invocation infernale de la Sorcière au troisième tableau : l'instrumentation et l'écriture du compositeur évoquent ainsi à merveille les mystérieux maléfices de Morgab³¹.

À côté de ces effets spectaculaires, Delibes sait faire preuve également d'une finesse d'instrumentation plus discrète mais tout aussi efficace. Son originalité n'est pas dans son souci d'utiliser des instruments appropriés aux différents personnages, cette caractérisation existe déjà dans le ballet avant lui (notamment dans *Giselle* de son maître, Adolphe Adam), quoiqu'il se plie plus rigoureusement à un tel système que Minkus. Elle réside plutôt dans la gourmandise avec laquelle il met en valeur certains instruments, comme le cor, la délicatesse avec laquelle il associe les timbres et les plans sonores afin de faire ressortir des lignes mélodiques secondaires : ainsi dans l'andante du divertissement du deuxième tableau, la poésie provient-elle essentiellement de la texture instrumentale, la mélodie passant du hautbois au cor, puis aux violons³².

²⁹ *Revue des deux mondes*, 15 juin 1870, p. 1037.

³⁰ *La Source*, Acte II, n° 16 (scène), p. 72-73.

³¹ *La Source*, Acte III, n° 25 (scène), p. 124-125.

³² *La Source*, Acte II, n°18-B (divertissement : andante), p. 84-85.

Même si elle est incontestablement brillante, l'orchestration de Delibes n'est donc pas superficielle et elle permet, comme le dit intelligemment le critique du *Siècle* en 1872 de mettre en valeur l'écriture musicale :

L'orchestration de tous ces motifs alertes, faciles et gracieux, ne laisse rien dans l'ombre et colore la pensée de reflets aussi variés que ceux de la lumière³³.

D'où vient à Delibes cette science de l'orchestration ? Une instrumentation colorée et expressive est une des caractéristiques de la musique de théâtre, ainsi que le notait déjà Berlioz, et Meyerbeer était connu pour apporter un grand soin à l'orchestre de ses opéras. Or Delibes a vu Meyerbeer à l'œuvre lorsqu'il chantait, enfant, dans les chœurs du *Prophète*³⁴. Il baigne depuis longtemps dans l'univers du théâtre³⁵, et l'on a plusieurs indications montrant que dans ses opérettes, il attachait à l'orchestre, même réduit, une grande importance³⁶. Enfin, même si Berlioz l'ignore semble-t-il superbement, Delibes, lui, n'ignore certainement pas le travail de Berlioz en matière d'instrumentation, d'autant qu'il a eu l'occasion de le côtoyer sinon de lui parler : sans doute lors des répétitions d'*Orphée* en 1859 au Théâtre-Lyrique, où il était alors accompagnateur, et certainement lors des répétitions d'*Alceste* en 1866 à l'Opéra, auxquelles il participe activement en tant que second chef des chœurs³⁷.

³³ Oscar COMETTANT, « Revue musicale », *Le Siècle*, 14 octobre 1872, p. 2.

³⁴ En décembre 1848, le jeune Delibes, alors âgé de 12 ans, est engagé comme choriste à l'Opéra pour un an (Archives Nationales, Aj13 198/II). *Le Prophète* y est créé le 16 avril 1849.

³⁵ Avant d'entrer à l'Opéra en 1863, Delibes a été accompagnateur au Théâtre-Lyrique depuis 1853.

³⁶ Le 6 juin 1862, Delibes écrit au directeur du casino d'Ems, qui doit produire une de ses opérettes, *Mon Ami Pierrot* :

« Voulez-vous être assez bon pour vous informer auprès de votre chef d'orchestre allemand de la composition exacte de l'orchestre pour le théâtre : dans *Les Eaux d'Ems*, je n'avais que l'orchestre des Bouffes et maintenant je désire avoir autant que possible 2 clarinettes 2 hautbois 2 bassons, etc. et surtout (voici le point essentiel) 2 flûtes au moins : parce que j'ai une flûte sur le théâtre presque pendant toute la pièce, donc il faut qu'il en reste au moins une à l'orchestre. Voudriez-vous me dire aussi si le cor a du talent, parce que j'ai l'intention de lui écrire un solo dans l'ouverture. » (Léo DELIBES, lettre autographe à Briguiboul, vendredi 6 mai [en réalité 6 juin 1862], transcrite par l'auteur à l'occasion d'une vente d'autographes (PIASA, *Lettres et manuscrits autographes : [vente]*, Paris, Drouot Richelieu, salle 9, 20 novembre 2008, Paris, Thierry Bodin, [2008], n° 303).

³⁷ Le 4 août 1866, Berlioz et Delibes sont présents tous deux à la répétition du 3^e acte d'*Alceste*. Mais il est vrai que c'est surtout après la première lecture à l'orchestre de *La Source* (20 septembre 1866) que les répétitions les requérant tous les deux se multiplient. Cela n'empêche que Delibes a certainement vu Berlioz à l'œuvre. (F-Po, Journal de régie Re 18).

Mais ce n'est pas seulement son inventivité qui fait la valeur de l'orchestration de Delibes, c'est aussi sa capacité à rendre plus claires les intentions dramatiques de sa musique.

Il faut rappeler ici que la musique d'un ballet a vocation à accompagner plusieurs types d'actions scéniques : des parties non dansées, de mime pur, comme le début du troisième acte occupé par la cuisine infernale de la Sorcière. Dans les partitions pour piano imprimées de *Sylvia* et de *Coppélia*, ces parties sont bien repérées puisque le texte de l'argument figure au-dessus de la musique qui doit l'accompagner. Dans la partition pour piano de *La Source*, éditée du reste longtemps après la création³⁸, rien de tel. Seuls les répéteurs manuscrits fournissent quelques indications scéniques³⁹ qui aident à marier musique et pantomime. Le ballet comporte également des parties dansées, ou du moins des évolutions en groupe chorégraphiées, qui s'intègrent dans l'action : tout le début du deuxième acte peignant l'attente du sultan et les tentatives de ses favorites pour le distraire en constitue un exemple. Enfin, il existe des parties de danse pure, reconnues comme telles par les personnages : *Pas de la guzla* au premier acte, où la belle Nouredda joue de cet instrument exotique en dansant avec sensualité ; *Divertissement* du deuxième acte, donné par la suite de Nouredda pour distraire le sultan. À l'exception de ces numéros de danse pure, la musique de ballet accompagne donc toujours une action dramatique : et c'est là peut-être que Delibes innove le plus quand on compare son traitement des situations à celui de Minkus. Certes, la partition de Delibes ne permet pas de suivre pas à pas l'action sans l'aide du livret, mais on comprend certainement mieux chez Delibes que chez Minkus ce qui se passe. Dans les parties mimées, sa musique colle à l'argument d'une façon très claire, sans être platement imitative⁴⁰. Dans les parties plus dansées, il ne perd jamais de vue la situation dramatique, et c'est elle qu'il prend en compte avant tout en essayant d'y adapter les rythmes exigés par le chorégraphe⁴¹. Le critique Gustave Chadeuil, du *Siècle*, l'a bien senti, en

³⁸ La partition ne porte pas de date d'édition. Si l'on se fonde sur le cotage (numéro d'impression des planches), elle a été éditée en 1876. Les exemplaires conservés au Département de la Musique de la BnF portent néanmoins un tampon de 1880, mais cela est peut-être dû à un retard de dépôt légal ou de traitement. La date de 1876 est beaucoup plus plausible : *La Source* était représentée très régulièrement à l'Opéra depuis 1872, avec Rita Sangalli dans le rôle-titre. Après 1876, elle a été détrônée par *Sylvia*.

³⁹ F-Po, Mat-367 (1) et Mat-367 (4).

⁴⁰ Au troisième tableau, la romance notée « sans parole » dans la partition autographe, constitue un véritable duo d'amour muet entre Djémil et Nouredda. *La Source*, Acte III, n° 26 (romance), p. 127-133.

⁴¹ Voir l'article de Gunhild Schüller et Thomas Steiert sur *La Source* dans *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters. 5, Werke Piccinni – Spontini : Oper, Operette, Musical, Ballett*, sous la direction de Sieghart DÖHRING, München : Piper, 1994, p. 503.

quelque sorte en creux, lorsqu'il reproche à la musique de Minkus pour le premier tableau, d'être sans couleur, au point que « cela pourrait aussi bien se jouer pour une noce, pour un baptême, pour un enterrement, à la ville ou à la campagne⁴². » Delibes ouvre ici une voie qu'il approfondira dans *Coppélia* et *Sylvia* et se montre en effet précurseur des ballets de Tchaïkovsky.

Enfin, il y a dans la partition de Delibes pour *La Source*, outre ce souci dramatique constant, une rythmique variée et extraordinairement inventive qui dynamise les parties dansées⁴³. Tout ce qui est perçu comme « verve » par les critiques relève à la fois de l'orchestration et de ce travail rythmique. Celui-ci est particulièrement mis en évidence dans la façon dont le critique de *La Patrie*⁴⁴ décrit le partage opéré entre les deux compositeurs : à Minkus la partie dramatique et à Delibes, les danses. Or c'est tout à fait inexact, car l'un et l'autre ont à peu près une égale part de mime et de danse à mettre en musique. Mais le fait que Thémines retire du ballet une telle impression, montre bien le génie particulier de Delibes dans ce domaine, puisqu'il arrive à donner l'illusion d'une danse continue. Bien plus, les termes employés par Pougin, un autre critique musical, dans son compte rendu de *La France musicale* décrivent bien la particulière énergie qui se dégage de la partition de Delibes : selon lui sa musique est « plus franche », « plus rythmique », et, ajoute-t-il « quelquefois un peu plus terre à terre⁴⁵ ». Cette dernière expression, plutôt péjorative sans doute dans l'esprit de Pougin, mise là pour évoquer une certaine vulgarité, ne semble pas pour autant être tombée par hasard sous sa plume. Car cette image de « terre à terre » indique précisément le caractère plus tellurique de la musique de Delibes. Cette joie primitive et barbare qui fera le succès, lors des premières saisons des Ballets Russes, des danses polovtsiennes du *Prince Igor* de Borodine, on la pressent dans la *Danse circassienne* du *Divertissement* du deuxième acte⁴⁶.

Delibes faisait-il finalement œuvre moderne en 1866 avec *La Source* ?

Moderne dans le cadre de la musique de ballet, il l'était certainement. Lancé sans doute dans ce genre musical par opportunisme, il découvrait que ce terrain

⁴² *Le Siècle*, 20 novembre 1866.

⁴³ En 1972, le chorégraphe Georges Balanchine distingue Delibes, Stravinsky et Tchaïkovsky pour leur « musique dansante », une qualité rythmique particulière adaptée à la danse. « They made music for the body to dance to. They invented the floor for the dancer to walk on. » (Cité dans Stéphanie JORDAN, *Moving music: dialogues with music in twentieth-century ballet*, London : Dance books, 2000, p. 109.)

⁴⁴ *La Patrie*, 14 octobre 1872.

⁴⁵ *La France musicale*, 18 novembre 1866, p. 358.

⁴⁶ *La Source*, Acte II, n° 18-D (Divertissement : final, danse circassienne), p. 88-93.

quasi vierge pouvait constituer un lieu favorable au développement de son talent. Il allait donc contribuer, par le sérieux qu'il apportait à son travail à revaloriser la musique de ballet, et à revaloriser le genre du ballet lui-même.

Dans le même temps, Delibes changeait la nature de cette musique de ballet, la rendant plus expressive et évocatrice, ce qui allait le conduire à composer une partition comme *Sylvia*, qui, proche de la musique à programme, pouvait se passer des danseurs.

Delibes a-t-il découvert, grâce à sa musique de ballet, des procédés nouveaux destinés à être repris dans d'autres genres musicaux ?

C'est sans doute essentiellement pour son orchestration que l'on peut traiter *La Source* d'œuvre « moderne ». Dans cet art purement instrumental et pourtant théâtral qu'est la musique de ballet, l'imagination du compositeur doit faire feu de tout bois pour exprimer sans le secours d'un texte les situations et les sentiments. Cette contrainte le conduit à prêter une attention redoublée à tous ses moyens d'expression, et particulièrement à son orchestration, dont la couleur et la clarté jouent ici un rôle déterminant. En cela, malgré tout ce qui les sépare, Delibes montre qu'il n'a pas perdu les leçons de Berlioz.

Les contraintes d'un genre musical particulier, traité avec une réelle ambition artistique par Delibes, jointes au don naturel du compositeur pour l'agencement des timbres, ont produit avec *La Source* et les ballets qui l'ont suivie des œuvres de référence dans le domaine de l'orchestration, dont on retrouve l'influence directe ou indirecte chez les compositeurs français du XX^e siècle.

© Pauline GIRARD