

## CHARLES-LOUIS DIDELOT

### RÉFORMATEUR DU BALLET

DANS l'histoire de l'art chorégraphique, le nom de Didelot n'est pas aussi connu qu'il le mériterait. La gloire du génial Noverre, ou de celle de Vestris, surnommé « le Phœnix de la danse », éclipsent son talent. Parfois même on lui préfère des maîtres de ballet, tels que Gardel, Viganò, d'Egville ou Dauberval.

Cette injustice du destin peut s'expliquer, si l'on considère que Didelot n'a jamais exposé sa profession de foi chorégraphique ni ses principes de danse, d'une manière précise et suivie, bien qu'il ait écrit de nombreuses préfaces aux livrets de ses ballets, et que d'autre part sa carrière se poursuivait loin des centres européens, en Russie, qui ne possédait alors aucune critique théâtrale sérieuse, ni même de vrai journalisme. Et maintenant, pour évoquer cette personnalité, il nous faut rechercher tous les détails, tous les traits qui s'y rapportent, dans les mémoires, les lettres, les journaux de ses contemporains. Ainsi, se dessine peu à peu, la silhouette extraordinaire d'un chorégraphe, d'un danseur de talent, d'un artiste fin et instruit et d'un éminent pédagogue.

On sait que le père de Didelot, dont il hérita son beau talent, était premier danseur et maître de ballet au Théâtre Royal de Stockholm. Le futur réformateur du ballet y naquit en 1767. La passion de la danse se manifesta de bonne heure chez l'enfant ; dès l'âge de six ans, il accompagnait son père aux répétitions et s'exerçait dans la coulisse à faire des bonds et des sauts. La variole l'avait défiguré dans sa première enfance, mais il ne s'en affecta point. Un hasard fit remarquer le jeune danseur.

A la cour du roi Gustave III, eut lieu, en 1773, un brillant bal masqué. Le prince Frédéric, frère du Roi, costumé en Savoyard, voulait avoir une marmotte près de lui. Le petit Didelot fut désigné pour ce rôle, et suscita l'admiration générale en interprétant ce personnage zoologique d'une manière extrêmement cocasse. Cette soirée décida du sort de Didelot. Il devint l'élève du maître de ballet Frossard, qui lui confiait les rôles d'enfants. Voyant ses progrès

rapides, le roi Gustave l'envoya à Paris, chez Dauberval, maître de ballet éminent. Mais celui-ci quitta bientôt Paris en confiant Didelot au professeur Lany. Le Vauxhall Lany, très en vogue à Paris, était fréquenté par l'élite de la société. Mais comme Didelot n'était pas riche et que sa tenue manquait d'élégance, Lany le pria, fort courtoisement, de n'y plus revenir et, pour s'en débarrasser définitivement, il le recommanda à Deshayes, professeur de danse dans une école qu'on nommait alors « Magasin du Grand Opéra », et qui fut bientôt transformée en Conservatoire. Deshayes se rendit bientôt compte du talent de l'enfant, lui confia certains rôles, puis le recommanda à Audinot, directeur du théâtre de l'Ambigu, qui engagea le jeune danseur, âgé de douze ans, aux appointements de six cents



Charles Didelot, d'après une estampe de Reimond.

francs par an.

Le roi Gustave se trouvant à Paris y rencontra Didelot, et exprima le désir de le voir retourner en Suède. Didelot revint à Stockholm et y créa un genre de ballet caractéristique, remarquable par la grâce des attitudes, l'agilité, la précision des « pas à terre », la

vivacité des pirouettes et la position gracieuse des bras.

Quelques années plus tard, Gustave envoya Didelot à Paris pour la seconde fois ; il y travailla avec Jean-Georges Noverre, le « Shakespeare de la Danse », et avec Auguste Vestris.

En 1788, ces maîtres emmenèrent Didelot à Londres, pour prendre part au carnaval. Toutes les célébrités de l'Opéra de Paris y étaient alors réunies : les deux Vestris, d'Egville, Dauberval, Viganò ; les danseuses : Deligny, Nelisberg, les sœurs Simonetti. Didelot prêta son concours au carnaval et monta également le ballet *Richard, Cœur de Lion*, qui obtint un beau succès. A son retour à Paris, il dut à Noverre et à Vestris, de débiter au Grand Opéra, où il dansa dans *Le premier Navigateur*. Sa partenaire était la célèbre Guimard. Mais Didelot ne put rester à l'Opéra, et on le vit danser et régler des ballets aux théâtres de Bordeaux, de Lyon, ainsi que sur la scène du théâtre de Neuville et Montansier, à Paris. Mais les représentations de ce théâtre avaient beaucoup plus de succès que celles de l'Opéra de l'État : il fut accusé de concurrence illicite, et toute la troupe fut arrêtée et mise en prison. Enfermé dans sa cellule, Didelot se préparait à monter à l'échafaud, mais plusieurs personnages qui s'intéressaient aux artistes obtinrent de Robespierre leur libération.

En 1796, nous retrouvons Didelot à Londres, où il dirige plusieurs mises en scène avec un succès croissant, et atteint l'apogée de sa gloire avec la création de *Zéphir et Flore*.

En 1801, l'empereur Paul I<sup>er</sup> de Russie, peu avant sa mort, donna l'ordre au prince Youssouf, alors Directeur des Théâtres Impériaux, d'engager Didelot en qualité de danseur, maître de ballet et professeur de danse à l'école des Arts, et on retrouve Didelot à Saint-Pétersbourg en septembre 1801 ; en avril 1802 il débute devant le public russe dans *Apollon et Daphné*.

En Russie, où il passa trente-six ans de sa vie, Didelot monta 59 ballets, dont 25 d'un acte, six de deux actes, onze de trois actes, six de quatre actes et onze de cinq actes. Il s'était marié avec une danseuse française, Rose Colinette ; ils eurent un fils, nommé Charles Didelot, comme son père, danseur de talent, aimé du public ; mais il dut bientôt interrompre sa carrière à cause de sa mauvaise santé, et occupa plus tard un poste d'interprète, dans un service de l'État.

En 1836, Didelot quitta Saint-Pétersbourg et se rendit dans le Midi, afin d'améliorer sa santé. Mais à Kiew, en novembre 1837, il tomba malade ; un abcès du larynx s'était déclaré et au bout de six jours, Didelot mourut, âgé de soixante-dix ans. C'était le 7 novembre 1837.

Plusieurs générations de spectateurs ont subi le charme des ballets de Didelot. Les meilleurs poètes russes s'inspiraient de ces ballets et en célébraient les beautés. Pouchkine écrivait : « Les ballets de Didelot ont une richesse d'imagination, un charme surprenant. » Griboïédoff était un fervent admirateur de Didelot. Derjavine disait que même l'imagination fougueuse du poète ne



Vue du théâtre en bois Kniffer à Saint-Pétersbourg.

peut créer rien de semblable aux œuvres de Didelot ; il écrivit un dithyrambe sur le ballet *Zéphir et Flore* où il comparait les danses si légères de Didelot aux œuvres mystiques de Swedenborg.

Dans leurs mémoires, les contemporains de Didelot le nomment « prêtre suprême de l'art chorégraphique », « grand artiste », « maître de ballet génial », « poète de la danse », « Byron du ballet », « magicien de la scène », etc.

Quelle fut donc l'œuvre originale de Didelot ? A la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, on se rendait compte, en France, que le ballet royal déclinait et se figeait dans des formes surannées et traditionnelles. Charles-Louis Didelot fut le réformateur attendu.

Il commença par le costume. A cette époque, les danseurs paraissaient en scène coiffés de perruques blanches, vêtus de redingotes et chaussés de souliers à grandes boucles ; les danseuses portaient des paniers, des chignons et des mouches. Didelot s'adressa à un bonnetier nommé Tricot et lui commanda un maillot couleur chair, qu'on appela depuis « tricot » et dont l'usage s'est conservé jusqu'à nos jours. Dans ce maillot léger qui épousait les formes du corps, une peau de panthère posée sur l'épaule, le front couronné de feuilles de vigne, portant la baguette de Bacchus, Didelot parut pour la première fois dans le ballet *Ariane et Bacchus*, au Grand Opéra de Paris. Après le tricot, ce fut la légère tunique de tulle qu'il revêtit, pour jouer le rôle du « sylphe » dans le ballet *Corisande*. L'exemple de Didelot fut suivi d'abord par les premiers personnages du ballet et ensuite par tout le corps de ballet.

Une autre réforme que Didelot avait projetée dès sa jeunesse, fut réalisée en 1796 à Londres. En montant le ballet *Zéphir et Flore*, il avait réussi, après de longs efforts, en collaboration avec le machiniste, à faire s'élever dans l'air son « Zéphir », mais ce n'est que le soir de la représentation qu'il révéla cette invention. La surprise, l'admiration des exécutants, du public et de l'orchestre fut sans bornes. A Saint-Pétersbourg, Didelot perfectionna ses « vols », grâce à la collaboration du machiniste Burset qui inventa des ailes mobiles. Ne se contentant plus du sol, disait-on, Didelot transportait dans les cieux l'essaim

de ses fleurs animées et disposait dans l'air des groupes de danseurs correspondant aux groupes de la scène. Peu à peu, cette innovation conquiert toutes les scènes des théâtres européens, mais elle n'attint la perfection que sous la direction de Didelot. Quelquefois, des bataillons de génies, d'amours et autres êtres ailés se dirigeaient vers le public en émoi, puis s'arrêtaient au bord de la rampe, comme par enchantement.

Ainsi, dans le ballet *Amour et Psyché*, qui fut donné au théâtre de l'Ermitage, en l'honneur du séjour à Saint-Petersbourg, du roi et de la reine de Prusse, après le pacte de Tilsitt, Vénus apparaissait sur un char aérien, entouré de cinquante colombes vivantes. Didelot avait inventé des gaines élastiques, fixées aux fils de fer et le public avait l'illusion que les oiseaux volaient librement. Dans le ballet *Alceste* ou *La Descente d'Hercule aux Enfers*, pendant la scène de la libération d'Alceste par Hercule, les démons volaient du fond de la scène, la douzième coulisse, jusqu'à la rampe, et agitaient leurs flambeaux au-dessus de la tête des spectateurs.

Dans un des meilleurs ballets anacréontiques de Didelot, *Acis et Galatée*, un énorme bloc de rochers se fendait, l'amour en sortait et venait se poser sur l'avant-scène. Mais toutes ces inventions ne transformaient que la forme extérieure du ballet. Le mérite essentiel de Didelot fut de changer le sujet même du spectacle. Il puisait les thèmes de ces ballets dans les aventures romantiques des héros de légende. Jusque-là, on n'adaptait que des contes de fée ou des sujets mythologiques. Les danseurs du XVIII<sup>e</sup> siècle ne s'intéressaient nullement à l'action du ballet ; ils se contentaient de briller par la perfection de leurs pirouettes, battements, balancés, et de faire admirer la souplesse des « pas-de-poisson », « ronds-de-jambe », « temps levé ». Didelot voulut que les attitudes du danseur traduisissent les diverses phases de l'action, et fit de la pantomime l'égal de la danse. L'expression du danseur, disait-il, est l'équivalent de la parole chez l'artiste dramatique.

Le talent de Didelot ne se manifestait pas par la virtuosité mécanique des jambes, mais par la noblesse de son esprit. Avant lui, les pantomimes ne représentaient que des pastorales ou des scènes idylliques d'Arcadie. Ce n'est qu'au temps de Didelot que le ballet refléta la vie réelle, pleine de luttes, de passions et de sentiments. Dans toutes les œuvres de Didelot, on voyait se nouer une intrigue dramatique dont la danse traduisait les phases diverses, et la tension de l'action augmentait avec chaque acte ; on parlait de l'éloquence de ses pantomimes dont les sujets frappaient l'imagination et les sentiments des spectateurs. Il fut le premier à introduire des mimes tragiques. Il ne cherchait jamais à mettre en valeur un seul personnage, mais distribuait des rôles brillants et intéressants à tous les exécutants.

Les ballets de Didelot étaient remarquables par la variété des danses. Les danses sérieuses étaient exécutées en adagio. Pour le premier personnage, il composait des danses souples, avec attitudes variées et n'y introduisait que rarement des entrechats ou des pirouettes précipitées. Le danseur « demi-caractère » était accompagné par une musique andante gracioso ; les gestes du corps

et des bras, les pas et les pirouettes précipitées ne rappelant en rien les danses du premier personnage. Le danseur comique exécutait surtout des sauts « tours en l'air » avec mouvements caractéristiques des bras et du corps sur une musique allegro.

C'est avec beaucoup de soin et d'amour que Didelot composait les groupes, bien qu'il leur attribuât un rôle auxiliaire, mettant au premier plan les numéros des solistes qui interprétaient l'action. « Comme les fleurs d'une gerbe, Didelot disposait la foule de ses gentilles danseuses en couronnes, en guirlandes, en grappes, » écrit un de ses contemporains. Chaque scène présentait un nouveau tableau. La terre, les eaux, le feu, l'air même, étaient peuplés de groupes, et, ne se contentant pas de ces éléments, il savait trouver un cadre approprié à un accessoire prosaïque, telle une table, nécessaire à l'action. Chaque exécutant du groupe devait avoir une attitude conforme à son rôle, de manière que l'ensemble reproduisît quelque chef-d'œuvre de peinture ou de sculpture. Ainsi dans le ballet *Les Aventures de la Chasse*, on voyait au début du deuxième acte une scène flamande représentant le célèbre tableau de Téniers qui se trouve au musée de l'Ermitage. Il aimait à disposer des glaces au fond de la scène, afin que les spectateurs vissent les danseurs de face et de dos, et, pour ces danses devant le miroir, il exigeait la plus grande souplesse et la plus grande légèreté (du « ballon »). Il mettait les artistes en garde contre toute affectation et traitait de « sauteurs » ceux qui excellaient en pirouettes et entrechats. Sur ce point, il avait souvent des divergences avec le célèbre danseur Duport.

Didelot prétendait, comme Noverre, qu'un maître de ballet devait posséder, à côté d'un goût sûr, des connaissances presque universelles. Un bon maître de ballet, disait-il, doit employer une grande partie de son temps à la lecture d'œuvres d'histoire, pour y puiser les sujets de ses futures créations. Il doit aussi connaître les mœurs et les coutumes des divers peuples, ainsi que leur caractère et leur costume national, avoir un don poétique pour écrire des livrets d'une facture claire et plaisante, et des notions de peinture et de mécanique pour composer de beaux groupes et pour se faire bien comprendre des décorateurs et des machinistes. Il connaissait aussi la mythologie et la musique, était dramaturge et compositeur, régisseur et artiste simultanément. La mise en scène de *Phèdre* de Racine, et du *Prisonnier du Caucase* de Pouchkine en font preuve.

Le célèbre ballet *La Chaumière Hongroise* a pour sujet l'histoire de la fuite du prince Ragotzky, prisonnier des Autrichiens. Ses connaissances en ethnographie se manifestent dans le ballet *Chezy et Fao* — tableau de mœurs chinoises, et dans la féerie héroïque *Cora et Alonzo*, représentant des coutumes, cérémonies religieuses, jeux et divertissements du peuple du Pérou.

Cet artiste jouissait d'une faculté de travail extraordinaire. Tous les jours, après avoir terminé ses cours, il composait des pantomimes ou de nouveaux numéros de danse, discutait avec les machinistes et les compositeurs, faisait des croquis de costumes, de décors, et même d'accessoires. Il montait ses ballets avec rapidité, s'efforçant de rester toujours original et indépendant, de respecter le

caractère de l'époque, la couleur locale et, surtout, faisait preuve de logique et de clarté. Il faisait vibrer le spectateur en satisfaisant tous ses sens. Ses compositions chorégraphiques réalisaient une synthèse des différents arts, et on peut dire que Didelot fit pour le ballet ce que fit plus tard Richard Wagner pour l'Opéra.

Quelques mots maintenant sur l'homme, le professeur et l'écrivain. De taille moyenne, très mince, le visage marqué de petite vérole, un peu chauve, il avait un long nez recourbé, des yeux gris très vifs, le menton pointu — pas très beau, somme toute. Un haut faux-col empesé masquait son cou décharné. Il s'agitait perpétuellement, comme si, dans ses veines, coulait du mercure et non du sang ; sa figure changeait d'expression et son corps se déhanchait à tout moment. Il tenait ses jambes de travers, et avait la curieuse habitude, tantôt de lever une jambe, tantôt de la jeter de côté. Ses manières étaient étranges, ses gestes anguleux, précipités, et violents. D'un tempérament débordant et expansif, la moindre erreur ou imprécision dans les répétitions le mettait en colère ; il s'arrachait les cheveux, jetait son bâton et vociférait éperdûment. Il obligeait les malheureux maestri à retoucher plusieurs fois leurs œuvres, et il arrivait que le compositeur offensé renonçât à tout, et se sauvât du théâtre. Un jour, à une répétition du ballet *Amour et Psyché*, au théâtre de l'Ermitage, l'une des danseuses du corps de ballet n'ayant pas de lyre, Didelot, furieux, s'élança le long de la perspective Nevsky, chaussé de bottes rouges, sans chapeau, la tête couverte d'une écharpe multicolore, se précipita au « Petit Théâtre », y prit le nécessaire et revint par le même chemin. Les passants, croyant voir un fou, le suivaient en foule.

Didelot était également un professeur de danse éminent, bien que sévère et original. Il a formé un grand nombre de danseurs célèbres, et une vingtaine d'élèves de talent. Le gros bâton avec lequel il battait la mesure, au son du violon, était le symbole de sa puissance, et servait souvent à distribuer des coups. Les élèves disaient que Didelot avait le pied léger et la main lourde. Cependant, un de ses élèves, Karatiguine, qui devint un artiste célèbre, affirmait que la violence de Didelot n'était pas celle d'un homme cruel, mais plutôt l'emportement d'un artiste aimant son art jusqu'à la folie.

Hors de la scène, il se montrait aimable et gentil envers ses élèves, les aidant matériellement et embrassant ceux à qui il venait de faire des « bleus ». Dans la vie privée, il était d'une grande bonté. Didelot avait l'habitude d'écrire une préface à chacun de ses programmes. On lit dans celle du ballet *Raoul de Créqui* : « Mon désir est toujours de faire plaisir au public par la variété du spectacle, et c'est ce qui m'a poussé à élaborer un plan peu ordinaire, mais je suis persuadé que tout genre est bon s'il n'est pas ennuyeux. Ainsi, si je peux plaire au public et le divertir, j'ai atteint mon but. Cette aventure dont le sujet est extrait des mémoires historiques de Dario a déjà été montrée sur la scène dans un opéra composé par Montvel. Mais ma disposition est toute différente de la sienne. Je ne lui ai emprunté qu'une scène — celle du vol de la clé au géolier ; mais cette scène a un autre aspect et se termine autrement que dans l'opéra. D'ailleurs, je

reconnais volontiers cet emprunt ». Jusqu'aux derniers jours de sa vie, au dire de son entourage, Didelot ne cessa de composer des programmes de ballet munis de préfaces, qui ne devaient plus être réalisés ; ils étaient des plus variés et des plus brillants, tels ceux de *Enée et Lavinie*, *Tête étourdie et Cœur tendre*, *La Malédiction du Père*, etc.

Arrivé à Saint-Petersbourg en 1801, Didelot fit un premier séjour de dix ans en Russie. En 1811, il donna sa démission pour cause de maladie et quitta la Russie le 28 février 1811 pour l'Angleterre. Durant la traversée, son bateau fit naufrage ; l'artiste perdit tous ses cahiers de musique et ses programmes de ballets, et eut de la peine à se sauver. A la place de Didelot, à Saint-Petersbourg, fut engagé M. Blache, maître de ballet à Bordeaux, ancien officier d'artillerie, qui se montra insuffisant, et dut bientôt démissionner. On entreprit des pourparlers avec l'ambassade russe à Paris, pour faire venir un autre maître de ballet, M. Milon, mais, finalement, on décida de demander à Didelot de réintégrer sa fonction. Le Ministre des Théâtres Impériaux, Narichkine, lui écrivit, et Didelot retourna en Russie pour y travailler encore pendant vingt-deux ans. Cette période constitue la meilleure phase de son activité chorégraphique. Le nouveau contrat de Didelot fut signé aux conditions suivantes : les honoraires étaient de 16.000 roubles par an pour M. et Mme Didelot. Chacun d'eux avait droit à une soirée de



Charles Didelot, d'après une aquarelle rare.

« bénéfice » (recette totale du spectacle) aux frais de l'administration et pendant la grande saison ; une voiture était tenue à son entière disposition. Il logeait dans un appartement de l'immeuble de l'École du Théâtre, et avait droit à quarante mètres cubes de bois pour le chauffage ; la durée de son service était calculée depuis 1801 pour le droit de pension ; pour frais de voyage (de Paris à Saint-Petersbourg) chacun des époux obtenait 1.500 roubles et la même somme pour le retour à la fin de l'engagement.

Avant son second départ pour la Russie, Didelot avait monté à Paris, le 12 décembre 1815, à l'Académie de Musique, un ballet anacréontique en deux actes, qui eut un grand succès.

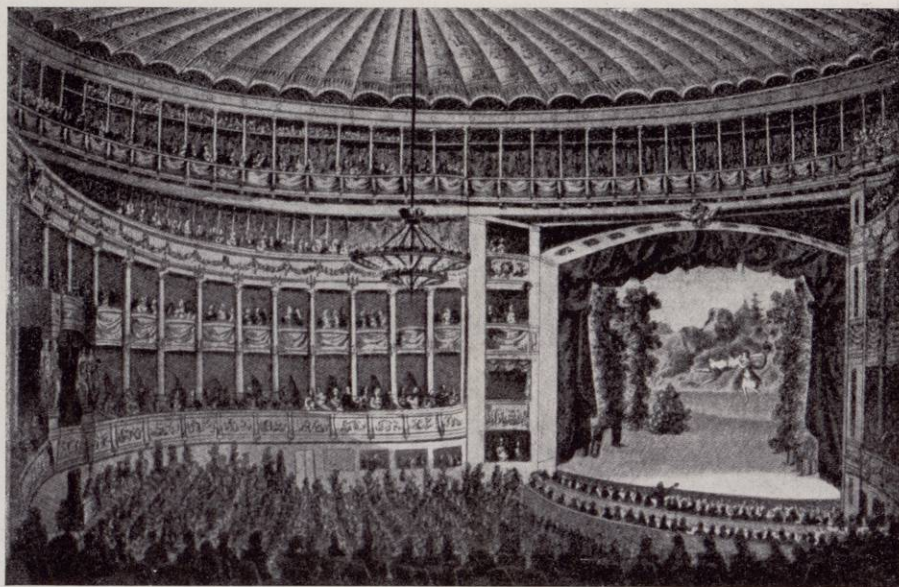
Mais le prince S. Gagarine fut nommé directeur des Théâtres. Dès le début de ses fonctions, le prince considéra sans bienveillance le maître de ballet hardi et indépendant, qui ne courbait pas le dos devant « Son Excellence... » Un jour, le prince, hautain, fit la remarque que le corps de ballet mettait trop de temps à s'habiller. Le maître de ballet n'en tint aucun compte. Le directeur, au paroxysme de la colère, fit arrêter Didelot. L'émotion produite par cette mesure fut énorme. Didelot fut conduit au bureau du Théâtre, et remit sa démission le lendemain ; elle fut acceptée, et, le 31 octobre 1829, le ballet de Saint-

Petersbourg perdit cet homme remarquable, artiste de rare talent et maître de ballet de tout premier ordre.

La soirée d'adieu au public russe, après vingt-quatre ans de travail, fut bien émouvante. Dès le premier entr'acte, Didelot fut rappelé. Il s'avança, suivi de la foule des danseurs et des danseuses, du corps de ballet et des élèves de l'école — malgré la défense de la Direction. Sous une pluie d'applaudissements, on lui remit deux grandes couronnes, et une plus petite, qu'une ballerine posa sur son front. Après un discours d'un jeune acteur, tous les exécutants firent leurs adieux au vieillard en l'embrassant, les enfants lui baisaient les mains. Le prince Gagarine était couvert de honte.

L'histoire du développement de l'art chorégraphique en Russie — et non seulement en Russie — peut être divisée en deux périodes : avant Didelot, et après Didelot. Ce fut cet homme à la figure ravagée par la petite vérole, qui commença sa carrière en tenant le rôle de marmotte dans un bal costumé de la cour, qui abolit les formes anciennes du ballet, créa son propre style, et traça les voies de son épanouissement, grâce à une prodigieuse faculté de travail, un grand talent, une fertile imagination créatrice, une forte érudition, un goût sûr et un dévouement sans bornes à son art.

Serge KARA-MOURZA.



La salle du Grand Théâtre de Saint-Petersbourg pendant le règne de Catherine II.