



**HAL**  
open science

**Kara Karaev et les métamorphoses du ballet “ Tropoiu groma ” : invention soviétique d’un ballet africain, multiplication des références culturelles extra-européennes et modernisation du ballet soviétique dans l’Union soviétique post-stalinienne**

Nathalie Moine, Kara Karaev

► **To cite this version:**

Nathalie Moine, Kara Karaev. Kara Karaev et les métamorphoses du ballet “ Tropoiu groma ” : invention soviétique d’un ballet africain, multiplication des références culturelles extra-européennes et modernisation du ballet soviétique dans l’Union soviétique post-stalinienne. 2022. hal-03917006

**HAL Id: hal-03917006**

**<https://cnrs.hal.science/hal-03917006>**

Preprint submitted on 31 Dec 2022

**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.

Nathalie Moine, « Kara Karaev et les métamorphoses du ballet « Tropoiu groma » : invention soviétique d'un ballet africain, multiplication des références culturelles extra-européennes et modernisation du ballet soviétique dans l'Union soviétique post-stalinienne

Projet : Sons d'Empire

DRAFT présenté au séminaire « Travaux en cours », CERCEC, Paris, 26 avril 2021 (séance par Zoom)

## INTRODUCTION

« Je suis un nègre blanc », ainsi se définit une certaine Valeriia Vladimirovna Dimova, écrivant à Ehrenbourg en avril 1953, au lendemain de la mort de Staline. Fille d'un ingénieur de nationalité allemande et d'une mère juive, elle fait partie des plus de 2,5 millions déplacés spéciaux que compte alors l'Union soviétique<sup>1</sup>. Décrivant l'interdiction qui lui est faite de rompre son confinement dans la ville sibérienne de Tioumen', sous peine de 20 ans de camp, un statut d'assignée qu'elle supporte du seul fait de l'origine de son père, qui n'avait pourtant commis aucun crime, la jeune fille retournait ainsi les déclarations incessantes de l'écrivain qui, écrit-elle, s'était fait champion des droits de l'homme et proclamait qu'en URSS, il n'y avait pas de « nègres »<sup>2</sup>.

De fait, la figure du « nègre » comme métaphore de l'inégalité des droits parmi les habitants d'un même pays, mais aussi la condamnation très concrète des systèmes coloniaux occidentaux, de la ségrégation aux Etats-Unis et de l'apartheid en Afrique du Sud faisaient partie de l'arsenal quotidien de la propagande stalinienne, alors que le pays est à son sommet, en ce début des années 1950, en terme de population concentrationnaire et de multiplication des statuts spéciaux appliqués sur son propre territoire, sans parler des effets de la soviétisation forcée du nouveau bloc de l'Est<sup>3</sup>. Ces lignes directrices de la rhétorique soviétique se poursuivraient après la mort de Staline et jusqu'à la fin de l'expérience soviétique, dans un contexte bouleversé : alors que les camps du Goulag et les régimes spéciaux avaient été en grande partie abolis - sans pour autant jamais construire une égalité des droits- la présence africaine, partie de rien, s'incarna à partir de la fin des années 1950 dans quelques grandes villes soviétiques, essentiellement grâce à l'arrivée de quelques milliers d'étudiants et les Soviétiques à leur tour prirent pied sur le continent africain<sup>4</sup>.

Adapté du roman de l'écrivain sud-africain Peter Abrahams dénonçant le régime raciste de son pays qui était paru en 1948 et aussitôt traduit en russe<sup>5</sup>, le ballet *Tropoiu groma*, sur une musique du compositeur soviétique azerbaïdzhanaï Kara Karaev, franchit lui aussi la ligne de partage des eaux séparant la fin du stalinisme et la période bourgeonnante du Dégel. Alors que le projet naît en 1951,

---

<sup>1</sup> Cadiot, Elie, p. 6, Graphique 1.

<sup>2</sup> AP RF, f. 3, op. 58, d. 180, l. 170-173, copie dactylographiée de la lettre de V. Dimova, Tioumen' 28 avril 1953, à I. Ehrenbourg, reproduite in *Reabilitatsiia : kak eto bylo. Mart 1953-fevral' 1956. Dokumenty.*, Moscou, 2000, p.35-37

<sup>3</sup> Alain Blum, Marta Craveri, Valérie Nivelon (dir), *Déportés en URSS. Récits d'Européens au Goulag*, Autrement, Paris, 2012 ; <https://museum.gulagmemories.eu/fr/home/accueil>

<sup>4</sup> au sein d'une abondante bibliographie, cf. Maxim Matusevich, ed., *Africa in Russia, Russia in Africa: Three Centuries of Encounters*, Trenton, NJ: Africa World Press, 2007, A.S. Balezin, A.B. Davidson (otv. redaktor), S.V. Mazov, *Afrika v sud'be Rossii, Rossiia v sud'be Afriki*, Rosspen, Moscou, 2019, Constantin Katsakioris, « Creating a Socialist Intelligentsia. Soviet Educational Aid and its Impact on Africa (1960-1991) », *Cahiers d'Etudes Africaines*, 2017, vol. 57 (226/2) « Elites de retour de l'Est », p. 259-288

<sup>5</sup> Peter Abrahams, *The Path of Thunder*, 1948. Peter Abrahams, *Tropoiu groma*, 1949, trad. de l'anglais par Olga Petrovna Kholmkaia

la première a lieu sur la scène du Kirov à Leningrad en janvier 1958. Le ballet est également remonté au Bolchoï en 1959 avant d'être dansé sur d'autres scènes du pays, à commencer par Bakou, mais aussi à l'étranger.

La beauté de la musique de Karaev et l'« actualité » de son sujet, dont se réclame le librettiste Slonimskii depuis sa genèse de l'époque stalinienne, et qui ne se dément malheureusement pas au cours des décennies suivantes, n'ont pas empêché le ballet de Karaev de compter parmi ces nombreuses victimes du temps, largement effacées des mémoires, sans non plus qu'une trace audiovisuelle en soit apparemment entièrement conservée.

Les matériaux archivés permettant la reconstitution du ballet et de son histoire autorisent cependant à s'interroger : comment représenter l'Afrique du Sud sur une scène de ballet ? par quelles solutions musicales, chorégraphiques, visuelles ? De fait, aussi oublié fût-il, le ballet *Tropiou groma* s'inscrit pleinement dans une histoire du ballet soviétique, alors à un des moments pivots de son histoire, lorsque le monde artistique revendique à la fois un renouvellement des sujets, des formats mais aussi du style de danse susceptible d'être développé dans un ballet soviétique<sup>6</sup>.

D'abord conçu et dansé à Leningrad et Moscou, capitales intellectuelles et politiques de l'Union, qui sont aussi considérées, dans le monde entier, comme le cœur historique du ballet classique occidental, l'histoire de *Tropiou groma* appartient également à une histoire du développement du ballet soviétique dans les capitales des républiques, au-delà de la période stalinienne. Cette interférence entre centre et périphérie croise le contexte d'aspiration au renouvellement du ballet évoqué plus haut. Les ballets « nationaux » naissent encore dans l'URSS poststalinienne et la délicate question de leur place dans la programmation du « centre » continue de se poser, alors que cette page poststalinienne de l'histoire musicale des républiques est restée inexploree<sup>7</sup>.

De fait, Kara Karaev, compositeur azerbaïdjanais, est un acteur de cette production de ballets sur des thèmes « nationaux ». Cependant, le projet de *Tropiou groma* représente aussi son goût pour une composition affranchie, précisément, des origines culturelles de l'auteur, pour aborder une *terra incognita*, ce qui en fait un objet artistique isolé. En revanche, l'inscription de *Tropiou groma* dans la production du Kara Karaev, et plus généralement dans la production de ballets de compositeurs azerbaïdjanais à l'époque post-stalinienne offre une nouvelle vision des forces de renouvellement du ballet soviétique. On verra ce renouvellement à l'oeuvre à Leningrad, Moscou et dans le bloc de l'Est, notamment à travers le succès du ballet *Légende de l'amour* de Arif Melikov, puis sur une scène parisienne avec la présentation du ballet *Les Ombres du Gobistan* de Faradz Karavaev, fils de Kara Karaev, au Festival international de la Danse en 1969, et aussi sur la scène artistique azerbaïdjanaise elle-même, alors que l'Azerbaïdjan, comme toutes les autres républiques d'Union soviétique est travaillée depuis la fin des années 1950 par la recherche d'une identité nationale qui

---

<sup>6</sup> Christian Ezrahi, *Swans of the Kremlin. Ballet and Power in Soviet Russia*, University of Pittsburg Press, 2012 (je n'ai malheureusement pas pu éviter de recourir à son exécrable édition en français, dans la piètre traduction de Marianne Loedel, *Les cygnes du Kremlin. Ballet et pouvoir en Russie soviétique*, Gremèse, 2017.

<sup>7</sup> Les opéras « nationaux » plus que les ballets ont pour l'instant davantage attiré l'attention des historiens musicologues, se concentrant sur la période « pionnière » liée à l'envoi dans les périphéries de compositeurs formés au Centre, qui font ensuite école dans chacune des Républiques, au sein de nouvelles structures permettant d'assimiler musique occidentale, musique russe du XIXème siècle et créations soviétiques. Cf en particulier Jonathan Walker, Marina Frolova-Walker, *Music and Soviet Power, 1917-32* (Boydell, 2012, Marina Frolova-Walker, « National in Form, Socialist in Context, Musical Nation-Building in the Soviet Republics, *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 51, No. 2 (Summer, 1998), pp. 331-371

se veut profondément ancrée dans son histoire culturelle tout en faisant triompher la modernité soviétique<sup>8</sup>.

Alors que cette modernité, notamment dans le contexte caucasien, est, en matière de danse, un savant dosage entre puritanisme soviétique et revendication d'une nouvelle liberté des corps, tant masculins que féminins, on verra enfin comment le parcours des pionniers et pionnières de cette forme d'émancipation qu'est la danse croise en Azerbaïdjan, à partir de la fin des années 1960, une nouvelle injonction, celle de la coopération tous azimuts de l'Union soviétique avec des continents et des pays dans lesquels les nouveaux régimes, en rupture avec la domination et la colonisation par l'Occident, tentent d'adopter leur propre école de danse. Dans quelle mesure l'alchimie soviétique, représentée ici par des représentants du ballet azerbaïdjanais, a-t-elle pu opérer sur ces scènes nouvelles ? Autour d'enjeux spécifiques liés à la construction d'identités culturelles nationales mais aussi du travail des corps masculins et féminins et de leur représentation, c'est là poser un aspect des nouveaux ponts que tentent de construire le centre soviétique cherchant à s'arrimer, à l'aide de ses républiques du Sud, dans de nouveaux blocs extra-européens et à étendre sur de nouveaux continents l'exportation de sa Révolution.

### ***Tropiou Groma* un ballet soviétique non identifié**

#### *Naissance stalinienne*

Paru en 1948 à Londres et censuré en Afrique du Sud, *Path of Thunder* raconte la tragique histoire d'amour entre un jeune étudiant métis, Lanny Schwarz, venu du Cap pour enseigner dans une petite école rurale, et une jeune fille blanche, Sarie, fille d'un fermier afrikaner. Un temps compagnon de route du Parti communiste de Grande-Bretagne, où il s'est exilé depuis les années 1940, son auteur, Peter Abrahams, poursuit dans ce récit aux accents autobiographiques, sa dénonciation du régime sud-africain de ségrégation raciale<sup>9</sup>. Dès sa parution en russe en 1949, traduit par la spécialiste de littérature anglaise Ol'ga Kholmkaia, le roman aurait connu une large popularité parmi le public soviétique, des extraits en sont régulièrement lus à la radio<sup>10</sup>.

De fait, les thèmes du roman trouvent une large résonance dans la propagande stalinienne, et la phrase de Beria prononcée en octobre 1952 au cours du XIX<sup>e</sup> congrès -« Actuellement, deux Etats se distinguent par leur frénésie particulièrement grande en matière de discrimination raciale et « nationale » (ethnique ?), les Etats-Unis et l'Afrique du Sud »- trouve facilement sa place dans l'argumentaire du librettiste Iurii Slonimskii, lorsqu'il défend son projet de ballet inspiré du roman d'Abrahams. Un mois avant ledit Congrès, le sujet est déjà tellement d'actualité que Sergeev écrivant à Karaev pour lui demander au nom du théâtre de participer à la création du ballet, alors que le scénario de Slonimskii vient d'être approuvé, lui signale un problème inverse : « La commission du Comité (des affaires artistiques) a émis quelques doutes sur la thématique du fait de l'abondance de pièces dans les théâtres portant sur les nègres »<sup>11</sup>. Le Kirov signe un contrat avec Karaev quelques

---

<sup>8</sup> Sur l'exemple du Kirghizstan, Florin Moritz, *Kirgistan und die sowjetische Moderne, 1941–1991*, Vandenhoeck-Ruprecht Unipress, Göttingen 2015.

<sup>9</sup> Sur la biographie et l'œuvre de Peter Abrahams (1919-2017), cf. Roger Field, Peter Abrahams », Simon Gikandi (ed.), *Encyclopedia of African literature*, Routledge, London-New York, 2003, p. 5-8.

<sup>10</sup> Argumentation du scénario du ballet d'après le roman *Tropiou groma* », lu. Slonimskii, 1951-1952, LGALI, f.f. 137, op. 2, d. 2, l. 1. Le roman paraît chez Gallimard en 1950. Sa traduction a été confiée à la martiniquaise Amélie Audiberti qui voit publier la même année sa traduction de 1984 de Georges Orwell.

<sup>11</sup> Sergeev à Karaev, 9 septembre 1952, I.B. Vaganova, « « la schastliv rabotat' s Vami... », *Vestnik*, , 2009 n°1 (21), p. 132-135, p. 134.

mois avant la mort de Staline, sans prévoir que le ballet, initialement planifié pour 1954 et dont la première aura lieu pour finir au tout début de 1958, serait essentiellement conçu au cours des premières années du Dégel, période au cours de laquelle l'innovation en matière chorégraphique d'une part, l'apparition d'une véritable présence africaine en Union soviétique d'autre part commencent à pointer.

#### Fabriquer des chefs d'œuvre soviétiques

Tenter de reconstituer la genèse du ballet *Tropoiu groma* permet d'illustrer la manière dont les institutions théâtrales tentent de promouvoir de nouveaux spectacles, dans un contexte artistique largement déprimé en ce début des années 1950<sup>12</sup>. La constitution d'une « brigade », associant le compositeur, le librettiste, le chorégraphe et le décorateur constitue une étape fondamentale, qui se fait sous l'égide conjointe des administrations culturelles et de la direction du théâtre. Différentes étapes, marquées par le passage en commissions, la signature de contrats, les auditions jalonnent ce processus de plusieurs années, qui enjambent sans encombre la mort de Staline. Comme on le sait, les considérations artistiques sont continuellement soumises à un cadrage politique. Les sources disponibles pour le ballet *Tropoiu groma* permettent cependant de voir de plus près cette genèse, le type de relations qui s'établissent entre les protagonistes, leurs positionnements respectifs dans le champ miné de la création de ballets entre la fin de la période stalinienne et les premières années du Dégel. Ces sources sont particulièrement abondantes, du fait de la correspondance conservée entre membres de la « brigade ». De fait, une des caractéristiques de la brigade qui se consacre à *Tropoiu groma* est d'adjoindre à des artistes de Leningrad un musicien établi à plusieurs milliers de kilomètres de la Néva, le compositeur azerbaïdjanais Kara Karaev, né en 1918 à Bakou, où il réside et travaille l'essentiel de l'année.

Lurii Slonimskii, fanatiquement attaché à la naissance de *Tropoiu groma*, a déjà une longue carrière derrière lui liée au ballet, même si ses premiers livrets ne datent que de la fin des années 1930. Il a lui-même donné quelques pistes concernant la préhistoire du projet: en 1950, soit un an tout au plus après la parution en russe du roman, les jeunes danseurs du Kirov lui auraient suggéré d'en faire la matière d'un ballet : Tat'iana Vazilevskaia, Lurii Grigorovich, dont les chorégraphies au Bolchoï à partir des années 1960 lui assureraient un immense succès, et la jeune étoile Ninel' Petrova<sup>13</sup>. En 1952, Kara Karaev, avec lequel Slonimskii était en train de collaborer sur le ballet *Sept Beautés*, aurait montré son intérêt, encourageant Slonimskii à développer son scénario<sup>14</sup>. Karaev, quant à lui, a bien indiqué Lurii Grigorovich comme l'initiateur du ballet, mais lui a adjoint une autre danseuse du Kirov de l'époque, la jeune Ol'ga Moiseeva<sup>15</sup>

#### Pourquoi Karaev

---

<sup>12</sup> Christina Ezrahi, *Swans of the Kremlin. Ballet and Power in Soviet Russia*, University of Pittsburg Press, 2012.

<sup>13</sup> Ninel' Aleksandrovna Petrova, née en 1924. Le Mariinskii lui a consacré un bref hommage filmé retraçant sa carrière à l'occasion de ses 95 ans en 2019. <https://www.youtube.com/watch?v=8hglQM8yC00>

<sup>14</sup> LGALI f. 137, op. 2, d. 2, l. 47, brouillon de l'article de Lurii Slonimskii, « Roman i balet. Zametki stsenarista », reproduit in G.V. Tomson (sost), « *Tropoiu groma*, op. cit., p. 7.

<sup>15</sup> Kara Karaev, « Smelost' » in *Konstantin Sergeev. Sbornik statei*, Iskusstvo, Moscou, 1978, p. 202. Ol'ga Nikolaevna Moiseeva, née en 1928 à Leningrad, crée une dizaine d'années plus tard, en 1961 au Kirov, le rôle de Mekhmene Banu dans la première mise en scène du ballet *Legenda o liubvi* d'Arif Melikov par Lurii Grigorevich'.

Dans cet ensemble léningradois, constitué autour du vénérable Mariinskii, rebaptisé Théâtre Kirov, la présence de Kara Karaev détonne. Une première collaboration entre Slonimskii et Karaev fournit une première explication ou plutôt repousse la question en amont de la genèse du ballet *Sept Beautés*, dont la première a lieu à Bakou le 7 novembre 1952. Formé au Conservatoire de Bakou, Karaev avait ensuite suivi la classe de composition de Chostakovich au Conservatoire de Moscou à la fin des années 1930. A Bakou pendant la guerre, il a collaboré avec des artistes en évacuation. Un prix Staline en 1948 pour son poème symphonique *Leila i Medzhnun*, alors qu'il n'a que 30 ans, est une première consécration par le centre pour ce compositeur talentueux de la périphérie<sup>16</sup>. Karaev restera toute sa vie attaché à la vie culturelle de la république d'Azerbaïdjan, tout en entamant dans les années 1950 des collaborations avec des artistes du centre, à Leningrad et à Moscou. Au ballet s'ajoute en effet l'écriture de la musique des documentaires de Karmen. Au départ le cinéaste est venu filmer les travailleurs du pétrole d'Azerbaïdjan, mais il embarquera par la suite Karaev dans un tout autre univers, l'écriture de la musique de son documentaire consacré à la guerre du Vietnam<sup>17</sup>. Les années de création de *Tropiou groma* coïncident également avec deux collaborations de Karaev pour le théâtre Pouchkine de Leningrad qui marquent le renouveau théâtral du Dégel, ainsi que son travail pour la mise en scène d'une pièce de l'écrivain exilé turc Nazym Khikmet à Moscou<sup>18</sup>. Travaillant et enseignant la musique à Bakou, Kara Karaev a donc l'emploi du temps surchargé et complexe d'un artiste tout à la fois demandé et écartelé entre centre et périphérie. En même temps, la multiplicité de ses engagements, auxquels il faut ajouter son rôle officiel, lui offrent l'occasion de passages plus ou moins prolongés dans les capitales culturelles de l'Union. Les séjours certains étés à proximité de Leningrad et de Moscou dans les établissements de l'Union des compositeurs réservés au repos et à la création des artistes offrent aussi la possibilité de conversations et de sessions de travail en commun avec les artistes léningradois, eux-mêmes très pris par leurs autres projets, les tournées en Union soviétique et à l'étranger, qui se multiplient au cours des premières années du Dégel. Loin d'être enfermé dans le rôle d'un compositeur national sommé de produire une œuvre puisant dans le patrimoine culturel plus ou moins répertorié de sa république, Kara Karaev, à travers ces collaborations nées à la fin de la période stalinienne mais qui se multiplient dans les années 1950, incarne donc une aspiration beaucoup plus universelle, et non pas seulement russo-centrée, même si la langue russe est incontestablement pour lui la langue de travail.

De fait la création à distance qui caractérise les conditions de travail du compositeur pour l'ensemble de ces collaborations s'appuie sur des échanges épistolaires serrés<sup>19</sup>, alors que les communications

<sup>16</sup> Marina Frolova-Walker, *Stalin's Music Prize. Soviet Culture and Politics*, Yale University Press, 2017

<sup>17</sup> cf lettres de Karmen à Karaev, RGALI

<sup>18</sup> Nathalie Moine, « Kara Karaev et la musique de scène: la contribution d'un artiste azerbaïdjanais à la vie théâtrale des capitales soviétiques à l'époque du Dégel », GRD, 1<sup>er</sup> février 2020

<sup>19</sup> A propos du ballet *Tropiou Groma*, les lettres échangées avec Slonimskii ont été en partie publiées dans *Kara Karaev. Stat'i. Pis'ma. Vyskazyvaniia*, Sovetskii kompozitor, Moskva, 1978, p. 385-456. Les lettres de Slonimskii à Karaev sont conservées *in extenso* dans le fonds personnel de Kara Karaev (f. 2992) au RGALI. Karaev échangea également une correspondance serrée avec le chorégraphe du ballet, Konstantin Sergeev. cf. dans V. Prokhorova, *Konstantin Sergeev*, Iskustvo, 1974, p. 191-212. Lettres et télégrammes de Sergeev à Karaev, s'échelonnant entre 1952 et 1967, sont également conservés au RGALI (f. 2992, op. 1, d. 144) les lettres de Karaev à Sergeev (1956-1957) sont conservées dans le fonds Sergeev Dudinskaia, Bibliothèque nationale russe (RNB, Saint Petersburg), Département des Manuscrits, f. 1477. Cf aussi leur publication partielle dans I.B. Vaganova, « « la schastliv rabotat' s Vami... », *Vestnik ARB*, 2009 n°1 (21), p. 132-135, n° 2 (22) p. 137-138, 2010 n° 1 (23) p. 161-168, 2011 n° 1 (25) p. 124-132.

téléphoniques avec Bakou sont encore compliquée au milieu des années 1950<sup>20</sup>. Les lettres conservées, parfois fort longues et détaillées, reflètent le style de relations entre les partenaires, donnent des informations sur le contexte de réception, au fur et à mesure des étapes inhérents à la création d'un ballet soviétique : livret, puis musique et chorégraphie, le tout régulièrement passé au crible de représentants de l'administration culturelle soviétique et de la direction du théâtre. Au cœur de l'échange épistolaire, le rythme de travail des uns et des autres, leur implication plus ou moins fidèle, l'état d'avancement des intrigues au sein du monde du ballet jouant en faveur ou en défaveur du projet. Le ballet des émotions, essentiellement entre Slonimskii et Karaev, y tient une place centrale : protestation d'amitié et d'admiration, violentes blessures d'amour-propre, maladies, état dépressif s'expriment dans un russe qui semble aussi familier au compositeur de Bakou qu'à ses interlocuteurs de Leningrad. En revanche, le contexte politique général n'est jamais traité. Plus remarquable encore, la mort de Staline, qui survient au cours du travail, n'est pas même suggérée dans les longues lettres du mois de mars 1953 (pas plus que dans les suivantes). L'événement a du atteindre Karaev à Leningrad, alors qu'il était en discussion avec la direction du Kirov au sujet du ballet, son contrat tout juste signé<sup>21</sup>. Les lettres de Slonimskii à partir de la mi-mars, le compositeur étant de retour à Bakou, se limitent strictement aux problèmes brûlants liés à la création du ballet. La prudence et l'inutilité de considérations qui ont pu s'échanger oralement quelques jours plus tôt s'ajoute très clairement le caractère obsessionnel de son rapport au travail créatif.

### *Politique et esthétique*

« Nous gagnerons en politique si nous en parlons moins »

Pour autant, c'est peu dire que les discussions qui animent les deux hommes au sujet du ballet ont un caractère politique, dans un sens plus ou moins direct du terme : l'essentiel de leur correspondance porte sur le scénario du ballet.

Celui-ci a d'abord été examiné par le Comité des Affaires artistiques, dont le rôle dès l'entre-deux guerres a été souligné par les historiens. Certes, l'examen serré par le Comité du scénario de *Tropoiu groma* proposé par Slonimskii s'attache moins à des problèmes de doxa idéologique qu'à la qualité dramaturgique du spectacle en gestation<sup>22</sup>. Iurii Vladimirovitch Muromtsev, à la tête de la Direction des Théâtres musicaux au sein du Comité des Affaires artistiques entre 1951 et 1953, était également responsable de l'enseignement de l'opéra à l'école Gnesin, dont la fondatrice voyait en lui un possible digne successeur. Ses origines nobles, son mariage avec O.N. Bulgakova dont la carrière est

---

<sup>20</sup> « Avec la présente lettre j'engage avec vous une correspondance sans intermédiaire (...) j'aimerais vous téléphoner, mais cela s'est avéré pas si simple. Une conversation avec Bakou ne peut avoir lieu que de nuit, et je ne veux pas prendre le risque de vos réveiller, le dimanche c'est aussi possible dans la journée, mais il faut passer commande quasiment une semaine à l'avance. » Lettre de Sergeev à Karaev, juin 1955, publié in I.B. Vaganova, « « la schastliv rabotat' s Vami... », *Vestnik ARB*, 2010 n° 1 (23) p. 161-168, p. 167. En revanche, il arrive à Sergeev et Slonimskii, hospitalisé ou alité en raison de graves problèmes de santé, de se lire au téléphone les lettres reçues par l'un ou l'autre de la part de Karaev.

<sup>21</sup> Le contrat entre Karaev et Orlov, directeur du Karaev, rémunérant pour 40 000 euros l'écriture d'une partition de ballet inspiré de *Tropoiu groma* est daté du 19 décembre 1952. RGALI, f. 2992, op.1, d. 503. Pour donner un ordre de grandeur, le prix Staline est alors récompensé s'élève à 100 000 roubles. Pour une discussion de la signification d'une telle somme à la fin du stalinisme, cf Marina Frolova-Walker, *Stalin's Prize*, op. cit. p. 12-13

<sup>22</sup> LGALI f. 137, op. 2, d. 2

liée au chœur russe d'Etat d'Aleksandr V. Sveshnikov<sup>23</sup> laissent à penser que ce pianiste de formation était mu avant tout par une vision conservatrice et exigeante de la création musicale plus que par la volonté de mettre en avant les priorités extramusicales de l'agenda stalinien.<sup>24</sup> Il est en correspondance avec le directeur du théâtre Kirov, l'ancien baryton Georgii Nikiforovich Orlov<sup>25</sup>.

Le développement scénaristique du ballet fait ensuite s'affronter pendant deux ans l'auteur du livret, Slonimskii, Karaev le compositeur, et dans une moindre mesure Sergeev, à l'origine de l'idée du ballet, puis son chorégraphe et l'interprète principal. Or les problèmes posés par l'écriture de Slonimskii tiennent clairement à sa volonté d'une expositiotrop détaillée des enjeux idéologiques portés par le roman d'Abrahams. Probablement non moins convaincu de l'importance politique de *Tropoiu groma*, Karaev plaide cependant pour une simplification tenant compte de la nature d'une œuvre destinée au ballet, de la nécessité d'un livret efficace et convaincant, offrant la possibilité d'une parfaite articulation avec la musique et la danse. Ainsi, le personnage de Thomas, un travailleur blanc révolté contre l'apartheid, à la tête d'une équipe composé de travailleurs noirs et métis, fait l'objet de toutes les discordes jusqu'à sa suppression définitive en 1955, obtenue par Karaev avec l'appui du chorégraphe Sergeev<sup>26</sup>. Les tensions exprimées dès l'été 1953 se ressentent à nouveau dans les lettres de l'été 1954. Karaev écrit vouloir composer une tragédie amoureuse, dont les conditions sont organiquement liées au régime d'apartheid en Afrique du Sud, et non un spectacle colonial du type *Le Pavot Rouge*, opéra de Glière emblématique des premiers œuvres nationales soviétiques qui sert aussi de contre-exemple pour Sergeev<sup>27</sup>. « Nous gagnerons en politique si nous en parlons moins », affirme Karaev pour justifier ses demandes, de même qu'il salue un an plus tard, en aout 1955, l'éviction du personnage de Thomas comme un effacement salutaire « d'éléments de sociologisme ».

Slonimskii, qui avait vaillamment défendu dans Thomas l'idée d'un personnage blanc positif (Sarie étant de toute façon une exception), se montre à l'inverse indisposé par une exposition instrumentale trop univoque de Gert, le père de Sarie, comme un être brutal, de même qu'il aurait souhaité éviter le viol d'une jeune femme noire, Fanny, par le fermier Afrikaner.

La même défiance à l'égard d'un spectacle trop démonstratif explique que Karaev considère la scène du recrutement des hommes noirs et métis par les fermiers blancs, qui donne lieu à des affrontements dramatiques et à la mort d'un chef noir de tribu, comme toile de fond précédant le moment culminant du ballet, que devrait être selon lui la scène du rêve, réunissant Larry et Sarie dans la steppe au moment de leur fuite vers un monde où tous les hommes seraient égaux<sup>28</sup>. Trois ans plus tard, il se dit dévasté lorsque cette scène semble menacée de réduction à la fin du printemps 1957. En revanche, il s'était dit très intéressé par l'idée soumise par Slonimskii d'un Lenny rêvant qu'il est devenu blanc puis redevenant noir (mai-juin 1955 ?)

---

<sup>23</sup> Sur A.V. Sveshnikov, cf Chap. 1 (De la musique liturgique orthodoxe à la culture chorale soviétique)

<sup>24</sup> Pour une biographie de Iurii Vladimirovich Muromtsev (1908-1975) <https://www.gnesina-museum.com/muromcev>

<sup>25</sup> Georgii Nikiforovich Orlov (1900-1961). Deux biographies succinctes se complétant l'une l'autre ici : <https://www.kino-teatr.ru/teatr/acter/m/sov/246362/bio/> et <https://nekropol-spb.ru/kladbische/bogoslovskoe-kladbische/orlov-georgiy-nikiforovich>, la notice biographique tirée de S.M. Vol'fson, *Mastera operi*, 1967, reproduite ici [http://www.gergiev.ru/opera\\_orlov.html](http://www.gergiev.ru/opera_orlov.html)

<sup>26</sup> Lettre de Sergeev à Karaev, avant le 1<sup>er</sup> juin 1955, .B. Vaganova, « « la schastliv...*art.cit.* (2011 n° 1, p. 124.

<sup>27</sup> L'omniprésence du ballet *Le pavot rouge* mais aussi la défiance plus ou moins discrète qu'il inspire se retrouve dans cette anecdote comique rapportée par Maïa Plisetskaïa : le 13 mai 1950, alors que le Bolshoi programme un jour sur deux le Pavot rouge dans l'attente d'un hôte de marque, Mao Tsé Toung en visite à Moscou, la jeune étoile est en réalité astreinte à danser le Lac devant le nouveau maître de la Chine communiste qui aurait expressément demandé à voir le ballet de Chaïkovskii. Maïa Plisetskaïa, *Moi, Maïa Plisetskaïa*, p. 122-123

<sup>28</sup> lettre de Karaev à Slonimskii, 10 aout 1954

Les solutions artistiques proposée par Karaev ne correspondent probablement pas à une approche plus tiède de la question politique posée par le roman mais bien à des représentations esthétiques qui lui font privilégier les situations dramatiques donnant lieu à l'écriture d'une musique symphonique, par opposition à des scènes plus naturalistes et aussi davantage ancrées dans les particularités musicales. Ainsi, Karaev voudrait privilégier la grande scène du rêve parce qu'il la voit comme un grand poème symphonique. A l'inverse, il se méfie de certaines scènes, certainement parce que dans leur conception elles impliquent le recours à un langage musical trop ancré dans le folklore africain : scènes des enfants, rencontre de Lenny avec sa mère à son retour au village natal. En revanche, il est très attaché à des « scènes de rue » qui figurent au début de l'Acte I la dureté de la grande ville occidentalisée et raciste du Cap, dont la musique, accusée d'être « antiballet », est placée pour finir en introduction. Elle s'ancre de fait dans une modernité musicale urbaine très éloignée d'un folklore tribal.

Se documenter/ **Afrika terra incognita**

La gestation du ballet avait pourtant bien été accompagnée d'une tentative de se documenter sur la culture musicale d'Afrique du Sud. Approuvant le projet au crépuscule de l'ère stalinienne, le Comité des Affaires artistiques se serait inquiété des difficultés liées au folklore de cette partie du monde.<sup>29</sup> Quelques mois plus tard, en mars-avril 1953, Slonimskii écume en compagnie d'un bibliographe les bibliothèques de Leningrad susceptibles de conserver dans leurs réserves la précieuse documentation. Il se fait établir par la direction du Kirov une lettre d'introduction auprès de l'Institut d'Ethnographie de l'Académie des Sciences, afin de pouvoir sélectionner des images et de les faire reproduire dans le laboratoire de l'Institut. Destinant ce travail à Sergeev, Slonimskii envoie également une vingtaine de clichés à Karaev au printemps 1953<sup>30</sup>. Ces 21 photos ne sont malheureusement pas dans le dossier, mais correspondent peut-être à des listes précises établies par Slonimskii à la fin mars 1953, avec les références d'ouvrages en anglais et en français<sup>31</sup> ainsi que plusieurs numéros du National Geographic Magazine.

La bibliographie établie par Slonimsky comptait bien plusieurs ouvrages en langue russe. Cependant, au moment où il se lance dans cette recherche, le continent africain, objet de bien des proclamations politiques des leaders soviétiques fustigeant racisme, colonialisme et exploitation des populations, n'en est pas moins une terre inconnue pour les chercheurs soviétiques, après avoir été à peine effleurée à l'époque de l'empire russe. Ce sont donc bien les ressortissants des puissances coloniales ou reposant sur l'apartheid qui fournissent à nos artistes soviétiques la matière au moins visuelle

---

<sup>29</sup> Sergeev à Karaev, 9 septembre 1952, I.B. Vaganova, « « la schastliv art cit, p. 134. La formulation de Sergeev est ambiguë : les difficultés soulevées par le Comité tiennent-elles à l'accès à des matériaux documentant ce folklore (le plus probable), ou au folklore lui-même ?

<sup>30</sup> Département littéraire du théâtre Kirov à Karaev, avril 1953, LGALI, f.337, op. 1, d. 543, l.56

<sup>31</sup> Eileen Jensen Krige, *The Social System of the Zulus*, London – ny Toronto, Longmans, Green and co ; The Bantu-speaking tribes of South Africa. An ethnographical survey, ed for the South African Interuniversity Committee for African Studies by Isaac Schapera (1905-2003) ; contributors : Raymond A. Dart, Clement M. Doke, W.M. Eiselen, 1937 ; Percival Kirby, *The Musical Instruments of the Native Races of South Africa*, Oxford University Press 1934 ; Gorer Geoffrey, *Africa Dances. A book about West African Negroes*, London Faber and Faber, 1935 ; Leopold Marquard, *The Southern Bantu*, Oxford University Press, 1939

répondant à leurs interrogations. De fait, le positionnement de ces ressortissants par rapport aux systèmes oppressifs n'a rien d'uniforme. Ainsi notamment de Perceval Kirby<sup>32</sup>, le musicologue universitaire de Johannesburg, ou de Geoffrey Gorer, parti en 1934 en Afrique de l'Ouest (Sénégal, Mali, Burkina Faso, Togo, Côte d'Ivoire, Guinée etc), en compagnie du danseur sénégalais Féral Benga à la recherche de danses rituelles africaines. Lassé d'incarner un corps et une danse noire inventée par des entrepreneurs de spectacles de music-hall ignorant tout de son continent d'origine, en écho à la vogue de la « négritude » dénoncée par Karaev et les idéologues soviétiques, Benga avait en outre l'intention de recruter sur place des danseurs pour créer une troupe qui se produirait sur les scènes occidentales, projet qui n'aboutit pas<sup>33</sup>. De même, l'importante collection d'études ethnographiques publiée sous l'égide du Comité interuniversitaire sud-africain d'études africaines sous la direction du jeune Isaac Shapera, formé à l'anthropologie à la London School of Economics avant de revenir enseigner en Afrique du Sud, illustre l'importance de recherches régulièrement rééditées depuis 1938. J'ignore à ce stade à quel point Slonimskii, Karaev, ou encore Sergeev avaient véritablement accès à cette littérature, rédigée en anglais ou en français, ou s'ils devaient se contenter, au sens strict, d'en scruter les images.

A vrai dire, la gestation du spectacle correspond précisément à un bond dans l'ouverture réelle des Soviétiques à l'Afrique : en 1957, le professeur Ivan Potekhin visitant le Ghana aurait été le premier savant soviétique à fouler le sol africain<sup>34</sup>. La même année, le Festival International de la jeunesse, on le sait, offrit plus directement une fenêtre sur les cultures africaines<sup>35</sup>. Tant la création d'un Institut de l'Afrique au sein de l'Académie des Sciences<sup>36</sup> qu'une nouvelle ligne éditoriale mettant à l'honneur les littératures non européennes, notamment africaines, traduisent le même intérêt. Ces jalons chronologiques n'empêchent pas un fait massif, qui perdurera bien au-delà des années 1950 : l'ignorance totale des élites soviétiques- sans parler du reste de la population- en matière de cultures africaines, au contraire d'un monde occidental plus ou moins profondément imprégné, dans le domaine musical, visuel, intellectuel, d'une présence africaine depuis au moins l'entre-deux-guerres. L'exposition coloniale de 1931 à Paris correspond à un moment certes très ponctuel d'offrir à un public plus large le spectacle de danses non-européennes. A partir de la fin des années 1950, avant-même parfois la décolonisation, des troupes sont régulièrement invitées en Europe, notamment à Paris, en provenance d'Afrique et d'Asie<sup>37</sup>. Si des tournées de troupes africaines sont également repérables en URSS, elles sont nettement moins visibles et prégnantes.

---

<sup>32</sup> Percival Kirby, musicien et ethnomusicologue, dirigea pendant plusieurs années le Département de musique de l'Université de Witwatersrand à Johannesburg. Entre 1923 et 1933 il entreprit une dizaine d'expéditions et de courtes excursions en Afrique du Sud. Il était reçu par les chefs locaux et apprit à jouer des instruments qu'il découvrait. Les instruments dont il fit ainsi l'acquisition forment la Kirby collection, conservée au South African College of Music, Université de Cape Town.

<sup>33</sup> sur le danseur sénégalais Féral Benga (1906-1957, cf. Nathalie Coutelet, « Féral Benga. De la danse nègre à la chorégraphie africaine », *Cahiers d'études Africaines*, vol. 52, Cahier 205, 2012, p. 199-215).

<sup>34</sup> Apollon Davidson, Irina Filatova, « African History...art.cit. ; S.V. Mazov, A distant Front in the Cold War. The USSR in West Africa and the Congo, 1956-1964, Washington, Stanford 2010.

<sup>35</sup> Apollon B. Davidson, L.V. Ivanovna, *Moskovskaia Afrika*, Moscou, 2003, cité par Maxim Matusevich, « Expanding the Boundaries of the Black Atlantic . African Students as Soviet Moderns », *Ab Imperio*, 2012/2, p.

<sup>36</sup> S.V. Mazov, *Sozdanie instituta Afriki*, Vostok, 1998, 1, p. 80-88/ ; sur les relations entre l'URSS et l'Afrique du Sud, cf Apollon Davidson, Irina Filatova, *Rossiiia i luzhnaia Afrika. Tri veka sviazei*, Apollon Davidson, Irina Filatova, *Rossiiia i luzhnaia Afrika. Navedenie mostov*, Dom Vyshei Shkoly Ekonomiki, 2012, Irina Filatova and Apollon Davidson, *The Hidden Thread. Russia and South Africa in the Soviet Era*, Johannesburg, Jonathan Ball, 2013.

<sup>37</sup> Cf par exemple ce programme daté de 1954 des Champs Elysées où se produisent les Ballets Africains fondés en 1950 par le danseur guinéen Keita Fodeba (1921-1969), reprenant ainsi le projet évoqué plus haut du sénégalais Féral Benga : <http://www.tce-archives.fr/document/1690-les-ballets-africains-de-keita-fodeba>. Keita

La situation est différente en ce qui concerne la culture noire-américaine ou caribéenne, avant même le Dégel. De fait, au-delà des recherches effectuées en amont par Slonimskii et répercuté auprès de ses coéquipiers Karaev et Sergeev, il est bien évident que sur le plan visuel et sonore, les influences viennent bien en partie du continent américain. Ce réservoir de citations américaines assimilées au continent africain est encore plus perceptible dans un film de 1956 produit par les studios de Erevan, prenant eux aussi le roman d'Abrahams comme support<sup>38</sup>. La musique en a été écrite par Khachaturian, qui apparaît une fois de plus comme un concurrent-compagnon de route de Karaev. Les premières images du film, sur le plan visuel comme sonore, semblent davantage vouloir évoquer Broadway que Le Cap ou Johannesburg, tandis qu'une scène de bal est animée par des guitares et des banjos. Un seul acteur de couleur figure au générique, assumant le rôle de Mako : il s'agit de Marilu Ramalho, acteur d'origine brésilienne, présent en Union soviétique depuis les années 1930. Pour tous les autres acteurs à l'exception de ceux interprétant des Sud-Africains d'origine européenne<sup>39</sup>, leurs visages ont été maquillés de manière à présenter une couleur de peau plus ou moins foncée, la même solution adoptée deux ans plus tard, sans barguigner, par le ballet du Kirov. Solutions sonores et maquillage semblables dans le film de danse *V mire tantsa* de 1961 où le danseur Makhmud Esambaev accomplit une sorte de tour du monde de la danse, vu depuis l'espace par un cosmonaute soviétique.<sup>40</sup>

## Eclectismes

Le ballet fut baptisé « le pouls de notre temps » par Nazym Khikmet<sup>41</sup> qui assista à la première au Kirov le 4 janvier 1958. Dans le court article qu'il consacre à cette expérience de spectateur, l'exilé turc convoque le passé avec plus ou moins de fantaisie, afin de replacer le ballet de Karaev dans une

---

Fodeba est actif dans le combat pour la décolonisation auprès de Sekou Touré, qui sera obtenue en 1958. Le site de l'ambassade de Guinée évoque dans son historique les tournées de la troupe dans le bloc de l'Est, y compris en URSS, sans évoquer la fin tragique de Keita Fodeba. <https://fr.ambaguinee.org/ballet-africain/>  
<sup>38</sup> le film, dans une copie de très mauvaise qualité, peut être vu ici :

<https://www.youtube.com/watch?v=uqRFn6RFHHg>

Fiche technique du film consultable ici : <https://www.kino-teatr.ru/kino/movie/sov/8862/annot/>

<sup>39</sup> Sarie est interprétée par Galina Suprunova (1932-1994. Le rôle de Leni est joué par le jeune Vadim Medvedev (1929 Ialta, 1988 Leningrad), qui rejoindra plus tard la troupe de Tovstonogov au BDT. Deux ans après ce film, en 1958, il incarne Eugène Onéguine au cinéma.

<sup>40</sup> *V mire tantsa*, 1961, <https://ok.ru/video/199759106409>. A partir de la 56ème minute, le numéro figurant un homme noir brisant ses chaînes sous le soleil d'Afrique est dansé par Esembaev, au visage, bras et jambes dûment noircis, sur une musique marquée par la trompette, puis la musique lente de la clarinette, accompagnée bientôt par les cuivres et les cordes. Les compositeurs Georgii Firtich et Isaak Schwartz sont les auteurs de la bande-son du film, dont cette partie aux accents de big-band, interprétée par l'orchestre de la Direction de la Production des films. Leonid Jakobson, dont on reparlera plus loin, est le chorégraphe en chef d'un projet conçu par Roman Tikhomirov et son co-auteur turkmen Fakhri Mustafaev, pour la télévision soviétique. Selon l'ami et biographe d'Esembaev, Alaudi Musaev, la scène représente en réalité un noir américain. L'idée aurait fortement décontenancé Esembaev, jusqu'à ce qu'il se souvienne des danses de Josephine Baker, aperçue sur scène à Paris au cours d'une tournée du jeune tchéchène. P. 204

<sup>41</sup> Compte-rendu de la première du ballet, cité dans le programme du théâtre Kirov, 1961, LGALI, f. 757, op. 1, d. 8, l.5ob. La brève recension par Naym Khikmet est aussi reproduite dans G.V. Tomson (sost), « *Tropoiu groma* » *Kara Karaeva*, Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo, Leningrad, 1962, p. 5-6.

trajectoire impulsée par Octobre. Il s’imagine ainsi assis aux côtés du dramaturge du XIX<sup>ème</sup> siècle Mirza Akhundov, bluffé d’entendre la musique d’un compatriote dans l’ancien théâtre impérial, où ne résonnaient à son époque que les Glinka, Chaikovskii, Musorgskii. Il se souvient encore de sa propre expérience, assistant, en 1927 à la première du ballet de Glière, *Krasnyi Mak, le Pavot Rouge*, aux côtés de ses camarades chinois bouleversés<sup>42</sup>. Cette fois, le compositeur lui-même, et non pas seulement le thème du ballet, appartient à ce que Khikmet ne nomme pas comme tel mais qu’on pourrait surnommer le « Global South » : un azerbaïdjanais écrivant un ballet sur un thème sud-africain. Sans non plus véritablement caractériser sur le plan musical la musique de Karaev, il lui accorde le label de « musique soviétique contemporaine » : « c’est la musique de notre temps, quand les Soviétiques sont partis à la conquête du cosmos. Dans cette musique il y a le soleil et la passion du Sud, la lune et le romantisme du nord »<sup>43</sup>.

L’Afrique en revanche ne semble pas tout à fait au rendez-vous. Rédigé bien après la création du ballet, l’article d’une musicologue proche de Karaev, Karagicheva, étudie **trois emprunts directs** du compositeur, qui font montre d’un certain éclectisme, puisqu’on y trouve aussi bien un air zoulou qu’une chanson des travailleurs du coton américain.

(Ces trois thèmes musicaux, revenant dans le ballet comme des leitmotifs, sont des réemplois directs de « prototypes folkloriques » : dans le thème de Lenny, on discerne le début d’un chant choral d’Afrique du Sud. Un autre thème est directement emprunté à un air improvisé, en l’honneur d’un dieu local, enregistré auprès d’une tribu kissi sur les côtes occidentales de l’Afrique. Enfin, la grande scène de danse du 1<sup>er</sup> acte emprunte à une mélodie de petits danseurs d’une tribu mandingue (Guinée). Systématiquement, l’analyse qui en est faite veut démontrer qu’il s’agit moins d’un emprunt que d’un net enrichissement à partir d’un thème musical limité.

La musicologue retrouve également des emprunts à la culture musicale des Noirs américains, ainsi de la ballade sur le héros John Henry<sup>44</sup>, d’un chant des ramasseurs de coton<sup>45</sup> et du spiritual « Nikto mozhet slyshat’ mol’bu (I Could’nt Hear Nobody Pray ?) ». Ici on est en terrain mieux quadrillé : la démonstration est étayée par un ouvrage d’une musicologue soviétique récemment paru (mais issu d’une thèse soutenue en 1946, avant que la campagne anticosmopolite de la fin de la période stalinienne ne mette temporairement sous cloche à la fois le thème de la musique américaine et son auteure, d’origine juive)<sup>46</sup> et une publication du baryton noir américain et compagnon de route Paul

---

<sup>42</sup> Il s’agit bien de l’opéra de Glière déjà évoqué plus haut, car récusé par Karaev comme Sergeev. Maïakovskii en avait fait un sujet de railleries dans Bains. Quant à Mao, on a vu qu’il lui avait préféré Le Lac des Cygnes lors de sa visite à Moscou en 1950... une version filmée tchécoslovaque du ballet, datée de 1955 : <https://www.youtube.com/watch?v=DkTm5OVKyKc>

<sup>43</sup> Nazym Khikmet, « Iarkii balet », in G.V. Tomson (sost), « *Tropoiu groma*, op. cit., p. 6.

<sup>44</sup> ballade de John Henry interprétée par John Hurt en 1960  
<https://www.youtube.com/watch?v=qNmehE3h5Uw>

<sup>45</sup> un exemple de chant de travailleurs du coton, interprété dans les années 1920 par Bessie Brown  
<https://www.youtube.com/watch?v=Zxmbie8dfkI>

<sup>46</sup> Valentina Dzhozefovna Konen, *Puti amerikanskoi muzyki*, Sovetskii kompozitor, M., 1961

Robeson<sup>47</sup>. Ces influences de la musique noire américaine seraient encore perceptibles ailleurs dans la musique du ballet: le blues, par exemple dans les duos entre Lenny et sa mère, les chants de travail, et le ragtime comme dans la chanson des étudiants ou le duo réunissant les deux étudiants Lenni et Mako ou encore l'affrontement entre Fannie et Gert ou la scène des fermiers saouls.

Enfin Karagicheva évoque Cuba parmi les cultures musicales issues d'un art afro-nègre (afro-negritianskoe iskusstvo) pluriséculaire, alliant l'archaïque au contemporain. Cependant, l'article traite aussi de l'inspiration directe de danses africaines, telle qu'on la retrouverait dans plusieurs passages du ballet : « la fête villageoise », « Danse générale », « Recrutement/ verbovka » et en particulier la Danse des personnes de couleur (tanets tsvetnykh). D'autres moments clés du ballet, notamment la danse des jeunes filles aux guitares, avec son ostinato enveloppant, dénotent l'influence des chants et danses afro-cubains, alliée au rythme d'un boléro espagnol, ancêtre de la habanera<sup>48</sup>.

La musicologue Karagina, fouillant les relations entre les musiques noires et la composition de Karaev, dont elle a la confiance et l'oreille, utilisant les propres archives du compositeur, construit pour finir un cadre interprétatif à la fois russo et occidentalocentré, malgré une brève incursion vers le mugam d'Azerbaïdjan : y figurent Prokofiev mais aussi Stravinsky, Shostakovich, mais aussi Bach et Ravel, et pour finir Gershwin, tant la musique noire américaine occupe une grande place dans le ballet, au moins autant que la culture musicale africaine<sup>49</sup>. )

#### Influences du Dégel

Si la culture africaine reste très probablement parfaitement étrangère non seulement à Karaev, avant qu'il ne s'investisse dans ce projet de ballet, mais aussi à la plupart de ses compatriotes soviétiques même les plus cultivés, l'écriture du ballet correspond certainement à un moment charnière pour la connaissance de la musique de jazz américaine, dont la progression a été entravée au lendemain de la Seconde Guerre mondiale. Les échanges culturels entre URSS et Etats-Unis qui prennent forme au moment du dégel inclueront l'envoi de célèbres musiciens de jazz. Sous l'égide du Ministère de la Culture soviétique, la tournée de Everyman Opera interprétant plus de quinze fois l'opéra de *Porgy and Bess* de Gerschwin à Moscou mais aussi Leningrad entre la fin 1955 et le début 1956<sup>50</sup> fait grande impression : Slonimskii signale à Karaev que Sergeev a assisté à pas moins de quatre représentations. Il promet aussi au compositeur resté à Bakou de lui envoyer dès que possible un enregistrement<sup>51</sup>. Karaev est alors en train d'écrire la réduction pour piano du ballet, il n'est donc pas certain que la musique de Gerschwin ait pu l'influencer directement. En revanche, dans les années suivantes, il

---

<sup>47</sup> L'article date de 1949, l'année même de la parution en russe du roman D'Abramov. Sur la popularité de Paul Robeson en Union soviétique : Maxim Matusевич, "Zog Nit Keyn Mol: Paul Robeson's Tragic Love of Russia," in Felipe Espinoza Garrido, Caroline Koegler, Deborah Nyangulu, and Mark U. Stein, eds., *Locating African European Studies: Interventions, Intersections, Conversations*, London: Routledge, 2019, pp. 126-138. La popularité du ténor américain dans le monde ouvrier d'Europe occidentale est une autre traduction de son engagement politique procommuniste.

<sup>48</sup> L. Karagicheva, « Afrikanskaia muzykal'nyi fol'klor v baletе K.Karaeva « Tropoiu groma » », *Muzyka narodov Azii i Afriki*, Sovetskii kompozitor, Moscou, 1969, p. 164-185.

<sup>49</sup> Sur You Tube, un commentateur de la Suite n° 2 dans la version dirigée par Rauf Abdullaev, signale la grande parenté de la musique de Karaev avec celle, qui lui était immédiatement contemporaine, de Gil Evans et Miles Davis

<sup>50</sup> Michael Sy Uy, « Performing Catfish Row in the Soviet Union. The Everyman Opera Comany and Porgy and Bess, 1955-1956 », *Journal of the Society for American Music*, 11 (04) , p. 470-501, Nov 2017 ; cf aussi , sur la tournée de 1955 en Amérique latine, qui précède celle en URSS, William Beezley, « Porgy and Bess, Soviets and the US : Cold War Cultural Conflicts in Latin America », 127th Annual Meeting American Historical Association 2017

<sup>51</sup> Lettres Slonimskii à Karaev du 15 janvier et 1<sup>er</sup> février 1956

compose musique de jazz et de blues, dont *Trois nocturnes pour voix et orchestre de jazz* sur des poèmes de l'écrivain emblématique du Harlem Renaissance, James Mercer Langston Hughes (1958), signant même un contrat avec l'orchestre de jazz de Lundstrem, qui le contacte dès 1959, à la veille de la grande exposition de Moscou consacrée à l'industrie américaine<sup>52</sup>. Entre la fin des années 1950 et le début des années 1960, Karaev gagne la réputation d'être devenu un grand connaisseur du jazz américain, alors que celui-ci a de nouveau droit de cité en URSS, comme en atteste la tournée de Benny Goodman en 1962 qui fait résonner le swing jusqu'à Tashkent et Tbilissi, ouvrant la voie à d'autres jazzmen américains<sup>53</sup>.

Un an avant la tournée de *Porgy and Bess*, en 1955, une autre influence étrangère venue des Amériques semble avoir bien davantage marquée la maturation du projet, celle de Yma Sumak. Un point d'accord se fait sur son talent entre Karaev et Slonimskii. Ce dernier lui parle en termes enthousiastes de la chanteuse péruvienne et souhaite lui envoyer un enregistrement. Karaev répond en juin 1955 qu'il partage l'impression de Slonimskii, ayant eu l'occasion d'entendre chez le chanteur Rashid Beibutov –certainement le musicien d'Azerbaïdjan qui voyage le plus à l'étranger à l'époque– un enregistrement sur magnétophone de la chanteuse, interprétant l'« Hymne au Soleil ». Lui aussi a instantanément associé la géniale chanteuse à leur projet de ballet, ce qui ne doit rien au hasard : « Dans cette voix, dans cette manière, dans cette musique se reflète, comme dans une goutte d'eau tout ce qui est sauvage et raffiné, tout ce qui crée une atmosphère inhabituelle, pour nous si précieuse, ce qui est intrinsèque aux personnes de peau sombre – peu importe de quelle localisation géographique. Ce qui importe c'est que dans cette musique résonne la race., enregistrez tout ce qui est utile, et surtout Ima Sumak ». Et il ajoute, confirmant ainsi le peu de cas qu'il fait d'une utilisation du folklore d'Afrique du Sud dans l'œuvre en train de se créer : « Croyez bien, que les enregistrements d'Ima Sumak valent tout un tome de notations sur portée de musique nègre, y compris la plus authentique des musiques d'Afrique du Sud. »<sup>54</sup>

Le 18 juin 1955, Orlov, directeur du Kirov, demande au directeur du Conservatoire le droit de recopier sur le magnétophone du théâtre l'enregistrement sur disque de la chanteuse péruvienne Yma Sumak, nécessaire au travail sur le ballet *Tropoiu groma*<sup>55</sup>. Cinq ans plus tard, un disque soviétique, comprenant l'« Hymne au Soleil », est produit lors de la tournée triomphale de la chanteuse en 1960.<sup>56</sup> Entretemps, il est possible que l'influence d'Yma Sumak soit à recherche dans la partition du ballet, y compris dans l'ajout au dernier moment de la chanson interprétée par une mezzo-soprano en introduction.

---

<sup>52</sup> RGALI, f. 2992, op. 1, d. 548, 5 avril 1960, l. 4 (travail de consultant pour l'orchestre, l. 21 11 octobre 1960 (concerto pour jazz et orchestre symphonique). Cf aussi sa correspondance avec Lundstrem, notamment lettre du 22 mars 1959 d'Oleg Lundstrem alors à Gorkii, RGALI, f. 2992, op. 1, d.547, l. 16

<sup>53</sup> Sur la tournée de Benny Goodman, cf entre autres le documentaire soviétique Grigorii Donets, *Benni Gudman v SSSR*, Leningradskaia studiia kinokhroniki, 1962, [https://www.youtube.com/watch?v=BLUZFYV7\\_uk](https://www.youtube.com/watch?v=BLUZFYV7_uk); Harvey G. Cohen, « Visions of Freedom. Duke Ellington in the Soviet Union », *Popular Music*, vol. 30/3, Oct 2011, p. 297-313.

<sup>54</sup> Lettre de Karaev à Slonimskii, 5 juin 1955, p. 424-425.

<sup>55</sup> LGALI, f.337, op. 1, d. 543, l. 85.

<sup>56</sup> [https://www.youtube.com/watch?v=d\\_w6n18BYv0](https://www.youtube.com/watch?v=d_w6n18BYv0). Cf aussi ce concert filmé par la télévision soviétique, au cours duquel elle est accompagnée du compositeur et guitariste Moisés Vivanco <https://www.youtube.com/watch?v=Sd5BdEVnsho>

Sur ses tournées en URSS et dans les pays de l'Est, cf Tobias Rupprecht, *Soviet Internationalism after Stalin*, Cambridge University Press, 2015

La correspondance entre Slonimskii et Karaev laisse transparaître le peu d'intérêt, pour finir, de Karaev pour une composition décalquée d'un matériel musical ethnographique qui lui est resté étranger. Dédiant la musique du ballet à Prokofiev, il signale bien son refus à la fois d'un « ballet colonial » par la dramaturgie et ethnographique par la musique. Les musiques américaines en revanche, celle du blues nord-américain comme les rythmes des Caraïbes sont associées à des imaginaires nettement plus présents en URSS et probablement beaucoup plus proches de Karaev.

L'orchestration de la musique du ballet, qui occupe Karaev entre le printemps 1956 et le printemps 1957, offre une clé à la création d'une forme d'hybridité sonore au sein d'une œuvre structurellement attachée à l'école de composition soviétique, celle d'un Shostakovich ou d'un Prokofiev profondément attachée à l'individualité du créateur, et non celle des œuvres nationales ancrées dans un patrimoine particulier.

#### *Suivre les étapes d'une création à distance*

De la réduction pour piano à la partition

La correspondance de Karaev permet en effet de suivre pas à pas les étapes qui conduisent de la création de la musique du ballet sous la forme d'abord de sa réduction pour piano à l'écriture de la partition, version achevée de la matière musicale, même si elle est à son tour sans cesse soumise à remaniement en fonction de la chorégraphie et des impératifs de la mise en scène.

Slonimskii a reproché à Karaev de s'être mis bien lentement au travail, alors que la musique de *Sept Beautés* aurait été écrite en quelques mois, à la faveur d'un séjour. L'absence de Gusev, qui aurait été un élément moteur dans la création de *Sept Beautés* mais qui reste dans l'ombre pour *Tropoiu groma* est regrettée. Karaev quant à lui exprime sa nostalgie d'une brigade physiquement réunie dans le même lieu et l'année 1954 s'achève dans la douleur. Un élément décisif contraire, au milieu d'autres facteurs d'ordre plus personnel, l'avancement de la composition : le peu d'implication de Sergeev, qui n'envoie pas comme il conviendrait un plan détaillé de sa vision du ballet.

Une innovation technique, le magnétophone, disponible en Union soviétique pour quelques happy few à partir de la fin des années 1940, fait cependant son apparition et donne l'impression de pouvoir combler les problèmes de distance et de coordination entre artistes. L'enregistrement sur bande magnétique fait ainsi son chemin parmi les compositeurs et les musiciens les plus proches des institutions capables de fournir le précieux matériel<sup>57</sup>. On en trouve trace par exemple dans la correspondance de Chostakovich, de 12 ans plus âgé et ancien professeur de Karaev au Conservatoire de Moscou, et plus généralement dans les souvenirs des musiciens liés aux institutions officielles les plus importantes des capitales soviétiques<sup>58</sup>

Les bandes magnétiques servent d'enregistrement de travail, sans prétention à une qualité excessive, elles jalonnent les premières étapes de la création d'un spectacle vivant.

Le 24 novembre 1954, le directeur du Kirov, Orlov, demande ainsi par écrit à Karaev d'enregistrer à Bakou, aux frais du Kirov, le premier acte du ballet et d'envoyer la bande magnétique à Leningrad

---

<sup>57</sup> cf. chapitre « L'album sonore de Lili Brik ou les enregistrements d'un salon littéraire soviétique »

<sup>58</sup> Ainsi du compositeur léningradois Isaak Shvarts, auteur d'une symphonie achevée en 1954 et jouée à plusieurs reprises à la Philharmonie de Leningrad. Leonid Jakobson, dans l'idée de demander au compositeur de lui écrire un ballet, décide de faire entendre un enregistrement sur magnétophone de la symphonie au collectif du Bol'shoi. Ulanova se rappelle de l'existence d'un léningradois auteur d'un livret de ballet d'après un roman de Turgéniev, le contrat est alors conclu mais le projet aurait été victime du premier limogeage de Chulaki et Shvarts contraint de rendre l'à-valoir. Isaak Shvarts, Krug nashei zhizni », *Tovstonogov. Sobiratel'nyi portret*, Baltiiskie sezony, Sankt-Petersburg, 2015, p. 480-481.

afin que Sergeev en prenne connaissance et se mette à la chorégraphie d'un spectacle, que Orlov prévoit encore pour la seconde moitié de 1955<sup>59</sup>. Karaev, qui affirme en être au toilettage du premier acte<sup>60</sup>, répond par des questions techniques : quelle est la marque du magnétophone dont dispose le Kirov, et quelle est sa vitesse de défilement, interroge-t-il, tout en ajoutant « je suppose que vous ne disposez pas d'un magnétophone de studio, mais de chambre de la marque Dnepr, avec vitesse ralentie Je vous demande de préciser les données de votre matériel afin que je puisse organiser l'enregistrement »<sup>61</sup>

Malgré l'enthousiasme exprimée par Sergeev en janvier 1955 à l'idée d'entendre cet enregistrement, l'absence d'implication du chorégraphe perdure pourtant quelques mois<sup>62</sup>. Karaev s'en plaint à Slonimskii au printemps 1955, donnant comme exemple rien de moins que les explications de Marius Petipas destinées à Chaikovskii pour *La Belle au Bois Dormant* ou *Casse noisette* : pour chaque numéro de danse, donner le rythme, le type de danse<sup>63</sup>.

Sergeev commence réellement à s'occuper de la chorégraphie de *Tropoiu Groma* en mai-juin 1955. Le contexte artistique du Dégel, les spectacles venus de l'étranger auxquels il assiste à Moscou et Leningrad ont-ils influencé son travail ? Lorsqu'il se penche réellement sur le plan du ballet, à la mi-1955, deux mises en scène relativement novatrices sont en chantier au Kirov : Le *Kamennyi tsvetok*, ballet de Prokof'ev, chorégraphié par Iurii Grigorovich<sup>64</sup> et le *Spartak (Spartacus)* de Khachaturian dans la chorégraphie de Jakobson<sup>65</sup>. On a évoqué plus haut l'engouement de Sergeev pour le *Porgy and Bess* auquel il assiste à plusieurs reprises au début de 1956. Enfin, en 1957 Slonimskii espère que le chorégraphe aura trouvé de l'inspiration au Festival international de la danse qui a lieu à Moscou à l'été 1957 (Slonimskii veut probablement parler du Festival International de la Jeunesse) , » véritable université pour les chorégraphes soviétiques »<sup>66</sup>. Parmi les troupes invitées, plusieurs viennent d'Afrique, mais aussi du continent américain.

Auparavant, en mai-juin 1955, Sergeev a bénéficié des conseils d'Aleksei Dmitrievich Iurov, qui travaille au consulat en Afrique du Sud et a été engagé comme consultant. Il assure Karaev que bibliothèques et musées de Leningrad sont sur le pied de guerre. Cependant, lorsqu'il décrit à Karaev, à la même époque, ses premières visions de scènes spécifiquement inspirées par la musique africaine, les références les plus précises s'ancrent dans le vocabulaire du ballet classique et de l'ethnographie des danses populaires russes : il imagine la scène dans la salle de classe avec les petits enfants « sur les rythmes de la polka avec des motifs nettement syncopés » ; avec Slonimskii, il recommande à Karaev d'envisager les danses des ouvriers noirs de la scène du recrutement en

---

<sup>59</sup> Lettre de Orlov , Leningrad, à Karaev, Bakou, 24 novembre 1954, , LGALI, f.337, op. 1, d. 543, l. 77

<sup>60</sup> Accusant un retard de plus d'un an par rapport au contrat, il n'a toujours pas envoyé la transcription pour piano

<sup>61</sup> Lettre de Karaev, Bakou, à Orlov, Leningrad, 1<sup>er</sup> décembre 1954, LGALI, f.337, op. 1, d. 543, l. 78

<sup>62</sup> Vers le 1<sup>er</sup> jui 1955, Sergeev écrit cependant à Karaev que le Kirov auditionnera son explication autour du 15 juin. Il est aussi prévu de jouer la musique du 1<sup>er</sup> acte, même si Sergeev ajoute : « Mieux vaut écouter l'enregistrement », .B. Vaganova, « « la schastliv 2011 n° 1 (25), p. 129.

<sup>63</sup> Lettre de Slonimskii, Komarovo, Dom tvorchestva pisatelei à Sofiia Alekseevna, 28 mars 1955 LGALI, f.337, op. 1, d. 543, l.79-79ob. Cf aussi Ivan Ivanovich Dzerhinskii, le compositeur (1909-1978) qui s'attacha à tirer deux opéras des romans de Sholokhov le Don paisible et Les terres vierges , consultant pour le répertoire du théâtre Kirov, 23 avril 1955, ibidem, l.84. sur Ivan Dzerzhinsky, cf. Marina Frolova-Walker, « The Soviet opera project : Ivan Dzerzhinsky vs. Ivan Susanin », *Cambridge Opera Journal*, 18/2, 2006, p. 181-216

<sup>64</sup> Première au Kirov 25 avril 1957

<sup>65</sup> Première au Kirov 27 décembre 1956

<sup>66</sup> lettre du 15 aout 1957, p. 447

utilisant les danses du film tourné en France en 1955 par une équipe de cinéastes sénégalais sous le patronage du Comité du film ethnographique du Musée de l'Homme<sup>67</sup>. Sa description mêle nature politique et caractéristiques des danses : les réjouissances des Afrikaners venant recruter de la main d'œuvre, la danse des femmes, « triste et sombre » à l'approche de la séparation avec les maris et fiancés, puis les danses des recrutés eux-mêmes, où s'affrontent les métis et les noirs. Les premiers doivent apparaître dans leur danse comme « des cosmopolites dans leur genre. Ils s'efforcent d'imiter les Blancs en toute chose. Cette « européanisation » doit être reflétée à la fois dans la musique et dans la danse. C'est-à-dire, de toute évidence, par une sorte de modernisme. Alors que la culture des noirs est authentiquement nationale ». De fait, la « danse des noirs » doit venir d'une culture du fond des âges. « Je voudrais que cette danse ait un caractère guerrier. Les noirs interprètent de telles danses dans les régions minières (v shakhtax), c'est ce que montre le matériel illustré. Ils sont vêtus de jupes courtes iz mochaly, de beaux couvre-chefs, élevés, et sur les jambes comme 4 jupettes avec des cloches ((a na nogakh kak by chetyre <iubochki> s bubenchikami) ; dans les mains une lance en bois avec des pointes métalliques et un bouclier en bois recouvert de peau ». Sergeev a ajouté : « Contrastes des rythmes, syncopes etc ». Il poursuit : « Lurii Osipovich vous décrit dans sa dernière lettre les différentes manières d'utiliser les mouvements des jambes avec ces clochettes. Cette danse dure 3 minutes1/2 ». Sergeev poursuit décrivant la scène de rixe qui s'ensuit, utilisant désormais des comparaisons sportives pour ce morceau de bravoure des danseurs, une forme de danse collective où chacun fera montre de sa virtuosité (il a ajouté : différents solos, caractérisées par l'agilité et la force ». Sergeev utilise les termes de « koda » et de « pereplias », termes qui renvoient respectivement au vocabulaire du ballet classique et de l'ethnographie des danses populaires russes. Les travailleurs métis et noirs sont éméchés par la bière largement distribuée par les recruteurs : « au début par deux, ensuite par deux paires de danseurs, puis groupe après groupe, différentes formes de compétitions (sorevnovanie), de la danse à la boxe, mais tout cela doit se dérouler sur un rythme fougueux. Le plus fort reçoit une récompense et le droit au travail. Tout cela doit avoir un caractère de moquerie de la part des Blancs, d'excitation évidente des uns contre les autres, pour se divertir (danse très virtuose) ». A la suite de cette culmination, Sergeev propose alors un autre morceau de bravoure qui tire aussi sa référence dans la culture russe : une marche des fers (kandal'nyi marsh), héritée du folklore du bagne de la fin de l'empire russe<sup>68</sup>, Sergeev soulignant le terme d'un trait. « On écrit sur le dos des recrutés, des numéros, on leur met des étiquettes autour du cou et comme s'ils étaient des personnes arrêtées, ils sont sous escorte de surveillants. Cette marche, pleine d'accents tragiques dans l'orchestre. Elle rappelle la marche finale de Prokof'ev dans l'Acte II du ballet Romeo et Juliette après la mort de Tibal't. Mais ici, elle doit résonner de manière plus sombre et inquiétante. Les cris des femmes, des enfants, des vieilles femmes qui, faisant leurs adieux, se mettent à genoux, courent après la colonne des « arrêtés ». On entend le bruit des fouets et les pas lourds des hommes qui s'éloignent. Sur le thème assourdi de la marche, comme résonnant dans le lointain, Mako et Lennie, plongés dans leurs sombres pensées, les suivent du regard. Peut-être que Mako a été sévèrement frappé et que Lenny le soutient. Ainsi se termine le tableau ».

---

<sup>67</sup> Jacques Mélo Khane, Mamadou Sarr, Paulin Soumanou Vieyra, « Afrique sur Seine (1955). Il s'agit à vrai dire d'une hypothèse de l'historienne du ballet I. B. Vaganova, Sergeev se référant simplement au film « Afrika » dans sa lettre à Kareev de juin 1955. Cf « « la schastliv... » art cit., p. 167 et note 13 p. 168. Afrique-sur-Seine, tourné à Paris parmi les étudiants africains des colonies françaises, utilise en partie des éléments musicaux conservés au Musée de l'Homme. La bande-son du film alterne rythmes syncopés des percussions africaines et le banjo nord-américain, référence aux esclaves déportés sur le continent américain.

<sup>68</sup> Cf chapitre « Enregistrer le répertoire révolutionnaire bundiste à la veille de la grande terreur ou le destin de la famille Frush »

Selon Karaev, sa première rencontre avec Sergeev s'insère entre la fin de l'écriture du livret et la composition de la musique. Cependant, après deux-trois allers et retours à Leningrad, Karaev aurait décidé de s'y installer temporairement pour écrire : deux actes sur trois auraient ainsi été écrit en une seule fois, dans un dialogue permanent avec le chorégraphe, le chef d'orchestre, le décorateur et parfois même les danseurs (mais Karaev parle là probablement de son travail sur la partition)<sup>69</sup>.

Le 13 décembre 1955 cependant, l'audition de deux actes du ballet enleva l'approbation unanime des personnes présentes à la réunion organisée dans la foulée par le secteur littéraire du théâtre<sup>70</sup>. Un nouveau personnage apparaît à cette occasion dans le réseau attaché à mener la gestation du ballet jusqu'à son heureux dénouement : Anatolii Nikodimovich Dmitriev, consultant au répertoire du Kirov, sans doute en remplacement de Dzerzhinskii. Lui-même est professeur de musicologie au Conservatoire de Leningrad, et loin d'avoir les ambitions créatrices de son prédécesseur, il se contente de transposer les quatuors pour piano à quatre mains de Shostakovich dont il est relativement proche<sup>71</sup>. Dmitriev semble sous le charme de la musique de Karaev, il lui envoie de longues lettres, témoignant apparemment du fait que Karaev, à ce moment-là, est loin de Leningrad.

Excellent pianiste, naturellement doué pour déchiffrer une partition y compris complexe, travaillant à l'époque sur sa thèse consacrée à la polyphonie, le professeur de musicologie ne se contente pas d'analyser la production de Karaev, il joue également un rôle très concret dans l'avancement du ballet, puisqu'il interprète au piano, apparemment au domicile même de Sergeev, la musique de Karaev au fur et à mesure des envois, de façon à ce que le chorégraphe puisse se préparer au mieux. Le 8 mars 1956, Dmitriev, ravi de la réduction pour piano des deux premiers actes, attend avec impatience le troisième, tout en signalant l'implication à venir du décorateur Versaladze.<sup>72</sup>, à la mi-avril il annonce à Karaev que Sergeev devrait présenter la mise en scène et la chorégraphie du ballet à tout le collectif, lui-même, Dmitriev, jouant la musique au piano<sup>73</sup>. Slonimskii rendra compte au compositeur resté à Bakou de cette présentation qui aurait duré au moins trois heures, la musique de Karaev rencontrant un succès grandiose que le librettiste n'avait encore jamais vu. Orlov aurait alors décidé que le ballet devait être joué pour le 40ème anniversaire d'Octobre. « N'oubliez pas de remercier Dmitriev, il a joué votre musique avec une telle passion », ajoutait Slonimskii grand-prince, tout en étant profondément meurtri que seuls Karaev, et dans une moindre mesure Sergeev, aient été félicités pour leur adaptation du roman d'Abrahams.<sup>74</sup> A la mi-juin 1956 enfin, Dmitriev reçoit la réduction pour piano du 3ème acte qui semble l'impressionner au plus haut point, de même que Slonimskii.

---

<sup>69</sup> Kara Karaev, « Smelost' », art. cit., p. 203

<sup>70</sup> LGALI, f.337, op. 1, d. 543, l.86

<sup>71</sup> Sur Anatolii Nikodimovich Dmitriev (1908-1975), cf. *Anatolii Nikodimovich Dmitriev. K 100-letiiu so dnia rozhdeniia. Stat'i. Vospominaniia. Dokumenty.* Red.-sost. L.G. Dan'ko, SPb, SPGK, 2008, notamment E.V. Titova, « Tvorcheskii zavet A.N. Dmitrieva : « Slushaite Shostakovicha » ». Pianiste doué, pourvu de l'oreille absolue, d'une très grande culture, aidé en cela par sa facilité à déchiffrer les partitions les plus complexes, Anatolii Nikodimovich était le fils du régent de la cathédrale Aleksandr Nevskii de Saratov, Nikodim Mikhailovich, 1870-1943. cf article de T.M. Zatsepina et un long article biographique ici <https://www.pravenc.ru/text/178589.html>, qui nous informe sur l'implication du régent dans les chœurs de jeunes garçons de l'opéra de Saratov avant la Révolution, notamment pour monter le Carmen de Bizet, outre ses activités de pédagogue, et d'initiateur d'œuvres sociales. Malheureusement rien n'est dit sur son destin après la Révolution, sinon qu'il s'établit à Briansk en 1927, alors que son fils rejoignait le prestigieux conservatoire de Leningrad en 1926, et qu'il mourut en 1943 à Perm, alors baptisée Kuibyshev.

<sup>72</sup> Lettre Dmitriev à Karaev, 8 mars 1956, LGALI, f.337, op. 1, d. 543, l.87

<sup>73</sup> Lettre Dmitriev à Karaev, 13 avril 1956, LGALI, f.337, op. 1, d. 543, l.89

<sup>74</sup> Op. cit., Slonimskii Komarovo à Karaev Baku, avril 1956.

Il est alors temps de mettre au point la partition d'orchestre. A ce stade préliminaire, Dmitriev est aussi un intermédiaire avec le chef d'orchestre du Kirov, Eduard Grikurov, que Karaev connaît puisque c'est lui qui dirigeait l'orchestre du Petit Théâtre d'Opéra et de Ballet de Leningrad lors de la reprise de son précédent ballet, *Sept Beautés*, dans la chorégraphie de Gusev, à partir de novembre 1953. De fait, il semble que ce soit avec Dmitriev et non directement avec Grikurov que Karaev commence à discuter des possibilités orchestrales du Kirov. Dmitriev l'enjoint ainsi d'employer autant de guitares qu'il voudra, pourvu que le compositeur réponde à ce que le responsable du répertoire au Kirov présente comme son souhait personnel : qu'il marie cet instrument avec ceux habituellement présents dans l'orchestre symphonique. Dmitriev, qui se veut le chantre d'une musique classique soviétique de grand style, propose ainsi l'exemple de la chanson de Baïan dans l'opéra *Ruslan et Liudmila* de Glinka, qui associe la harpe au piano<sup>75</sup>. Il lui demande également de ne pas mégoter sur les cordes, s'inspirant de l'interprétation du *Don Juan* au Kirov qui compte pas moins de vingt premiers violons<sup>76</sup>. Ainsi, d'un côté, Dmitriev l'enjoint de laisser libre cours à son imagination instrumentale : Leningrad suivra. L'orchestre de la radio ne manque pas d'excellents joueurs de guitares ou de mandolines, on trouvera un tam-tam, sans parler de petites timbales, d'une flute alto ou d'un piano de concert à placer dans la fosse d'orchestre. En revanche, il est bien évident que Dmitriev a en tête une certaine vision du renouvellement du classique soviétique. L'ampleur de la composition de Karaev au troisième acte a achevé de le rassurer : le passage des scènes du quotidien au tragique du final, qui est aussi un mouvement vers le soleil, remplit les promesses d'une musique qui est plus que celle d'un seul ballet, et qui doit être jouée dans le cadre du 40<sup>ème</sup> anniversaire de la Révolution d'Octobre.

A Slonimskii, Karaev avait écrit, au lendemain de l'envoi de la réduction pour piano du III<sup>ème</sup> acte, « Je suis à plein dans l'orchestre, je pense jour et nuit à la partition (...) je ferai des choses risquées, inhabituelles et audacieuses »<sup>77</sup>. Avec Slonimskii également il revient sur les instruments considérés comme atypiques qu'il entend insérer dans l'orchestration, alors que le Kirov lui propose de ne pas lésiner non seulement sur les guitares, les tam-tam, mais aussi les saxophones. Il refuse ce dernier instrument, qui donnerait une tonalité trop spécifique dans la construction d'ensemble. En revanche, il souhaite mettre à l'orchestre du Kirov 4-6 guitares, un tam-tam, une flute alto, un marimba, ce xylophone d'origine africaine, qui tire précisément son nom de la langue bantoue, et que l'on retrouve aussi en Amérique latine et dans le jazz nord-américain. A nouveau pourtant il insiste aussi sur d'autres composantes culturelles : il s'enquière de la présence au Kirov d'un piano à queue, et aussi de la petite timbale que Rimsky-Korsakov avait commandé pour son opéra *Mlada*. Si le Kirov ne l'avait plus, Karaev souhaitait qu'on commandât l'exacte réplique.<sup>78</sup>

Un an plus tard, en août 1957, Slonimskii félicite Karaev pour l'achèvement de la partition. Il est bien possible qu'une partie ait été écrite à Leningrad, en synergie avec Sergeev, le chef d'orchestre Grikurov et même les danseurs. La programmation du Kirov repousse cependant à l'automne 1957 les répétitions. Alors que Virsaladze, principal décorateur du Kirov, a longtemps été pressenti pour la conception des décors et des costumes, il est finalement remplacé par Dorrer, sans que Slonimskii ne s'enflamme outre mesure dans ses compte-rendus à Karaev sur les esquisses<sup>79</sup>. Le résultat est

<sup>75</sup> Plus précisément, la harpe remplace du point de vue sonore le son du baïan, cet instrument populaire russe que le personnage fait mine de jouer sur scène.

<sup>76</sup> Lettre Dmitriev à Karaev, LGALI, f.337, op. 1, d. 543, l.91

<sup>77</sup> lettre Karaev à Slonimskii fin juin 1956, p. 441

<sup>78</sup> note 71, p. 455-456.

<sup>79</sup> Valerii Ivanovich Dorrer (1928-1984). Contrat entre Orlov, directeur du théâtre Kirov de Leningrad et V.I. Dorrer, 18 mars 1957, prévoyant le paiement de 15 000 roubles pour 6 tableaux, et de 1 250 roubles par

pourtant conforme à un esprit de modernité profondément ancré dans les années 1950 : la coupe des robes, les chemises à carreaux des garçons reflètent la mode de l'époque, de même que la très grande sobriété des décors, qui rappellent autant une petite ville américaine que l'Afrique du Sud de l'apartheid,

En avant-première du ballet, le 25 octobre 1957, Niazi dirige à Bakou une suite d'après la musique du ballet qui aurait rencontré un très fort succès<sup>80</sup>. A la veille même de la première au Kirov, Karaev finit par déplacer dans le prologue (Vstuplenie), la chanson pour mezzo-soprano avec les vers d'Abrahams, « chantez la chanson de l'amour » qu'il avait envisagé dans sa grande scène du rôle du IIIème acte.

### *Occasions manquées*

Le succès de *Tropoiu groma* lui ouvre les portes des plus grandes scènes soviétiques. L'adaptation par d'autres chorégraphes que Sergeev aurait pu lui donner une seconde vie, en lui offrant une dramaturgie plus resserrée, une chorégraphie plus inventive, et une distribution reposant sur des interprètes aussi célèbres mais beaucoup plus jeunes que le couple Sergeev-Dudinskaia, dont les plus grands succès remontaient à l'avant-guerre. Le grand chorégraphe géorgien Vakhtang Chabukiani, qui éblouit la même année le public du Bolshoi dans le ballet *le Maure de Venise (Othello)*, aurait souhaité le monter à Tbilissi<sup>81</sup>. Ce sont cependant les tractations autour d'une nouvelle adaptation du ballet sur la scène du Bolshoi, qui apparaissent comme une véritable occasion manquée. La direction du Bolshoi s'est montrée intéressée depuis 1955 par *Tropoiu groma*, et il semble bien que les artistes qui oeuvrent au même moment à un profond renouvellement esthétique du ballet soviétique aient été pressentis pour l'adapter. On peut lire l'histoire de ces négociations à travers les lettres de Slonimskii, mis une fois de plus à la torture du fait d'une part de son désir de peser sur cette nouvelle version, en particulier à travers le choix de nouveaux artistes associés au ballet, et son angoisse, d'ailleurs fondée, de se faire évincer comme dramaturge. Lui-même dans des luttes d'influence et aussi des prises de position esthétiques fortes : il trouve ainsi parfaitement déprimant le ballet Spartacus de Khachaturian, mais admire le talent du chorégraphe d'Othello<sup>82</sup>. Son hostilité est surtout dirigé contre le grand chorégraphe Leonid Iakobson, qui semble négocier avec Karaev pour monter au Bolshoi une nouvelle version du ballet, avec une nouvelle dramaturgie dont Slonimskii serait évincé<sup>83</sup>. Les critiques égrénées par Slonimskii à son égard indiquent en réalité tout ce que le ballet aurait pu gagner du sulfureux danseur-chorégraphe<sup>84</sup> : « son apport : les contes, légendes, le fantastique, l'érotique, et l'exotique. En cela il devrait aussi faire merveille pour *Tropoiu*. Mais l'héroïque, le pathétique, ce qui relève des idées politiques etc, tout cela est parfaitement étranger à Iakobson. ;;et pourtant c'est l'essentiel. Et pour finir, vous-même m'en avez parlé, il démembrer la

---

tableau supplémentaire, LGALI, f.337, op.1, d. 761, l. 1-2 ; Contrat du 10 octobre 1958 au sujet du 8ème tableau, suite à modifications du livret, pour 2 000 roubles supplémentaires, ibid, , l. 49 ( ?)

<sup>80</sup> Cette suite est par la suite numérotée comme Suite n°2. Note 80 p. 456

<sup>81</sup> RGALI, f. 2992, op.1, d. 423, Lettre de Slonimskii, Leningrad, à Karaev, Baku, 25 mars 1958. Le ballet sera finalement monté à Tbilissi par Davitashvili en 1972

<sup>82</sup> Slonimskii a vu les deux spectacles au Bolshoi ibidem (lettre du 25 mars 1958). Cf aussi appréciation peu flatteuse sur Khachaturian et son arrivisme dans sa lettre du 15 mai 1958, l. 17

<sup>83</sup> Lettre de Slonimskii à Karaev, 22 avril 1958, 15 mai 1958

<sup>84</sup> Maia Plisetskaia a consacré tout un chapitre de ses mémoires à Iakobson, fascinée par son inventivité, notamment à propos de son Spartakus dont la première a lieu en 1962 : « Comme toujours chez Iakobson, il y a un geste pour chaque note. Or Khatchaturian en met beaucoup, des notes, peut-être plus qu'il n'en faudrait. Donc des milliers de gestes. Il faut se rappeler tout ça. Et rien de ce qu'on connaît, pirouettes, développés, jetés en tournant. Tout est création nouvelle, n'a jamais existé. Du Iakobson. ;;;, Z chaque difficulté, il proposait un nombre incalculable de variantes. Son inventivité était sans bornes. Et tout ça sur place, sur l'heure, improvisé, sans préparation chez soi. » Maia Plisetskaia, *Moi*, op. cit., p. 293-294.

musique, la découpe, et la danse, au lieu de créer pour elle une analogie chorégraphique, sa réponse chorégraphique. Décidément c'est tout simplement dangereux pour notre musique »<sup>85</sup>. Rapportant à Karaev une rumeur qui lui est parvenue, Slonimskii se fait ainsi l'écho de critiques acerbes aussi bien à l'égard de son propre travail de librettiste qu'à l'égard de la chorégraphie de Sergeev : « Iakobson a proposé *Tropoiu* à Chulaki en lui disant : « Slonimskii et Sergeev ont tué le spectacle, la musique est bonne mais elle a été victime de ces deux-là, je prends la musique, je retravaille le scénario, je présente un projet de nouveau spectacle « Tropoiu » et à ce moment-là vous vous mettez d'accord avec Karaev, si mon scénario et mon exposition plaisent. Quant à Slonimskii nous le payerons pour ce qui restera de son travail. »<sup>86</sup>

Slonimskii, pour parer l'intrusion, qui paraît alors inévitable, de Iakobson dans la mise en scène au Bolshoi, envisage des solutions plus ou moins baroques : accepter le décorateur Simon Versaladze (qui avait déjà travaillé sur le ballet *Sept Beautés* dans sa version proposée en 1953 à Leningrad), qui, de fait, est omniprésent pendant plusieurs décennies dans les mises en scène du Bolshoi, mais aussi lui adjoindre Tovstonogov comme rezhisser du spectacle. Cette idée va en revanche beaucoup moins de soi, car si la collaboration entre Karaev et le talentueux homme de théâtre sur *La Tragédie optimiste* a été très fructueuse et si le spectacle, dont la première eut lieu en 1955 au théâtre Pouchkine de Leningrad, s'apprête aussi à être joué à l'étranger, en revanche Tovstonogov n'a encore jamais travaillé pour l'opéra ou le ballet. A la fin de l'année 1958, alors que le destin de *Tropoiu* au Bolshoi semble encore incertain, il propose de plutôt s'appuyer sur le duo Grigorovich-Versaladze, qui ont le vent en poupe<sup>87</sup> et ont exprimé aux aussi leur intérêt pour le ballet de Karaev<sup>88</sup>

Karaev a évoqué à mots couverts les difficultés à travailler avec Slonimskii, tant du point de vue de son émotivité que, sur le fond, du fait de sa conception du livret, probablement beaucoup trop dense pour véritablement conserver l'intégrité et la clarté du message musical et créer un spectacle artistique. En cette fin des années 1950 pourtant, leur collaboration tient à plusieurs projets : *Tropoiu groma* sur les deux plus grandes scènes d'Union soviétique, mais aussi une nouvelle version de *Sept Beautés*, déjà présenté donc à Leningrad en 1953, après la version de Bakou en 1952, mais qui s'apprête à être remonté encore une fois avec Petr Gusev. Ce projet est une nouvelle source de complications puisque s'il faut tenir compte des séjours de Karaev à Moscou et Leningrad, régis par un emploi du temps extrêmement dense lié à ses engagements pour le ballet mais aussi le théâtre (Karaev est notamment engagé dans l'écriture de *La fuite* de Boulgakov, ressuscitée par Viv'en au Théâtre Pouchkine de Leningrad), la disponibilité du chorégraphe Gusev, alors en poste à Pékin, n'est pas moins problématique, et les occasions de véritablement se croiser et travailler ensemble des plus limitées.

Enfin, un nouveau projet est en gestation, proposé par le Ministère de la Culture lui-même : écrire un « ballet indien », sur la révolte des cipayes, ce qui permet de joindre l'utile à l'agréable, autrement dit le formidable engouement des Soviétiques pour la musique et le cinéma de Bollywood qui fait une entrée remarquée sur les écrans soviétiques à partir des années 1950, et une question traitant

---

<sup>85</sup> Lettre de Slonimskii à Karaev, 15 mai 1958, ibidem, l. 17

<sup>86</sup> Lettre de Slonimskii à Karaev, 1<sup>er</sup> avril 1958

<sup>87</sup> Slonimski signale dans sa lettre que Grigorovich est alors en train de mettre au point le spectacle qu'il doit présenter devant les invités du XXI<sup>ème</sup> Congrès du Parti -qui doit avoir lieu en janvier 1959, avant de l'emmener en tournée à Prague, le ballet de Prokofiev *Kamennyi tsvetok*, dont la première, dans sa chorégraphie, a eu lieu au Kirov en avril 1957.

<sup>88</sup> Lettre de Slonimskii à Karaev, 30 novembre 1958, RGALI, f. 2992, op. 1, d. 423, l. 26

sérieusement de la colonisation par les impérialistes britanniques<sup>89</sup>. L'idée a été soumise à Slonimskii, qui n'a de cesse d'y associer Karaev. De fait, celui-ci signe un contrat le 28 janvier 1958 pour écrire un ballet sur un thème indien moyennant 50 000 roubles. Il est alors à un pic de sa carrière et il semble bien que le ballet indien, font partie des victimes de son emploi du temps très chargé.<sup>90</sup> Pourtant, il semble que Mikhail Chulaki, l'entrepreneur directeur du Bolshoi, ait déjà envisagé de mettre sur l'affaire du ballet indien Grigorovich et Vershadze, en plus de remonter *Tropoiu*<sup>91</sup>. Autre occasion manquée, l'écriture d'un ballet sur un thème shakespearien pour le Kirov, Dmitriev lui proposant Antoinette et Cléopâtre dès 1956, et Karaev signant un contrat pour la musique d'un ballet Hamlet qui ne verra jamais le jour<sup>92</sup>. Sergeev, qui rêvait de danser ce rôle et pressa Karaev d'honorer le contrat, se contentera, dix ans plus tard, de régler le ballet mis en musique par Nikolai Pavlovich Chervinskii, une vieille connaissance puisqu'il avait déjà dansé, dans une tout autre atmosphère artistique, son ballet *Rodnye polia* en 1953.<sup>93</sup>

Pour finir, ni Iakobson ni Grigorovich, qui marquèrent le renouveau du ballet soviétique poststalinien, ne donnèrent une seconde vie à *Tropoiu groma*. La version du Bolchoï est remontée par Sergeev<sup>94</sup>, qui avait pourtant eu des déboires avec le temple moscovite du ballet<sup>95</sup>, avec les décors et costumes de Dorrer, le scénario ayant été quelque peu modifié. La première a lieu sur la scène de la filiale du Bolchoï, le 27 juin 1959. Le ballet poursuivit sa carrière à Bakou, mais aussi dans d'autres théâtres soviétiques (Kazan, Minsk, Kishinev, Petrozavodsk, Ufa), ainsi que dans deux pays du bloc de l'Est, la Tchécoslovaquie (Brno, Bratislava) et la Bulgarie (Varna), sans que les différences parfois substantielles avec les choix de Sergeev aient toujours été durablement documentées<sup>96</sup>.

Konstantin Muller proposa sa propre version du ballet dès 1959 à Donetsk, puis à Kazan (1960), Kishinev (1961), Voronezh (1963), tandis que Natal'ia Konius, une ancienne du Ballet russe de Monte-Carlo, qui avait monté le ballet à Minsk en 1960, le faisait danser à nouveau à Dushanbe, où elle travailla comme chorégraphe en chef en 1962-1963. D'autres grandes villes et capitales soviétiques avaient pu mettre à l'affiche ce ballet tiré d'un roman sud-africain. En septembre 1963, Karaev répondit ainsi au Théâtre d'opéra et de ballet du Turkménistan que malheureusement il n'avait pas

<sup>89</sup> Sur les relations entre l'URSS et l'Inde, y compris sur le plan culturel, cf Andreas Hilger ; sur le cinéma musical indien, Sudha Rajagopalan, *Indian Films in Soviet Cinemas. The Culture of Movie-going after Stalin*, Indiana University Press, 2009. Il convient de noter que les premières projections, accompagnées d'un grand succès, datent de la fin de la période stalinienne, conséquence directe du rapprochement sino-soviétique

<sup>90</sup> RGALI, f.2992, op. 1, d. 503, l.72 (contrat entre Karaev et le département des institutions musicales du Ministère de la Culture d'URSS, visé par le vice ministre V.I. Pakhomov

<sup>91</sup> Lettre Slonimskii à Karaev 30 novembre 1958

<sup>92</sup> contrat signé le 16 septembre 1960 pour 40 000 roubles, ...mais seulement 4 000 versés à la signature. 30% sont promis à la remise de la partition pour clavier, approuvée par une première audition, 30% après réception et validation de la partition pour orchestre, le reste dans les trois jours suivant la première de l'œuvre. RGALI, f. 2992, op. 1, d. 548, l.20-20ob.

<sup>93</sup> Sur Nikolai Pavlovich Chervinskii, cf. les informations très incomplètes, portant sur des musiques de films, sur <https://www.kino-teatr.ru/kino/composer/sov/31016/works/> ; de longs passages du ballet Hamlet sont visibles dans le documentaire de la télévision de Leningrad de 1976 dont il est question plus bas.

<sup>94</sup> Une analyse détaillée de la chorégraphie du ballet *Tropoiu groma* dans V. Prokhorova, *Konstantin Sergeev*, Iskustvo, 1974, p. 191-212

<sup>95</sup> I.B. Vaganova, « K.M. Sergeev o rabote nad baletom « Zolushka » (iz rukopisnogo naslediiia) », Vestnik ARB 2008, n° 19, p. 177-186. Sergeev avait commencé travaillé à la mise en scène de Zolotushka pendant la guerre, alors qu'il était en évacuation avec le Kirov à Molotov. La première eut lieu au Bolshoi le 21 novembre 1945, dans la mise en scène de R.V. Zakharov. Celle du Kirov le 8 avril 1946

<sup>96</sup> G.V. Tomson (sost), « *Tropoiu groma* » Kara Karaeva, Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo, Leningrad, 1962, p. 3

en sa possession de réduction pour piano imprimée de son ballet. On pouvait toujours s'adresser au Muzfund d'URSS mais ce serait long. Mieux valait demander aux théâtres qui donnaient actuellement *Tropiou groma* : le Bolshoi, Minsk, Lvov, le Kirov, etc<sup>97</sup>. La même année, le chorégraphe Gusev, de passage à Erevan, avait pu constater que le jeune chorégraphe Mark Makarovich Mnatsakanian<sup>98</sup>, qui avait déjà monté le spectacle à Petrozavodsk l'année précédente, avait, à partir de peu, conçu un spectacle beaucoup plus original, à son avis, que ceux de Moscou et Leningrad<sup>99</sup>.

Le spectacle du Bolshoi fit en outre l'objet de tournées en Chine populaire (Pékin, Shangai et d'autres villes) à l'occasion du 10ème anniversaire de la Révolution, et en Pologne<sup>100</sup>. Ce qui fait que les responsables du Muzfond précisément s'arrachaient les cheveux et s'adressaient en ces termes à Karaev en septembre 1959 : « Nous vous demandons pour la seconde fois de nous envoyer la partition du ballet *Tropiou groma*. Nous avons reçu des commandes pour faire copier la partition, dont une de Bulgarie, via « Mezhdunarodnaia kniga ». Nous vous demandons de nous fournir la partition car celle qui est à Moscou (au Bolshoi) est actuellement envoyée en Chine. »<sup>101</sup>

### *Que reste-t il d'un ballet*

Les voyages de la partition de Karaev entre la fin des années 1950 et le début des années 1960 contrastent avec l'oubli dans lequel est tombé le ballet, dont il ne reste que des traces sonores tronquées et très peu de sources visuelles, si ce n'est les très riches photos de répétition et de scène, consultables de Saint Petersburg à Prague ou en partie publiées dans des ouvrages de l'époque.

Les suites composées par Karaev à partir d'extraits de la musique du ballet ont donné lieu à des enregistrements, diffusés par la firme de disques soviétiques Melodiia<sup>102</sup>. De même, un spectacle radiophonique de la même époque permet de suivre la musique composée de Karaev tout au long

---

<sup>97</sup> RGALI, f. 29992, op.1, d.521, l. 37, Karaev, Baku à Mukhamov, Ashkhabad, septembre 1943. Karaev souhaite bonne chance à ce projet mais il semble qu'il n'ait pas vu le jour.

<sup>98</sup> Né en 1932 à Erevan, élève au GITIS de Lavrovskii. A partir des années 1970, lui aussi travaille à l'étranger (cf. plus bas) : il monte un ballet à Bagdad en 1973 et le Sheherazade de Rimskii-Korsakov au Caire en 1976.

<http://www.pro-ballet.ru/html/m/mnacakan8n.html>

<sup>99</sup> Lettre de Slonimskii à Karaev, 14 mars 1963

<sup>100</sup> A. Karagicheva, « Muzykal'naia dramaturgiia baleta « Tropiou groma » », in G.V. Tomson (sost), « *Tropiou groma*, op. cit., p. 15.

<sup>101</sup> RGALI, f. 29992, op.1, d.547, l.25 lettre de Fadeev, directeur du combinat de production et Mirkin, chef du département des partitions du Muzfond, Moscou, Smolenskaia nab, 2, à Karaev, Bakou

<sup>102</sup> Cf Kara Karayev – Suites from the ballets « Seven Beauties » and « The Path of Thunder, Mezhdunarodnaia kniga, <https://www.discogs.com/fr/Kara-Karayev-Suites-From-The-Ballets-Seven-Beauties-The-Path-Of-Thunder/master/1207779>, Kara Karayev, The Path of Thunder/ Don Quixote <https://www.discogs.com/fr/Kara-Karayev-The-Path-Of-Thunder-Don-Quixote/release/8393383/image/SW1hZ2U6MjI3MTg4MDI=>, Kara Karayev, Suite n° 1 from the ballet « The Path of Thunder », <https://www.discogs.com/fr/%D0%9A%D0%B0%D1%80%D0%B0-%D0%9A%D0%B0%D1%80%D0%B0%D0%B5%D0%B2-1-%D1%8F-%D0%A1%D1%8E%D0%B8%D1%82%D0%B0-%D0%98%D0%B7-%D0%91%D0%B0%D0%BB%D0%B5%D1%82%D0%B0-%D0%A2%D1%80%D0%BE%D0%BF%D0%BE%D1%8E-%D0%93%D1%80%D0%BE%D0%BC%D0%B0/master/1986520> Kara Karayev, Suite n° 2 from the ballet « The Path of Thunder », <https://www.discogs.com/fr/Kara-Karayev-USSR-Radio-Symphony-Orchestra-Niyazi-Suite-No-2-From-The-Ballet-The-Path-Of-Thunder/release/9268114/image/SW1hZ2U6MjUzOTI5ODk=>, Kara Karayev, Suite n° 3 from the ballet « The Path of Thunder » <https://www.discogs.com/fr/Kara-Karayev-Suite-No-3-From-The-Ballet-The-Path-Of-Thunder/release/8394163/image/SW1hZ2U6MjI3MjA2NTk=>

d'une version scénique du roman d'Abrahams. Des documentaires permettent d'apercevoir des images d'archives, soit quelques minutes d'un ballet s'étirant sur plusieurs heures.

La première suite, créée en 1957, donna lieu à un disque enregistré par l'orchestre du Bolshoi sous la direction de Svetlanov, la mezzo-soprano Valentina Klepatskaia interprétant la chanson épigramme du ballet<sup>103</sup> Une Deuxième suite tirée du ballet donna lieu également à un premier disque, enregistré par l'orchestre symphonique de la radio d'URSS sous la direction du célèbre chef d'orchestre azerbaïdjanais Niazi, qui dirigea ensuite l'orchestre du Bolshoi dans un second enregistrement<sup>104</sup>. Elle fut notamment interprétée par l'orchestre symphonique de Los Angeles sous la direction de Franz Waxman (né Wachsmann) lors du Festival international de musique contemporaine en juin 1961<sup>105</sup>, avec le vieux Stravinsky dans le public<sup>106</sup>. Datée de 1963, une troisième suite est enregistrée à nouveau sous la direction de Svetlanov<sup>107</sup>

En ce qui concerne des images filmées du ballet dansé au Kirov, on peut se demander s'il en existe des images filmées par une caméra amateur : l'objet était alors tout à fait rare en cette fin des années 1950, mais certains artistes et sportifs commencent à avoir l'usage<sup>108</sup>. D'autre part, le spectacle a été filmé par la télévision. Le documentaire que la télévision de Leningrad consacre à Konstantin Mikhailovich Sergeev au milieu des années 1970 offre ainsi des images d'autant plus précieuses qu'au moins une partie des originaux ont peut-être été perdus depuis. Outre des extraits de *Tropiou groma*, il offre des images du chorégraphe au travail, au cours de répétitions. Si ces

---

<sup>103</sup> La 1ere suite comprend : l'Introduction, avec la mezzo-soprano Valentina Klepatskaia, une scène de danse, Вихрь В Вельде, scène dans le village, , la danse des personnes de couleur, le duo de Sari et Lenni.

<sup>104</sup> la suite n°2 comprend La danse générale, la Danse des jeunes filles, la danse des noirs, vstuplenie, scène et duo, adagio, berceuse, final. Pour un enregistrement plus récent, par l'orchestre de la radio de Moscou, sous la direction du célèbre chef d'orchestre azerbaïdjanais Rauf Abdulaev, grand ami des Karaev père et fils, [https://www.youtube.com/watch?v=4Qm-belmV1c&list=RD4Qm-belmV1c&start\\_radio=1&t=4](https://www.youtube.com/watch?v=4Qm-belmV1c&list=RD4Qm-belmV1c&start_radio=1&t=4)

<sup>105</sup> Le festival international de musique de Los Angeles, créé par Franz Waxman (1906-1967) en 1947. Il semble que Waxman se soit rendu en URSS l'année suivante, en 1962 cf le fonds d'archives qui lui est consacré, conservé par l'Université de Syracuse : enregistrement sur cassette de la suite The Path of Thunder (oversize 116, waxman\_1085 et 1086) ainsi qu'un film sur Waxman au Conservatoire de Moscou [https://library.syr.edu/digital/guides/w/waxman\\_f.htm](https://library.syr.edu/digital/guides/w/waxman_f.htm)

<sup>106</sup> Mark Paverman, chef d'orchestre de la Philharmonie de Sverdlovsk, qui assista au Festival où furent joués également deux œuvres de Khrennikov, raconte comment, en compagnie de ce dernier, chef de l'Union des Compositeurs soviétiques, il entend le concerto pour violon et la Symphonie des psaumes interprétés sous la direction de Stravinsky lui-même. Le vieil homme invite chez lui les Soviétiques et évoque en leur compagnie la perspective d'une tournée en URSS, qui a effectivement lieu en octobre 1962. Mark Paverman, « Radost' vstrech s muzykoi Kara Karaeva », Kara Karaev...op. cit., p. 168 ff

<sup>107</sup> la Suite n° 3 comprend : 1/ Marche 2/ Apparition de Gert et danse de Fanny 3/ 3/ Introduction à la scène 2 de cte 1 4/ Mère et fils 5/Monologue de Sarie 6/Variations de Lizzy 7/ Danse de Mako et Lenny 8/ Scène de danse 9/Scène finale de l'Acte II

<sup>108</sup> le patineur artistique Oleg Protopopov se serait procuré sa première caméra vers 1955. Des extraits des images amateur de cette époque ici : [https://vk.com/wall-64888695\\_879714](https://vk.com/wall-64888695_879714)

Maia Plisetskaia rapporte que le chorégraphe Iakobson aurait profité de sa tournée aux Etats-Unis de l'automne 1962 pour s'acheter une petite caméra de huit millimètres et quelques pellicules Kodak grâce à l'argent de ses perdiem. Quelques années plus tard, elle sert à fixer une improvisation du vieux chorégraphe sur la musique enregistrée de Shchedrin pour le ballet Anna Karénine, on est déjà en 1966-1967. Sans préciser à partir de quelle date, Maia Plisetskaia dit combien se regarder filmée a profondément modifié sa manière de s'entraîner et de se corriger. *Moi, Maïa Plisetskaia, op. cit.*, . p. 296-299.

passages, notamment les commentaires de Sergeev, sont sans doute en partie « jouées », ils sont cependant nettement moins fabriqués que les témoignages filmés de son entourage. Les fausses confidences de Dudinskaia sur la manière dont Sergeev lui a fait travailler le rôle de Sarie ou celles de M Liepa recruté plus tard pour danser Lenny au Bolchoï valent probablement beaucoup moins que les précieuses images du spectacle lui-même.<sup>109</sup> On verra plus loin que la version renouvelée par un couple de chorégraphes azerbaïdjanais dans les années 1970 est tout aussi difficile à visualiser.

## II Le ballet azerbaïdjanais ou l'orientalisation d'un imaginaire soviétique

Le sort contrasté du ballet *Tropoiu groma* connaîtra encore un nouveau rebondissement au cours des années 1970, grâce au profond rajeunissement que lui insuffle le couple de danseurs et chorégraphes Rafiga Akhundova et Maksud Mammedov, comme on le verra plus loin. De fait, le renouvellement, tant de l'œuvre pour ballet de Karaev que, plus généralement, celle des productions de Bakou à partir de la fin des années 1960 invitent à se focaliser désormais sur la scène azerbaïdjanaise, ce qui, on le verra, n'empêchera pas, bien au contraire, de franchir à nouveau bien des frontières, en compagnie des artistes de la République.

Le succès en forme d'impasse de *Tropoiu groma*, objet artistique mal identifié, signale en creux combien la construction échafaudée dans le Leningrad du stalinisme en fin de vie, associant un compositeur en vogue de la périphérie, Karaev, à une équipe artistique profondément russo-centrée, du librettiste aux danseurs, en passant par le chorégraphe, le tout au service d'un thème clairement politique combinant dénonçant la ségrégation raciale au sein de la lointaine société sud-africaine, n'était pas le meilleur moyen pour créer un spectacle qui tiendrait l'affiche pendant des années et serait inlassablement exporté, quand bien même *Tropoiu groma*, finalement monté en plein Dégel, semblait pleinement correspondre au nouvel air du temps tiers-mondiste qui avait redonné des couleurs aux dénonciations staliniennes et que se structurait une nouvelle circulation entre des Soviétiques, notamment ceux issus des républiques du Sud, et les représentants des divers continents en révolte contre l'impérialisme occidental.

A vrai dire, l'orientalisme, ingrédient de longue date de l'opéra et du ballet occidental, continuait à faire davantage recette. Aux messages politiques il avait l'avantage de substituer, de manière quasi consubstantielle, le thème de la féerie et de l'amour. En outre, il s'avérait plus adapté aux revendications identitaires du monde artistique des républiques, qui prenait le relais des compositeurs dépêchés par le Centre dans l'entre-deux-guerres pour composer opéras et ballets « nationaux ». En Azerbaïdjan, le caractère très cosmopolite de la capitale n'avait pas empêché, bien au contraire, la précocité d'œuvres nationales composées par des « nationaux » : de même que Uzeir Gadzhibekov est crédité d'avoir écrit le premier opéra du monde musulman, *Leili et Medzhnun* dont la première eut lieu à Bakou en 1908, de même Afrasiyab Badalbeili serait l'auteur du premier ballet de l'opéra musulman, *Devich'ia bashnia*, dont la première eut lieu le 18 avril 1940 sur la scène

---

<sup>109</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=5suoVvYhIEU>: Константин Сергеев. Страницы хореографии". Документальный фильм Ленинградского телевидения (1976г.) о Константине Михайловиче Сергееве (1910—1992) — артисте балета, балетмейстере и педагоге, главном балетмейстере Ленинградского театра оперы и балета, народном артисте СССР. В фильме принимали участие: Галина Уланова, Наталия Дудинская, Ираклий Андроников, Марис Лиэпа. Солисты Ленинградского Государственного Академического театра оперы и балета им. С.М. Кирова - И.Колпакова, С.Ефремова, В.Ганибалова, В.Бударин, Б.Бланков, Г.Селюцкий, Ю.Соловьев, С.Виколов, Е.Евтева, С.Бережной, О.Вторушина. Симфонический оркестр театра - дирижёр В.Федотов. Режиссёр фильма - К.Артюхов. Сканирование плёнки и восстановление - Триацетат ТВ. Le passage consacré au ballet *Tropoiu groma*, intercalant extraits du ballet et entretiens, se situe entre la 34ème et la 42ème minute du documentaire.

du théâtre d'opéra et de ballet Akhundov. Le ballet était dédié à l'étoile du ballet de Bakou, qu'il avait épousé en 1931, porteuse quant à elle du titre non officiel de première ballerine d'Azerbaïdjan, Gamer Almaszade. De fait, cette dernière règne pendant plusieurs décennies sur le monde du ballet azerbaïdjanais, cependant que les continuités dynastiques dans le domaine artistique y trouvent leurs premiers jalons.

Le mariage de l'orientalisme et du ballet classique clairement identifié à la culture russe reste donc prédominant pendant plusieurs décennies en Azerbaïdjan, la modernisation de la danse et de la chorégraphie s'opérant en son sein, comme on le verra, dans un premier temps au cours des années du Dégel puis, de manière plus radicale, à partir de la fin des années 1960. Contrairement à Tropygroma, de nombreux films de danse jalonnent cette histoire, laissant une mémoire audio-visuelle à ce développement post-stalinien du ballet azerbaïdjanais.

### **Rodnomu narodu, 1954 : développer le ballet azerbaïdjanais à Bakou**

Daté de 1954, un film-concert consacré à une tournée du corps de ballet de Bakou offre des images devenues archives audio-visuelles très précieuses du monde du ballet azerbaïdjanais à l'aube de ce renouvellement<sup>110</sup>. La troupe traverse des paysages enchanteurs d'Azerbaïdjan, traduisant une esthétique qui changera radicalement, on le verra, dans les années 1960 : ici le film donne à voir une république méridionale verdoyante, alternant champs de coton, vergers, collines couvertes de vignobles et hautes montagnes escarpées plongeant dans la Caspienne. Quittant la capitale en une noria de véhicules, les artistes, vêtus selon les dernières tendances de la mode occidentale, prennent d'assaut la province. Le film met en valeur la seconde grande ville de la République, Kirovobad, l'actuelle Gandzha, illustrant par là la présence d'un grand théâtre en dehors de la capitale. La démonstration que le ballet vient à la rencontre, en réalité, de l'ensemble de la population azerbaïdjanaise exige également des stations plus ou moins prolongées en pleine nature, sous la forme de banquets ou de représentations en plein air. Une jeune étoile du ballet, élève de Gamer Almaszade, Leila Velikova<sup>111</sup>, confie ainsi à des travailleurs du coton, au cours d'un pique-nique champêtre, comment le compositeur Soltan Gadzhibekov<sup>112</sup> a composé pour elle le ballet *Giulshen*, consacré précisément aux travailleuses du coton, le film enchaînant sur un extrait de quelques minutes du ballet. Au cours d'un banquet tenu dans un verger paradisiaque, la caméra s'attarde sur la reine-mère du ballet, Gamer Almaszade, dont l'allure élégante, en robe d'été et chapeau à larges bords, n'est pas sans rappeler une étoile d'Hollywood. A ses côtés, les deux danseurs vedettes Konstantin Batashov, un Russe né à Tbilissi qui a rejoint le théâtre Akhundov depuis les années 1930, et Anatolii Urvantsev, né à Samara en 1910. Le chanteur Rashid Beibutov, dont la popularité dépasse alors largement les frontières de la république, chantant alternativement en azerbaïdjanais et en russe, semble faire un trait d'union dans ce verger entre les artistes arrivés de Bakou et les chants avec orchestre d'instrument nationaux et les danses populaires, interprétées séparément par des hommes et des femmes, qui les ont précédés. De fait, derrière le discours qui anime le film d'une troupe au service de son peuple et se mêlant à lui, les artistes de Bakou incarnent en réalité un art à la fois étranger et heurtant les traditions. Ainsi de ces duos, points d'orgue du ballet classique, qui viennent contredire les danses populaires non mixtes, et notamment la place de l'homme, particulièrement dévolu dans le ballet soviétique au porté mettant en valeur la ballerine. Certes, les

---

<sup>110</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=WJm9kpBR9Do>

<sup>111</sup> Sur les origines familiales de la danseuse et sur sa carrière, cf. l'article hagiographique mais très bien informée de la spécialiste Raia Abbasova, « Klassicheskii balet est' zamok krasoty », *Kaspii* 28.04.2019, consultable ici <http://www.kaspiy.az/news.php?id=102334#.YEjHRdzjKUK>

<sup>112</sup> Soltan Gadzhibekov, Shusha 1919-Bakou 1974. Le célèbre Uzeir Gadzhibekov est un cousin germain de son père, chez qui il passe son temps de formation à Bakou

danses masculines caucasiennes sont aussi représentées dans ces ballets et opéras nationaux, comme encapsulées dans le scénario, il n'en reste pas moins que le passage au rôle de danseur étoile masculin constitue un enjeu difficile. Le jeune danseur Maksud Mamedov, né précisément à Gandzha en 1929, venu à la danse par les ensembles nationaux mais formé par la suite à Moscou et interprète du Bolshoi avant d'intégrer comme soliste le ballet de Bakou, danse ici le rôle d'Azad du ballet *Giul'shen*. On a vu cependant que les autres solistes masculins mis en exergue dans le film sont des Russes pas même nés dans la République. La jeune épouse de Maksud, Rafiga Akhundova, rencontrée à l'École de Chorégraphie de Moscou, figure aussi en bonne place dans ce documentaire. Elle interprète quant à elle le rôle phare de Aisha dans le ballet *les Sept Beautés* de Karaev dont le film offre un large extrait autour d'un long duo avec Iurii Kuznetsov, interprète du rôle de Shakh Bakhram<sup>113</sup>.

#### *Karaev et la fortune du ballet soviétique oriental, Sem' krasavits*

De fait, le premier ballet composé par Kara Karaev connut un destin moins tourmenté que son adaptation d'un roman sud-africain. Alors qu'il l'inscrivait clairement comme un artiste azerbaïdjanais, son succès en dehors de la République fut pour finir plus complet et de plus longue durée que *Tropiou groma*. Le sujet avait été suggéré au compositeur par le régisseur en chef du théâtre Akhundov, Ismail Idaiatzade<sup>114</sup>, qui participa, en compagnie de l'écrivain Sabit Rakhman, à l'écriture du livret, inspiré d'un poème du poète persan du XI<sup>e</sup> siècle Nizami<sup>115</sup>, devenu figure tutélaire de la République. Certes, le Leningradois Slonimskii avait été appelé à la rescousse pour venir à bien du scénario et du livret, tandis que la chorégraphie était confiée au célèbre Petr Gusev, tout juste retiré de la direction artistique du Kirov pour enseigner la danse à Moscou avant d'œuvrer à la fin des années 1950, on l'a vu, en Chine. Cette fois donc, les artistes de Leningrad avaient passé quelques temps à Bakou, autre versant de cette coopération entre centre et périphérie, tandis que Slonimskii se souviendrait avec quelle facilité Karaev en avait écrit la musique. La première à Bakou le 7 novembre 1952 fut un événement, le rôle féminin principal, préparé par la grande Almaszade étant finalement dansé par Leila Velikova, la jeune interprète de *Giulshen*. Slonimskii, déjà, s'inquiète de faire monter par la suite le ballet sur les meilleures scènes de Moscou ou Leningrad et donne ses instructions à Karaev : « Prenez la partition (noty) du ballet à Moscou quand vous irez au Comité Staline. A Moscou, voir Chulaki ou Bepalov (pas moins) et discuter de l'avenir de la chose sans la remettre entre les mains de petits fonctionnaires(...) c'est pour cette raison que moi-même je ne donne pas le scénario au Comité : pour éviter les questions stupides de ronds de cuir, d'autant qu'ils ne connaissent pas Nizami ;;; Pour l'instant, le répertoire des théâtres est vide, y compris celui du Bolshoi, mais la brèche sera comblée au printemps. Introduire *Sept Beautés* au plus vite, ne laissez pas faire le Muzfond et ses commanditaires. Selon Volkov, Golovanov a de la sympathie pour votre musique mais ne demandera pas de le monter à des chorégraphes (baletmeistry). Donc à mon avis,

---

<sup>113</sup> Je n'ai pas réussi à identifier davantage le danseur Iurii Kuznetsov, sinon qu'il fut le deuxième mari de Liudmilla Alekseevna Liadova, pianiste, chanteuse et auteure de grands succès à partir des années 1960. Née en 1925 à Sverdlovsk dans une famille de musiciens, elle est décédée aujourd'hui 10 mars 2021 du coronavirus <https://www.youtube.com/watch?v=-kBgBWsx1eQ>. Outre le film « Rodnomu narodu », Iurii Kuznetsov apparaît aussi, dans le même rôle, dans un documentaire de Karmen consacré aux travailleurs du pétrole.

<sup>114</sup> Ismail Idaiatzade né à Bakou en 1901, actif dans le théâtre azerbaïdjanais depuis 1917 comme acteur, scénariste, metteur en scène, aux commandes de la direction artistique du théâtre Akhundov depuis 1938, mourut en novembre 1951, un avant la première du ballet *Les Sept Beautés*.

<sup>115</sup> Originaire de la ville de Qom (actuel Iran), Nizami a vécu à Gandzha. Il est l'auteur du *Khamse*, composé cinq poèmes : le trésor des mystères, Khosrow et Chirine, Leili et Madjnoun (inspiré d'une légende arabe), les Sept Beautés et enfin le livre d'Alexandre. Une traduction en français du deuxième poème, a été proposée par Henri Massé dans le cadre du programme de l'UNESCO de traduction des œuvres représentatives (cf chapitre.) : Nizâmi, trad. Par Henri Massé, *Le roman de Chosroès et Chîrîn*, Maisonneuve et Larose, Paris, 1970.

nous positionner sur Kiev et le Kirov, le mieux serait de le faire avec Chulaki »<sup>116</sup>. La première a bien lieu le 24 novembre 1953 au Petit Théâtre d'opéra et de ballet de Leningrad (Malogot), dans les décors de Virsaladze. Les danseurs de Bakou cependant joueront eux-mêmes les rôles lors de la Décade d'art azerbaïdjanais qui a lieu à Moscou en 1959, dans une version rafraîchie par Gusev et Slonimskii. Le ballet voyage également, de Prague au Caire<sup>117</sup>. Sans conteste, le ballet profite d'une conjonction artistique plus heureuse dans sa création, mais aussi de la vogue qui ne se dément pas pour les « féeries de l'Orient ».

Alors que le ballet de Karaev, créé à la fin de la période stalinienne, lui survit largement, dix ans plus tard un second ballet azerbaïdjanais fait sensation lors de sa première au Kirov. Incarnant quant à lui la volonté de renouveau de la danse, il marque tout autant l'histoire de la danse soviétique au centre qu'en périphérie.

### *Legenda o liubvi*

Le ballet *Legenda o liubvi* qui emporte les suffrages au début des années 1960 est l'œuvre de Arif Melikov, un élève de Kara Karaev<sup>118</sup>. Le livret est signé du poète et écrivain Nazym Hikmet, en exil en Union soviétique depuis juin 1951, déjà évoqué plus haut. En 1948, alors soumis à une interminable peine de prison en Turquie, il a composé un poème sur ce thème inspiré par le poète persan Niazimi<sup>119</sup>. A Bakou, une pièce en vers sur le même thème, écrite par Samed Vurgun (1906-1956), par ailleurs auteur des paroles de l'hymne de la république, avait été jouée en 1941. Le projet de faire du poème de Hikmet un ballet survient assez vite après son arrivée triomphale sur le sol soviétique. Cette rapidité témoigne de la popularité de l'auteur, du goût pour les sujets orientaux, de la recherche désespérée enfin de renouveler un répertoire anémié. Comme dans le cas de *Tropoiu groma* cependant, la naissance du projet prend plusieurs années, agrégeant, comme dans les cas précédents, artistes des périphéries et du centre. Le Kirov reçoit un premier livret daté de 1953 rédigé par une certaine IU.M. Zavodchikova, à laquelle est ensuite adjoint Nikolai Pavlovich Ivanovskii, ancien danseur du Mariinskii formé par Fokin qui enseigne désormais l'histoire de la danse au Conservatoire de Leningrad<sup>120</sup>. Hikmet donne son approbation pour les premiers jets proposés par Zavodchikova, puis le Kirov signe un contrat avec les deux librettistes<sup>121</sup>. En novembre 1956, le consultant Dmitriev, qui faisait au même moment si bon accueil à la musique de Karaev pour *Tropoiu Groma* fait montre semble t il du même enthousiasme concernant ce projet : le livret a été approuvé par le conseil artistique du Kirov, le compositeur Nikolai Nikolaevich Agafonnikov a déjà écrit deux tableaux. L'enthousiasme de Dmitriev contraste avec l'obscurité tant des librettistes que du compositeur, qui sont certes ses collègues : il prévoit rien moins que la création d'un spectacle puissant et monumental sur cet intéressant sujet.<sup>122</sup> Deux ans plus tard cependant, les commentaires

<sup>116</sup> RGALI f. 2992, op. 1, d. 420, l. 11 lettre de Slonimskii à Karaev, du 11 novembre 1952

<sup>117</sup> Lettre de Slonimskii à Karaev 14 mars 1963)

<sup>118</sup> Arif Melikov, 1933-2019

<sup>119</sup> Le poète du XVème siècle Navoi, devenu figure tutélaire de la république ouzbek, est aussi l'auteur d'un poème sur le même thème des amours entre le pauvre Ferhat et la riche Shirin, empêchés par la sœur de Shirin, Banu. Sur la permanence du trio Ferhat -Shirin et la maléfique Banu cf par exemple cette série télévisée turque <https://turkru.tv/ferhat-i-shirin/>

<sup>120</sup> Nikolai Pavlovich Ivanovskii ( 1893-1961) vient de signer une histoire des danses de bal, parue en 1948 et semble très éloigné de l'univers évoqué par le poème d'Hikmet.

<sup>121</sup> Contrat entre Orlov, directeur du Kirov, et les librettistes Ivanovskii et Zavodchikova, 1<sup>er</sup> avril 1954 prévoyant la remise du livret le 1<sup>er</sup> juillet de la même année, contre 8 000 roubles. , LGALI, f. 337, op. 1, d. 924, l. 52. Les livrets de Zavodchikova f. 337, op. 1, d. 662, 337, op. 6, d. 71

<sup>122</sup> Spravka de Dmitriev, 23 novembre 1956, LGALI, f. 337, op. 1, d. 924, l. 51

ennuyés de la section léningradoise de l'Union des compositeurs après lecture du scénario et audition de la réduction pour piano du premier acte composé par Agafonnikov témoignent du contraire. Le compositeur avoue lui-même avoir toutes les peines du monde à donner une coloration orientale à sa musique, malgré son étude du folklore<sup>123</sup>. Ses collègues lui conseillent par ailleurs de faire équipe avec un maître de ballet : ainsi assimilera-t-il ce qui manque aussi à ces esquisses : un caractère dansant. Troisième péché : le scénario lui-même, qui donne lieu aux commentaires les plus développés, trait caractéristique de la conception soviétique du ballet. Agafonnikov ne sait lui-même quel dénouement choisir, faisant référence désormais non plus seulement au poème de 1948 mais à la pièce écrite par Hikmet sous le même titre<sup>124</sup>.

Parallèlement, Nazym Hikmet, qui poursuit également une activité importante à l'étranger, dans les pays du bloc de l'Est, notamment en Allemagne de l'Est, a effectivement confié en 1956 à son traducteur attitré Hans Kurella la traduction d'une pièce éponyme, en prévision des mises en scène qui se profilent dans divers théâtres de RDA, notamment au Deutsches Theater de Berlin Est à partir de mars 1956, au théâtre de la ville de Senftenberg, puis plus tard à Dessau, Zwickau<sup>125</sup>. A partir de 1967, la traduction de Kurella est aussi utilisée à Berlin Ouest pour monter la pièce de Hikmet, tandis que plusieurs théâtres d'opéra et de ballet de RDA, notamment à Dresde, montent à leur tour le ballet sur la musique de Melikov.

De fait, entre-temps, le ballet *Legenda o liubvi* échappe tant à Zavodchikova, qui avait peut-être oublié l'affaire, son livret dormant sur une étagère du Kirov depuis deux ans<sup>126</sup>, qu'à Agafonnikov avec lequel le Kirov n'avait encore signé aucun contrat.

Utilisant peut-être le livret de Zavodchikova, avec ou sans l'aval de Hikmet, sur une chorégraphie de Natalia Danilova, un premier ballet *Legenda o Liubvi* naît sur la scène de Kuibyshev, l'année même du décès de son compositeur, Georgii Gustavovich Kreitner, orientaliste en poste en Egypte, Turquie, Abyssinie au début des années 1930, qui avait aussi fait carrière dans l'administration culturelle stalinienne, tout en devenant membre de l'Union des compositeurs en 1937<sup>127</sup>. Ce n'est cependant

---

<sup>123</sup> Il ne précise pas lequel, le caractère oriental aussi bien du thème traité que de la musique à composer revenant sans cesse. Le président de séance, V V Pushkov évoque cependant le folklore turc, du fait probablement que l'argument est inspiré par une œuvre de Khikmet.

<sup>124</sup> Sténogramme de la réunion de la section léningradoise de l'Union des compositeurs d'URSS, 15 mai 1958, LGALI, f. 348, op. 1, d. 497.

<sup>125</sup> Archiv der Akademie der Künste,, Kurella Archiv 2365, lettre de Alfred Kurella aux éditions Henschelverlag, Leipzig 21 janvier 1956. La pièce est également donnée à plusieurs reprises la radio par la Radio d'Etat de Berlin Est à partir de décembre 1956 et enfin à la télévision en janvier 1960, ibidem, Kurella-Archiv 2758. En 1967, le professeur Herbert Melzig écrit à son collègue pour revenir sur un certain nombre de points de traduction, à l'aide de l'édition turque de la pièce, l'œuvre dramaturgique de l'exilé étant progressivement publiée à Istanbul depuis 1963. Kurella Archiv 22115 lettre de Herbert Melzig, Berlin-Est à Kurella, 21 mai 1967, et la réponse de Kurella du 21 août 1967, qui souligne sa proximité avec Hikmet depuis son propre exil en Union Soviétique, de 1934 à 1954. Selon Hikmet lui-même, les versions russes de ses pièces étaient suffisamment exactes pour servir de base aux traductions dans d'autres langues, alors que Melzig met en avant, à la suite de Goethe, la nécessité de revenir au texte « original ». Sur Herbert Melzig et son propre séjour en Turquie pendant la Seconde guerre, cf. Stefan Ihrig, *The International History Review*, 2015, 38/1, p. 1-17.

<sup>126</sup> Dès juin 1957, le directeur du Kirov avait déjà décidé de se séparer de ce livret, proposant au chef du département principal des affaires culturelles du ministère de la culture de RSFR de donner à des « théâtres de la périphérie » plusieurs livrets adoptés en leur temps par le Kirov mais que ce dernier, pour diverses raisons, renonçait à monter. LGALI, f. 337, op. 1, d. 924, l. 53 Orlov à S.F. Nikilishkin, 7 juin 1957

<sup>127</sup> Une biographie de Georgii Gustavovich Kreitner (1903-1958) ici : <http://penzahroniki.ru/index.php/spravochnik/147-penzenskaya-personaliya/2142-krejtner-georgij-gustavovich-17-12-1903-14-07-1958>

pas cette version qui fit du poème de Hikmet un ballet soviétique célèbre, mais celle d'un compositeur de la périphérie propulsé au centre.

Le jeune compositeur Arif Melikov a fait son apparition à l'été 1958 au Kirov, où il a fait entendre sa propre composition. Son auditoire convaincu l'encourage à poursuivre la rédaction de sa partition. En janvier 1959, Dmitriev presse son directeur, Korkin, de tenir prêt un contrat pour le jeune et talentueux compositeur, qui revient de Bakou avec 80% de la partition. Le 20 janvier 1959, Melikov signe un premier contrat<sup>128</sup> et une semaine plus tard Korkin demande l'autorisation de faire venir pour deux mois le grand chef d'orchestre Niazi de Bakou, afin de répéter la musique : le caractère oriental de la musique brillamment composée par Melikov le réclame.<sup>129</sup> Un an plus tard cependant, l'œuvre a encore changé : le livret, désormais uniquement signé de Hikmet, a été tellement modifié que le nouveau régisseur en chef du Kirov, Grigorevich, a demandé un profond remaniement de la partition : Melikov en a réécrit un peu moins de la moitié, et demande à être rétribué en conséquence<sup>130</sup>. En mai 1960 le directeur du Kirov demande officiellement à Niazi de venir à Leningrad répéter la musique du ballet prévu pour mars 1961<sup>131</sup>. Aux noms de cette équipe, il faut rajouter celui du décorateur Virsaladze. La forte coloration caucasienne de l'équipe a sans doute fait beaucoup pour lui donner un véritable caractère oriental, authentique et cohérent, en plus d'une probable cohésion entre les artistes, notamment entre Melikov et Niazi<sup>132</sup>. Selon le Géorgien Versaladze, Nazym Hikmet a su renouveler une légende populaire dans tous les pays orientaux.<sup>133</sup> Le talent individuel propre aux artistes a permis de créer un spectacle véritablement artistique. Alors que le public soviétique continue de subir des ballets interminables, la version proposée par Hikmet est clairement réduite. Cependant, un ingrédient fondamental du succès du ballet revient au chorégraphe Grigorevich, en passe de véritablement imposer une nouvelle plastique à la danse soviétique, l'innovation étant jusqu'alors le fait de chorégraphes beaucoup plus âgés, passés par les expériences des années 1910-1920, que le dégel autorise non sans mal à relever la tête. La première a lieu au Kirov le 23 mars 1961. *Legenda o liubvi* est ensuite monté à Bakou, avec la même équipe, et dansé par le ballet d'Azerbaïdjan. Selon Chulaki, la danseuse étoile du Bolchoï, Maia Plisetskaïa, en tournée à Bakou, y interpréta le rôle de Banu. Elle fut si séduite qu'à son retour à Moscou elle pressa

---

<sup>128</sup> LGALI, f. 337, op. 1, d. 924, l.50 Dmitriev à Korkin, 8 janvier 1959 ; ibidem l. 48 contrat Korkin Melikov 20 janvier 1959

<sup>129</sup> Korkin à P.A. Tarasov, chef de la Direction principale des affaires artistiques du Ministère de la Culture d'URSS, 28 janvier 1961, LGALI, f. 337, op. 1, d. 924, l. 7

<sup>130</sup> Melikov à Korkin, 24 février 1960 LGALI, f. 337, op. 1, d. 924 l. 44. Sa demande est appuyée par Grigorevich et Dmitriev. En janvier 1961, un nouveau contrat est signé avec Melikov, pour une somme de 45 000 roubles LGALI, f. 337, op. 1, d. 924. Le ballet est inclus dans le répertoire du Kirov (acte du 22 mars 1961 signé par Korkin directeur, M.S. Dovlatova directrice du département du répertoire et K. Sergeev, maître de ballet principal du Kirov LGALI, f. 337, op. 1, d. 924, l. 5

<sup>131</sup> LGALI 337, op. 1, d. 861, l. 4 Korkin à Niazi, 24 mai 1960. Le même jour, il annonce également à Hikmet qu'à la suite des négociations menées au nom du Kirov par Grigorevich et Melikov avec l'écrivain turc, les droits d'auteur du scénario lui seraient intégralement versés. Ibidem, l. 5.

<sup>132</sup> En janvier 1961, Korkin propose à nouveau à Niazi de venir à Leningrad pour les répétitions du ballet en février. La troupe doit ensuite partir en tournée avant de revenir pour la première de *Legenda liubvi*, toujours prévue en mars. LGALI, f. 337, op. 1, d. 861, l. 14, Korkin à Niazi, 12 janvier 1961. En novembre 1961, Sorokin, qui a succédé à Korkin à la tête du Kirov à la suite de la défection de Noureev lors de la tournée du ballet à Paris en juin 1961, lui propose de diriger à nouveau l'orchestre du Kirov à la reprise du ballet prévue en janvier 1962 ibidem l. 15, en revanche, lorsque Melikov écrit à Sorokin en mai 1962 pour lui demander de faire jouer Niazi, salué par la presse, lors de la tournée prochaine du Kirov à Moscou, il reçoit une réponse négative datée du 2 juin 1962 de Rachinskii, qui vient de remplacer Sorokin comme directeur. Ibidem, l. 16-17.

<sup>133</sup> LGALI, f. 337, op. 1, d. 861, Procès-verbal de la discussion du ballet *Legenda o liubvi* du 1<sup>er</sup> octobre 1961.

la ministre de la culture Furtseva d'autoriser le Bolchoï à mettre sur scène à son tour la chorégraphie de Grigorevich<sup>134</sup>. La première au Bolshoi a lieu le 30 mars 1965.

Cet épisode est absent des mémoires de Plisetskaia, qui a fini par se fâcher à mort avec le chorégraphe. En revanche, elle témoigne bien du rôle de l'orientalisme dans un aspect qui lui tient à cœur toute sa vie, comme danseuse et chorégraphe : tendre vers une expression pure de la danse, débarrassée du puritanisme soviétique, incarné par les diktats incessants des administrateurs du théâtre et les représentants du ministère<sup>135</sup>. A propos d'un de ses rôles fétiches, la Persane de l'opéra Khovanshchina de Musogorskii, elle écrit « La musique dit la langueur, la volupté, la passion (dans ce temps-là ni Korène ni moi n'avions entendu le mot » sexe »). Moi, le nombril à l'air dans le genre « danse du ventre », voilée de gaze rien qu'au début, tapant dans mes mains comme sur un tambourin, je glissais en rond, j'embrasais la convoitise de Khovanski. »<sup>136</sup> Toujours selon Plisetskaia, cette chorégraphie que Sergei Koren avait réglé sur elle devait servir de prétexte à une petite révolution culturelle dans la mise à l'écran entreprise à la fin des années 1950 : Vera Stroieva, la réalisatrice lui aurait proposé de danser son rôle seins nus. Dans l'entourage de Plisetskaia, l'idée enthousiasma la seule Lili Brik<sup>137</sup> et la ballerine fut filmée, pour finir, dans l'éternel costume décrit plus haut, déjà suffisamment évocateur<sup>138</sup>. Alors que la question de la nudité plus ou moins suggérée est un enjeu de censure pendant encore une bonne dizaine d'années, le ballet soviétique va cependant progressivement introduire de plus en plus massivement, mais d'abord à travers les thèmes orientaux, ou certains personnages, l'abandon du tutu en faveur du simple justaucorps et les torsos nus masculins amplement mis en valeur dans le ballet Spartacus, autre temps fort du ballet soviétique post-stalinien, la musique de Khachaturian étant chorégraphiée par pas moins de trois maîtres soviétiques : Moisev, Jakobson et Grigorevich. A Moscou, Plisetskaia interprète Phrygie dans celle de Jakobson qu'elle admire sans réserve, avant de se déchirer le dos dans celle de Grigorevich qui, en 1968, finit par triompher au Bolshoi. Les démêlés de l'insolente étoile avec Furtseva et ses adjoints, à la veille d'une tournée en Amérique, à propos de *Carmen-Suite*, chorégraphié en 1967 par l'artiste cubain Alberto Alonso, mais aussi la progressive réintégration sur la scène du Bolchoï au début des années 1970 d'un adagio litigieux, à la double faveur d'un coup de pouce silencieux de Kossyguine en 1968 et d'une tournée à Londres en 1969, illustrent bien ce moment charnière<sup>139</sup>. Le film de danse diffusé par la télévision soviétique en 1978, mettant au générique la fine fleur du renouvellement artistique déjà à l'œuvre au Bolshoi 10 ans plus tôt, est une apothéose de cette normalisation<sup>140</sup>. Il est signé par le réalisateur de télévision Feliks Slidovker, auteur quatre ans plus tard de la mise à l'écran d'une version renouvelée des *Sept Beautés* de Kara Karaev.

### III/Exporter le ballet azerbaïdjanais : avant-garde, révolutions, mondes extra-européens

---

<sup>134</sup> Chulaki, , *la byl direktorom Bol'shogo teatra....*, Muzyka, Moscou, 1994.

<sup>135</sup> Voire la ministre elle-même.

<sup>136</sup> Maïa Plisetskaïa, *Moi, Maïa Plisetskaïa*, Gallimard, 1994, p.158. Nous utilisons ici l'excellente traduction par Lily Denis. L'original est paru à Moscou en sous le titre, *la, Plisetskaia*.

<sup>137</sup> Sur Lili Brik cf chapitre

<sup>138</sup> P. 239-240

<sup>139</sup> Le récit par Plisetskaia *ibidem*, p. 339-355.

<sup>140</sup> *Karmen' suit*, Ekran, 1978 ici : <https://www.youtube.com/watch?v=Ut7kidCHo0g>. Rodion Shchedrin a adapté la musique de Bizet, en symbiose avec le travail chorégraphique d'Alonso et Plisetskaia, les décors sont de Boris Messerer, l'orchestre du Bol'shoï dirigé par Gennadii Rozhdestvenskii. En introduction, Alberto Alonso offre un historique du ballet qui ne dit rien des démêlés avec le Ministère de la Culture soviétique.

De fait, la création du ballet *Légende de l'Amour* au Kirov, tout comme celle de *Spartacus* ou encore de *Carmen Suite*, représentent une série d'enjeux : expressivité de la danse, renouvellement de son vocabulaire, renouvellement aussi de la danse masculine, conception épurée du décor à l'unisson de la promotion de la danse pure, à défaut d'un abandon du récit chorégraphique, même minimal. Esquissées plus haut à l'occasion de chorégraphies marquantes du Kirov et du Bolchoï, ces batailles culturelles et esthétiques se livrent aussi à Bakou. Elles offrent ainsi une version azerbaïdjanaise de la volonté d'émancipation des corps qui travaille une bonne partie de la société soviétique, y compris sous le soleil du Caucase. Cependant, de même que pour le centre, le ballet azerbaïdjanais s'inscrit aussi dans une diplomatie culturelle. Les chorégraphes des blocs de l'Est sont ainsi encouragés par leur hiérarchie, qui tente de jouer la carte de la modernité dans le but d'atteindre les scènes occidentales, soit, dans le cas des troupes soviétiques, pour offrir une vitrine attractive de l'univers culturel soviétique, soit, dans le cas des pays-frères, pour paraître s'en affranchir. Enfin, les modernisateurs du ballet azerbaïdjanais s'inscrivent aussi sur une troisième scène, celles qu'ils ont pour mission de construire à partir de la fin des années 1960 dans les pays en lutte contre la colonisation et l'emprise occidentales.

La revendication d'une rénovation radicale du ballet soviétique s'articule à une affirmation culturelle qui s'est renforcée depuis la fin des années 1950. Le couple de chorégraphes Rafiga Akhundova et Maksud Mamedov, déjà aperçus comme jeunes solistes de la troupe de Bakou dans le film concert de 1954, mais aussi dans *Legenda o liubvi* entré au répertoire en 1961, constitue le fer de lance de cette double revendication, s'appuyant en particulier sur leur proximité avec Kara Karaev. Or, cette volonté d'inscrire l'art du ballet dans une avant-garde nourrie d'une culture nationale multiséculaire ne se résume pas à un développement artistique autonome. La volonté d'émancipation nationale manifestée par les républiques sert en partie l'instrumentalisation par Moscou de ses républiques méridionales pour non seulement servir de vitrines de la modernité aux pays en voie de décolonisation ou rejetant l'occidentalisation, mais aussi exporter vers ces derniers un modèle soviétique qui se décline aussi bien sur le plan économique que culturel.

Le fait que ce double mouvement d'émancipation nationale et de représentation à l'étranger du modèle soviétique soit avant tout porté par des élites culturelles nationales formées en partie à Moscou ou à Leningrad, loin d'être contradictoire, en est une caractéristique première.

#### *1969 Teni Golubstana à Paris ou la concurrence dans l'avant-gardisme*

La modernité des conceptions de Akhundova et Mamedov éclate dans le ballet qu'ils conçoivent sur la musique de Faradz Karaev, fils de Kara Karaev, *Teni Gobustana*. L'argument remonte encore bien plus loin que les romans de chevalerie de Nizami : il s'agit rien moins que de retracer un récit des temps préhistoriques auxquels remontent les fresques rupestres du Gobustan. Les scènes de chasse préservées ont servi directement d'inspiration tant aux chorégraphes qu'au décorateur, Togrul Narimanbekov<sup>141</sup>, à la recherche des formes effilées et stylisées des chasseurs préhistoriques

---

<sup>141</sup> Togrul Narimanbekov (1930-2013), petit-fils d'un gouverneur de Bakou, fils d'un ingénieur en partie formé en France sous la première indépendance et réprimé pendant la Grande Terreur et d'une mère française, elle aussi exilée jusqu'en 1961 à Samarkand. Togrul lui-même se forma aux beaux-arts d'abord à Bakou puis à Vilnius et exposa dès le stalinisme tardif avant d'associer son nom, dans le domaine de la décoration théâtrale, au renouveau d'une production azerbaïdjanaise alliant orientalisme et avant-garde. (ainsi du ballet *Les ombres du Golubstan*, 1968, *Skazanie o Nasimi* de F. Amirov (1973) ou encore, toujours d'Amirov, le ballet *1001 nuits*. Cf ici conversant en russe avec un journaliste de la télévision azerbaïdjanaise en 2010.

adorateurs du feu et du soleil. Le livret est l'œuvre conjointe de Maksud Mamedov et de Viacheslav Esman<sup>142</sup>.

La première a lieu en mai 1969 au théâtre Akhundov à Bakou. Cependant, le spectacle est aussi sélectionné, avec deux autres ballets, par une équipe venue de France, conduite par le danseur Youly Algaroff. Russe blanc né en 1918 à Simferopol et ancien de la compagnie de Serge Lifar, danseur étoile de l'Opéra de Paris, ce qui le conduit sur la scène du Bolshoi en 1958<sup>143</sup>. L'âge venant, il est devenu depuis peu promoteur de spectacles et a su développer des liens privilégiés avec le Goskontsert soviétique<sup>144</sup>. Il est à la recherche de nouvelles troupes, notamment pour le jeune Festival International de la danse, créé quelques années plus tôt par le directeur artistique du Théâtre des Champs Elysées, Jean Robin, qui a contribué notamment au lancement des Ballets du XXème siècle de Maurice Béjart<sup>145</sup>. De fait, loin de n'être qu'une histoire engageant diplomatie et administrations culturelles, les échanges artistiques reposent aussi, et même beaucoup, sur l'activité et l'audace d'entrepreneurs privés du spectacle. Placé sous le patronage de la municipalité parisienne, représentée par la très active Janine Alexandre-Debray, le Festival a pour objectif déclaré de redonner des couleurs à la vie théâtrale et musicale de la capitale dans une période creuse, l'automne, en escomptant ainsi d'importantes retombées économiques sur le secteur touristique<sup>146</sup>. Promu par une majorité politiquement conservatrice et soutenu financièrement par l'industrie du luxe parisien, la Chambre de Commerce de Paris et le Comité du Tourisme, le festival repose pour

---

<sup>142</sup> sur Viacheslav Esman, ingénieur de formation mais aussi librettiste, habitant d'un immeuble de l'intelligentsia académique de Bakou [https://www.ourbaku.com/index.php/%22%D0%94%D0%BE%D0%BC\\_%D0%BA%D1%80%D0%B0%D1%81%D0%BD%D0%BE%D0%B9\\_%D0%BF%D1%80%D0%BE%D1%84%D0%B5%D1%81%D1%81%D1%83%D1%80%D1%8B%22\\_%D0%BD%D0%B0\\_%D0%BF%D1%80.%D0%9B%D0%B5%D0%BD%D0%B8%D0%BD%D0%B0\\_%D0%B4%D0%BE%D0%BC\\_%E2%84%963](https://www.ourbaku.com/index.php/%22%D0%94%D0%BE%D0%BC_%D0%BA%D1%80%D0%B0%D1%81%D0%BD%D0%BE%D0%B9_%D0%BF%D1%80%D0%BE%D1%84%D0%B5%D1%81%D1%81%D1%83%D1%80%D1%8B%22_%D0%BD%D0%B0_%D0%BF%D1%80.%D0%9B%D0%B5%D0%BD%D0%B8%D0%BD%D0%B0_%D0%B4%D0%BE%D0%BC_%E2%84%963)

<sup>143</sup> Les tournées à l'étranger par delà le Rideau de Fer à l'époque du Dégel ont été particulièrement étudiées pour les grandes capitales de la danse académique. Cf. Christian Ezrahi, *Swans of the Kremlin. Ballet and Power in Soviet Russia*, University of Pittsburg Press, 2012 (je n'ai malheureusement pas pu éviter de recourir à son exécrable édition en français, dans la piètre traduction de Marianne Loedel, *Les cygnes du Kremlin. Ballet et pouvoir en Russie soviétique*, Gremèse, 2017. Stéphanie Gonçalves, « Une guerre des étoiles : les tournées de ballet dans la diplomatie culturelle de la guerre froide (1945-1968) », sous la direction d'Irene Di Jorio, Université libre de Bruxelles, 2015 ; Gonçalves Stéphanie, « Les danseurs soviétiques à Paris et à Londres pendant la guerre froide : entre travail, tourisme et propagande politique, 1954-1968 », *Les Cahiers Sirice*, 2016/2 (N° 16), p. 69-82. Les mémoires des protagonistes, de l'Est comme de l'Ouest, restent cependant des sources indépassables.

<sup>144</sup> Sur le rôle de recrutement de Youly Algaroff (1918-1995, cf. « Le ballet de l'Opéra de Budapest à Monte\_Carlo », *Nice-Matin*, 22 décembre 1965. Pour une autre figure marquante d'entrepreneur du ballet en lien avec les Soviétiques, l'américain Hurock, quant à lui originaire de Biélorussie selon Chulaki, cf **Harlow Robinson** (Northeastern University, Boston): "Sol Hurok and Gosconcert"

<sup>145</sup> Des éléments biographiques sur Jean Robin (1918-2017) dans l'hommage que lui rend Michel Ondin, « In Memoriam -Jean Robin », *Danse*, n° 333 mai 2017 p. 51

<sup>146</sup> Les archives du Festival International de la Danse, dont la première édition date de 1963, sont consultables au Département des Arts et du Spectacle de la BNF, Richelieu,

l'essentiel, à ses débuts, sur ses recettes propres<sup>147</sup>. Sous un paradoxe qui n'est donc qu'apparent, les organisateurs du festival cherchent régulièrement à créer l'événement en faisant venir des troupes par-delà le Rideau de fer, même si l'Europe du Nord et de l'Ouest ou encore l'Amérique du Nord sont aussi bien représentées. La programmation du festival offre ainsi, vue de l'Ouest, une fenêtre sur l'actualité chorégraphique d'Europe de l'Est, plus ou moins lourdement investie par l'école soviétique depuis la construction forcée du bloc de l'Est. Les premières années du Festival, avant qu'il n'intègre le Festival d'automne incarnation de la politique culturelle pompidolienne du début des années 1970, offrent un mélange de mondanités où se croisent noms à particules, personnalités d'un monde politique et culturel clairement situées sur l'échiquier politique, mais aussi diplomates des ambassades des pays représentés sur scène, venant applaudir au Théâtre des Champs Elysées aussi bien du ballet classique que, non sans tumulte, des prototypes de danse contemporaine.

Le fait que l'organisation repose en partie sur une forme de diplomatie culturelle Est-Ouest qui répond ici clairement à des intérêts économiques reflète une époque où depuis une dizaine d'années la circulation dûment chapeauté des artistes venus de l'Est se développe<sup>148</sup>. De même que les organisateurs occidentaux sont demandeurs, de même les institutions artistiques des Etats du Bloc de l'Est travaillent en partie à produire des spectacles susceptibles de séduire le goût des publics occidentaux, escomptant eux aussi des retombées tant économiques que politiques de ces tournées à l'Ouest. En outre, au sein du Bloc de l'Est se joue également une compétition pour rivaliser avec le grand frère soviétique, à la présence écrasante dans les pays qu'il satellise depuis la fin de la guerre y compris dans le domaine culturel.

Depuis la fin des années 1950, les scènes nationales d'Europe de l'Est font ainsi assaut de modernité, à la fois pour se distinguer de l'académisme soviétique et pour attirer précisément les programmateurs occidentaux. L'historienne de la danse Irina Severin, qui a eu accès aux archives de la Securitate roumaine, a ainsi bien montré les enjeux de la sélection, pour l'année 1965, de la chorégraphie roumaine du *Marteau sans Maître* de Pierre Boulez, qui fut l'occasion pour le chorégraphe comme pour un des danseurs du ballet de demander l'asile politique, initiative aux douloureuses retombées<sup>149</sup>.

La programmation de 1969<sup>150</sup>

C'est dans ce contexte que se produit à Paris le ballet de Bakou. Selon les chorégraphes, l'équipe de Youly Algaroff était restée dubitative devant les productions montrées à Erevan et Tbilissi, s'enthousiasmant en revanche pour celles de Bakou<sup>151</sup>. Pour autant, l'Union soviétique chaperonne

---

<sup>147</sup> Le bilan dressé en janvier 1965 pour la deuxième édition du Festival de l'automne-hiver 1964 indique ainsi 210 000 francs de subventions pour un peu plus de 522 000 francs de recettes nettes. Le bénéfice tiré du Festival 1964 serait au total de 13 946,50 francs 4 COL 69/11 Aspects financiers (contrats, subventions comptabilité)

<sup>148</sup> Sur les prémices de cette circulation dans un domaine connexe, cf. Kiril Tomoff, *Virtuosi Abroad. Soviet Music and Imperial Competition During the Early Cold War, 1945-1958*, Cornell University Press, 2015.

<sup>149</sup> Irina Severin, « *Le Marteau sans maître* ou le Ballet de l'Opéra de Bucarest à la rencontre de l'Occident », Recherches en danse, n°4, 2015

<sup>150</sup> On peut consulter le programme original de la version 1969 du Festival ici : <http://www.tce-archives.fr/document/4459-festival-international-de-danse-de-parissoiree-de-galaballet-de-l%27opera-national-de-hongriedon-redlich-dance-companyballet-cullbergles-jeunes-solistes-de-l%27opera-de-parisballet-de-l%27opera-de-bakou>

<sup>151</sup> Entretien téléphonique du mars 2021.

pour ainsi dire les artistes d'Azerbaïdjan, leur adjoignant deux duos de danseurs, l'un du Bolchoï, l'autre du Kirov.

De fait, une des grandes caractéristiques des productions venues de l'Est est de ne pas lésiner sur les effectifs. Très clairement aussi, elles se détachent des compagnies occidentales par le nombre de représentations qu'elles assurent, sans parler des prolongements vers d'autres engagements, dans la capitale ou en province. Source de devises tout autant que de prestige, l'envoi d'artistes venus de l'Est représente, pour l'institution invitante, un investissement très lourd. En 1969, le contrat pour la venue du ballet de Hongrie, alignant plus de 100 danseurs, s'élève à 93 500 francs, sans parler des frais liés à leurs déplacements, le contrat pour la troupe soviétique s'élève à 85 000 francs, sans que l'on sache si, outre la vingtaine de danseurs-étoiles de Bakou, les quatre danseurs du Bolshoi et du Kirov sont inclus. On sait en revanche que l'Opéra de Bakou s'est déplacé avec son propre orchestre, dirigé par Rauf Abdullaev, nécessitant un contrat supplémentaire de plus de 28 000 francs. On notera par contraste les 864 francs de la sonorisation<sup>152</sup> des spectacles de la compagnie américaine Don Redlich, dont le contrat de troupe s'élève à 27 000 francs, il est vrai pour une troupe réduite à cinq danseurs. Coûteux, les artistes soviétiques attirèrent pourtant beaucoup plus le public parisien, cette année-là, que leurs concurrents, assurant une recette nette de plus de 106 000 francs (sur 5 représentations), quand les autres troupes oscillaient entre 26 000 (pour la Compagnie Don Redlich) et 37 000 francs (le Spartacus du ballet de Budapest) pour 4 représentations chacun. Eu égard à la lourdeur de ces productions de l'Est, et malgré une coquette subvention spécifique à *Spartacus* et le succès public des Soviétiques, tous les spectacles présentés en 1969 dans le cadre du Festival s'avèrent déficitaires, mais ceux de l'Est bien plus que ceux de l'Ouest<sup>153</sup>. Trois ans auparavant, le pari semble avoir en revanche capoté en ce qui concerne l'invitation des danseurs du ballet de Tbilissi qui, tout en étant eux aussi arrivés nombreux, ne semble pas avoir eu les faveurs du public parisien. Les Géorgiens présentaient notamment *Othello* dans la mise en scène de Chabukiani qui avait pourtant fait tellement sensation au Bolshoi<sup>154</sup>. Pour pas moins de 14 représentations dont deux annulées, la troupe aurait bénéficié d'un contrat de 180 000 francs, son orchestre de plus de 64 000 francs. La billetterie semble-t-il n'avait pas suivi : moins de 150 000 francs de recettes, quand la compagnie de Merce Cunningham en avait réuni plus de 57 000 en 4 soirées, la troupe américaine bénéficiant d'un contrat de moins de 30 000 francs et demandant des frais de sonorisation pour 6 000 francs. Le ballet de Cuba du très populaire Alonso représente une situation intermédiaire puisque, bénéficiant d'un modeste contrat pour sa troupe de 20 000 francs et pour un orchestre

---

<sup>152</sup> Cette pratique ne fait encore pas l'unanimité chez les critiques français, comme le prouve ce jugement sévère de Georges Hirsch, ancien directeur de l'Opéra de Paris : « Quant aux tintamarres d'accompagnement sur bandes magnétiques : casseroles heurtées, freins brusquement tendus, grincement de portes rouillées, cascade de vaisselle qu'on brise, ils rendront sans doute jaloux les plus représentatifs de nos bruiteurs « dans le vent », à commencer par MM Stockhausen et Xénakis », *Carrefour*, 19 novembre 1969. Il convient d'y ajouter le recours à la projection de films, au coût nettement plus élevé (ici 5 000 francs).

<sup>153</sup> 4°-COL-69/64 (Administration du 7ème Festival : aspects financiers (subventions, comptes d'exploitation). Les 360 000 francs de subventions (100 000 du Comité du Tourisme, 145 000 du Conseil de Paris, 30 000 – mais pour deux ans – de la Chambre de Commerce de Paris, 50 000 des Affaires Étrangères, 20 000 des Affaires culturelles et 15 000 du département des Hauts de Seine) auxquels s'ajoutaient près de 240 000 francs de recettes nettes permettaient cependant largement de faire face aux déficits des spectacles et aux frais généraux du festival de 1969.

<sup>154</sup> Malheureusement, le fonds Robin sur le Festival utilisé ici ne dispose pas de dossiers de coupure de presse sur la réception de ce spectacle, donné au Théâtre des Champs-Élysées du 29 novembre au 12 décembre 1966.

(près de 24 000 francs), donc à effectifs réduits, il avait visiblement attiré les Parisiens, avec plus de 70 000 francs de recettes en quatre représentations<sup>155</sup>.

Après les ovations parisiennes, les artistes soviétiques de Bakou, à l'instar de la plupart des troupes venues de l'Est, poursuivent ensuite infatigablement leur tournée en France et à Monte-Carlo. Les images filmées préservées que nous avons retrouvées proviennent de ces spectacles donnés en dehors du Théâtre des Champs-Élysées et ne comprennent pas une seule image du ballet *Ombres du Gobistan*,<sup>156</sup>

Le succès critique est plus mitigé que l'accueil du public. Une ironie plus ou moins appuyée s'exerce sur cette variante inconnue du ballet soviétique, représenté par trois ballets chorégraphiés par Rafiga Akhundova et Maksud Mamedov : *Les Ombres du Gobistan*, et, bien moins innovants sur le plan thématique, puisque construits sur des éléments récurrents de l'identité azerbaïdjanaise soviétique: les travailleurs du pétrole dans *Ballade de la Caspienne* de T. Bakikhanov et les danses populaires de la *Suite azerbaïdjanaise* de Rauf Gadzhiev, alors ministre de la Culture d'Azerbaïdjan qui, à ce titre, est aussi du voyage. Il est vrai que vu de Paris, où on ignore tout de cette république du Caucase, tout est nouveauté.

Néanmoins, le ballet *Les Ombres du Gobistan* retient davantage la critique parisienne, dont la musique, composée par Faradz Karæev, est généralement saluée. Les partis pris de la mise en scène et de la chorégraphie sont diversement appréciés, ainsi de la nudité simulée des danseurs, ou encore du refus de mettre trop en avant des solistes pour proposer une danse aux mouvements collectifs.

La critique semble en réalité déconcertée par une production artistique qui ne correspond pas à ses attentes : on n'y retrouve pas la débauche athlétique qui caractérise le spectacle aux dimensions pharaoniques présenté par le ballet de l'Opéra de Budapest, le *Spartacus* de Khachaturian monté par Laszlo Seregi<sup>157</sup>, ou encore les prouesses techniques des duos du Bolshoi et du Kirov<sup>158</sup>. Ceux-ci,

---

<sup>155</sup> 4°COL 69/31 Aspects financiers (subventions, comptabilité)

<sup>156</sup> Archives INA (BNF) : 27 dec 1969 le ballet Bakou Côtes d'Azur actualités 19h13 durée 1 :10 (extrait de la Ballade de la Caspienne), Gala de l'UNICEF Theatre de France (Odéon), extraits de la Suite azerbaïdjanaise

<sup>157</sup> La troupe avait déjà été invitée par le Festival en 1963. Un extrait d'un autre ballet de Khachaturian, *Ganje*, figurait dans son programme, sur une chorégraphie de la soviétique Nina Anisimova. La mise en scène spectaculaire de Seregi affirme au contraire un savoir-faire hongrois, dont la promotion a commencé par une invitation faite à la presse française d'assister au spectacle à Budapest quelques semaines avant le Festival. Ben Hur est dans toutes les têtes. Un critique français, qui signe R.S., sans doute René Sirvin, décrit cette super production hongroise en ces termes : « en tout cas une œuvre de propagande non déguisée, malgré le choix de l'argument (simpliste) : la révolte des esclaves contre l'aristocratie cruelle et décadente de Rome. Le chorégraphe veut atteindre son but par une suite de numéros-choc : orgies romaines, combats de gladiateurs d'une extrême violence, dont les protagonistes ont des corps d'athlètes, sculptés, modelés par un entraînement intensif soumis à ces disciplines implacables des pays de l'Est qui permettent aux descendants d'Attila de glaner des médailles d'or dans les JO. Les attitudes des danseurs n'évoquent elles pas souvent ces groupes figurant sur les monuments du socialisme, qui jalonnent les Etats communistes ? Qu'on ne s'étonne donc pas si Viktor Fülöp (Spartacus barbu et musclé à souhait) nous apparut davantage comme un capitaine avant-centre de l'équipe hongroise du même nom que comme un

insérés entre les trois ballets azerbaïdjanais, semblent avoir largement volé la vedette à leurs compatriotes, quand bien même leur partition est quant à elle archie-connue. Parmi les danseurs venus de Bakou, le nom de deux danseurs est néanmoins relevé, même si on est loin de leur prêter les exploits prodigieux des Leningradois. La manière dont il renouvelle la danse masculine ne repose

---

danseur, suivant l'optique habituel (sic) des ballets classiques. Même si ce « Spartacus », sur une musique de Katchaturian (sic), fait place, en intermèdes aux mouvements de foule, aux virtuosités académiques de ses étoiles, particulièrement de Zscuzca Kun qui, dans une variation un peu longue, fait la démonstration d'un talent souple et sûr. » (Rivarol, s.d.)

<sup>158</sup> Le duo du Bolshoi, représenté par Nina Sorokina et Iurii Vladimirov semble avoir particulièrement frappé les esprits. La spécialiste Dinah Maggie le qualifie de « couple-phénomène » : « Lui, avec son corps puissamment musclé, ressemble de prime abord à un lanceur de poids. Cependant, on s'aperçoit vite que ses étourdissants exploits techniques sont de ceux qui appartiennent au vocabulaire de la danse académique, mais que rarissimes sont les danseurs capables de les réaliser. La partie du public qui applaudit systématiquement les « 32 fouettés » chaque fois qu'ils sont plus ou moins bien exécutés par n'importe qui, à n'importe quelle scène, aurait mauvaise grâce à faire la fine bouche devant les incroyables performances saltatoires du danseur soviétique.

La puissance esthétique de Vladimirov accentue encore l'aspect fragile de sa partenaire lorsqu'il la lance dans les airs où elle semble suspendue comme une bulle, l'attrape au vol, ou la porte à bout de bras, comme un colosse le ferait d'un petit oiseau.

Ah, ces vrais « portés à la russe, quelle leçon pour ceux qui s'efforcent en vain de les imiter ! Nina Sorokina est, elle aussi, un phénomène dans ce que ce mot implique d'exceptionnel et même de surhumain. Sous son apparente fragilité, elle cache une force et un contrôle musculaire que ceux qui savent regarder et ressentir le mouvement découvrent dans son aisance à ignorer les plus ardues difficultés techniques. Sorokina n'est pas une danseuse, : elle est LA danse, elle est le mouvement à l'état pur, toute de naturel de bonheur communicatif. » *Combat*, 5 décembre 1969. Moins comique, la description des exploits du duo par Georges Hirsch, l'ancien directeur de l'Opéra de Paris, d'ailleurs compagnon de route du PCF et à ce double titre familier de la scène soviétique, se veut davantage technique et n'en traduit pas moins la sidération : » Le 7<sup>e</sup> festival s'est terminé en beauté grâce à l'étincelante Nina Sorokina et son phénoménal partenaire, Youri Vladimirov, ds un extrait de la *Esmeralda* de Pugnî. Les deux artistes sont des étoiles du Bolchoï. J'ai connu à Moscou Sorokina toute jeune, il y a une dizaine d'années. Je n'avais jamais vu Vladimirov. Ce sont des talents bien différents, ils ont soulevé l'enthousiasme de la salle et obtenu un triomphal succès. Quel merveilleux couple !

(..)Ah ! ce tour sur pointe en arabesque allongée et au ralenti ! Sorokina est la danse même dans ce qu'elle a de plus noble et de plus beau.

Lui c'est un tourbillon, un corps qui vole dans l'espace en d'incroyables positions, sans jamais perdre l'équilibre. Un athlète d'une puissance illimitée dont les prouesses forcent l'admiration bien qu'elles tiennent de la performance acrobatique, parce qu'elles dépassent tout ce qu'on a pu voir dans le genre. Parce que c'est extraordinaire (note en bas de page : voici, entre autres, pour les professionnels, le détail d'une envolée de Youri Vladimirov : un tour *sauté à la seconde*, enchaîné par un *grand jeté*, fini par un tour en l'air sans reprendre appui au sol et retombé sur les genoux ! »), *Carrefour*, 10 décembre 1969.

pas sur les principes qui font du ballet *Spartacus* un best-seller des scènes de ballet de l'Est<sup>159</sup>. Ainsi, alors que la formation implacable reçue à Moscou et Leningrad est relevée par la presse française pour les danseurs revenus dans leurs pays d'origine, tel le hongrois Viktor Rona ou la roumaine Magdalena Popa, en revanche Vladimir Pletnev et Rafael Grigorian sont repérés par certains critiques français sans pour autant être rattachés à une école de danse proprement soviétique. On peut aussi se demander ce que vaut un reproche concernant l'utilisation d'éclairages de couleur (« lumières violettes ou rose bonbon ») ou un maquillage considéré comme désuet (« les femmes avec des paillettes d'or sur leurs paupières, les hommes avec leur visage blafard, leurs yeux cernés de noir, leurs lèvres soulignées de rouge »), critique qui s'étendrait pour le coup aux danseurs du Bolshoi et du Kirov<sup>160</sup>.

Alors que le festival se veut un savant mélange de danse dite classique et de danse contemporaine, cette dernière n'a pas la vie facile, sous la plume des critiques français. En 1969, la danse académique, outre les duos moscovites et leningradois, est représentée côté français par le Ballet des jeunes solistes sous la direction artistique de Serge Lifar, encore incontournable dans le monde de la danse parisienne mais accusé ici d'avoir présenté un pur programme d'examen de fin d'année. Deux troupes occidentales relèvent de la danse contemporaine. La compagnie américaine de Don Redlich, invitée pour remplacer au pied levé celle de Donald McKayle, qui a fait faux bond au dernier moment, est traitée de canular. D'un avis assez général dans la petite communauté de la danse, en réalité il ne s'agit pas de danse et le public, fuyant dès l'entracte, aurait été du même avis. Le ballet suédois Cullberg recueille bien davantage leur faveur, sinon leur enthousiasme. L'équilibre est difficile cependant entre l'accusation de dater, même dans une exécution impeccable, comme c'est le cas lorsque la troupe de Birgit Cullberg fait revivre la *Table verte* de Kurt Joos, manifeste de la danse expressionniste de 1932, et le reproche d'innover dans le vide à propos de *Summerspace* de Merce Cunningham, d'ailleurs invité de l'édition du Festival de 1966<sup>161</sup>.

---

<sup>159</sup> Les Parisiens n'ont pas vu le *Spartacus* de Grigorovich, qui a en revanche été montré à Londres quelques mois auparavant, lors d'une tournée du Bolchoï. Des rumeurs élogieuses leur en sont néanmoins parvenues. Sur l'importance de cette chorégraphie, cf Christina Ezrahi, *Les cygnes du Kremlin*, p. 212 ff, qui lui attribue, de manière peut-être un peu excessive, un rôle de résistance face aux diktats de l'establishment. Sur le ballet de Grigorovitch Sergei Zhuk, *Rock and Roll in the Rocket City: The West, Identity, and Ideology in Soviet Dniepropetrovsk, 1960–1985* (Baltimore: Johns Hopkins University Press), p. 161.

<sup>160</sup> Claude Baignières, *Le Figaro*, 3 décembre 1969.

<sup>161</sup> « Malgré quelques détails intéressants, je n'aime guère le *Summerspace* de Merce Cunningham long et monotone, où les danseurs entrent et sortent par hasard et dans le plus parfait désordre. Il n'y a jamais que trois chats qui se courent après sur scène, et cela n'a aucune raison de s'arrêter à un moment plutôt qu'à un autre ». Peu réceptif aux principes révolutionnaires de Cunningham, et à une chorégraphie devenue désormais un classique, René Sirvin ne tarit pas d'éloges en revanche à propos de *La Table Verte*, pour des raisons tout autant artistiques que politiques : l'argument du ballet, dénonçant les simagrées des diplomates, a toute son actualité. Se plaignant souvent de l'ennui inspiré par des ballets trop étirés par le récit d'une intrigue inconsistante, la plupart des critiques restent de fait attachées à un ballet qui leur raconte une histoire. Sur la réception de Cunningham en France cf le court article Sylviane Pagès, « Le moment Cunningham ». L'émergence d'une référence incontournable de la danse en France... », Repères *Cahier de danse*, avril 2009/1 n° 23, p. 3-6

En regard, la chorégraphie des Azerbaïdzhanaïes déconcerte d'autant plus que les critiques ont du mal à la situer : oscillant entre le « classique » et le « caractère »<sup>162</sup>. Certains lui prêtent une parenté avec les ballets *Lascaux* de Lazzini<sup>163</sup> et le *Sacre du Printemps* de Béjart<sup>164</sup><sup>165</sup>.

Au-delà du gallocentrisme de la remarque, c'est bien toute une conception de l'innovation qui est ainsi interrogée. Rien ne dit que les deux chorégraphes aient eu connaissance ni de l'un ni de l'autre, malgré la très grande popularité internationale de Béjart, qui commence à travailler avec les artistes soviétiques à partir des années 1970. Plus d'une fois, les critiques français considèrent que l'inculture des chorégraphes de l'Est en matière de danse contemporaine, en plus du diktat académique, fait obstacle à la créativité des spectacles qui leur sont présentés année après année par le festival.

Les descriptions du ballet offertes par les critiques intriguent en réalité, alors que les images de ces chorégraphies du ballet de Bakou sont introuvables : on ne sait s'il a été filmé, par extrait ou en intégralité, lors de son passage en France. Quant à la version filmée azerbaïdzhanaïse de *Ombres du Gobistan*, elle a été détruite...par un incendie. On en est réduit à tenter de trouver une clé de lecture derrière l'ironie ou la condescendance de ces récits spécialisés, afin de reconstituer les caractéristiques du ballet<sup>166</sup>. On devine alors plus d'une convergence entre *Les Ombres du Gobistan* et des recherches du ballet occidental qui lui sont exactement contemporaines<sup>167</sup>, sans obtenir encore le moyen de comprendre le fonctionnement de cette circulation d'inspirations<sup>168</sup>.

*Du neuf avec du vieux, une identité azerbaïdzhanaïse dans l'air du temps : V mire legend (1975)*

Les productions chorégraphiques azerbaïdzhanaïses des années 1970 confirment le signal donné par les *Ombres du Gobistan*, même si, tout comme le ballet présenté à Paris, l'Occident l'a largement ignoré.

Une fois de plus, les films de danse de l'époque offrent un témoignage saisissant de cette révolution qui s'empare du décor, des costumes et, de manière plus inégale, de la conception même de la danse.

---

<sup>162</sup> Dinah Maggie, *Combat*, 5 décembre 1969.

<sup>163</sup> *Lascaux*, sur une musique du compositeur australien de John Antill (1904-1986) est un ballet créé par Joseph Lazzini (1926-2012), alors à la tête de l'Opéra de Marseille.

<https://www.ina.fr/video/RAF03026562> Répétition du nouveau ballet de Joseph LAZZINI à l'Opéra de Marseille 8 février 1968

<sup>164</sup> Le ballet de Maurice Béjart, sur la musique de Stravinsky, a été créé au Théâtre de la Monnaie à Bruxelles en 1959. Ici un extrait filmé en 1966 <https://www.youtube.com/watch?v=eECLpTebmHo>

<sup>165</sup> René Sirvin, *L'Aurore*, 1<sup>er</sup> décembre 1969, Georges Léon, dans *l'Humanité* du 3 décembre 1969, Albert Burnet, *Le Soir*, 4 décembre 1969

<sup>166</sup> Le ballet a été recréé, sur une autre chorégraphie, en 2013

<sup>167</sup> La grande spécialiste Gilberte Cournand (1913-1905) porte d'ailleurs ce jugement, aussi autocentré qu'élogieux : « Le charme et l'intérêt de cette compagnie caucasienne résident dans son désir d'échapper à la routine du ballet traditionnel. La chorégraphie des 'Ombres du Kobistan », malgré quelques passages conventionnels, pourrait porter la signature d'un de nos chefs de file du ballet contemporain », *Le Parisien*, 3 décembre 1969.

<sup>168</sup> Il serait intéressant de savoir si les danseurs de Bakou assistèrent aux autres spectacles du Festival présents en 1969, mais aussi à d'autres curiosités visibles au même moment dans la capitale. Les danseurs hongrois auraient ainsi confié à Jacqueline Cartier avoir l'intention d'assister à *Hair*. *France-Soir* 5 novembre 1969.

*Dans le monde des légendes* : le titre même du film réalisé en 1975 par Georgii Babushkin<sup>169</sup> pour la télévision soviétique continue de creuser le sillon orientaliste, celui qui avait apporté bien plus de succès à Hikmet que ses dénonciations des maux du XX<sup>e</sup> siècle et qui avait fait rentrer au répertoire des ballets du Kirov et du Bolshoï la musique des compositeurs azerbaïdjanais Kara Karaev et Arif Melikov. Ce voyage dans un monde poétique oriental revisité juxtaposait des scènes de ballets extraites de trois oeuvres : *Shur*, sur une musique de Fikret Amirov, suivi de *Sept Beautés* puis de *Leila i Medzhnun*, composés par Kara Karaev.

Le trait commun le plus frappant de ces images est d'avoir été filmées en plein air : les deux premiers extraits sont dansés dans les forteresses et palais de la vieille ville de Bakou, évocatrice de son passé arabo-musulman et perse, devenue omniprésente dans les représentations de la République-comme de l'actuel Azerbaïdjan. Le troisième en revanche se veut tout à fait hors du temps, les danseurs évoluant sur les rochers baignés par la mer Caspienne. Les vieilles pierres du passé comme cette ultime vision minérale sont ainsi à l'opposé des paysages luxuriants et peuplés du film de 1954, de même qu'aux élégantes toilettes des artistes, aux tenues pittoresques des travailleurs venus les applaudir et aux riches costumes de scène ont succédé collants et tuniques couleurs chair. La progression de la nudité du danseur est la plus achevée, tandis que le couple danse cheveux au vent dans la dernière scène, inspirée par le ballet de Karaev *Leila et Medzhnun*.

Le compositeur s'est de nouveau inspiré d'un poème de Niasimi qui est aussi un conte connu dans tout l'Orient musulman, du monde arabe au Pakistan en passant par l'Asie centrale. Plus d'un artiste soviétique s'en est emparé. Karaev, après avoir écrit un poème symphonique sur ce thème en 1948 a envisagé avec Slonimskii d'en faire un ballet. Il est cependant d'abord concurrencé par Sergei Balasarian, dont la musique inspire le film de la réalisatrice Tat'iana Berezantseva, produit par les studios du Tadjikistan et sorti sur les écrans en 1960, offrant un premier ballet à grand spectacle reposant sur l'histoire du jeune bédouin poète devenu fou d'amour<sup>170</sup>. Ancienne gloire du ballet expérimental des années 1920, Kas'ian Goleizovskii, profitant à partir de la fin des années 1950 d'une plus grande ouverture pour ses chorégraphies imaginatives<sup>171</sup>, crée peu de temps après un ballet en symbiose avec Balasarian qui fait date au début des années 1960 et a également été filmé pour les écrans soviétiques<sup>172</sup>. La musique de Karaev offre une version concurrente pour l'Azerbaïdjan, où,

---

<sup>169</sup> Georgii Babushkin (1936-2018) est essentiellement l'auteur de films de danse et de musique, ainsi que d'une version de *Pierre et le loup* de 1976. <https://www.kino-teatr.ru/kino/director/ros/36011/bio/>

<sup>170</sup> *Leila i Medzhnun*, Tadjikfilm, 1959, ici : <https://www.youtube.com/watch?v=chVvwXi1lk4>

<sup>171</sup> Dans ses mémoires, Maia Plisetskaia consacre plusieurs pages au chorégraphe, le qualifiant de « figure la plus éclatante de tout le ballet russe ». En 1949, elle prépare plusieurs mois sous sa direction un spectacle musical composé de plusieurs numéros de danse. Si leur rencontre semble néanmoins avoir été moins fructueuse que celle, plus tardive, avec Jakobson, elle n'en insiste pas moins sur son influence, y compris à travers son ballet sur la musique de Balasarian : « En 1959, il m'a réglé une danse espagnole sur une musique de Chtchédrine. La création eut également lieu salle Tchaïkovski, Rodion lui-même étant au piano. (Ce morceau est entré au répertoire, l'auteur l'a appelé A la manière d'Albéniz) Mais cette fois encore, de chef-d'œuvre point.

Pour la peine, quel chef-d'œuvre Goleizovski a créé pour Vassiliev avec son *Narcisse* sur une musique de Tcherépnine. Chaque fois que je voyais ce morceau incomparable, je suffoquais de bonheur. Et toute la succession des *Miniatures* de Scriabine, l'*Incantation* de Chaporine, et enfin le long métrage *de Leila et Medjnoun* (musique de Balasarian-sic-) réglé par le maître sur la fin de ses jours, quand la censure du Parti en matière d'art a un peu desserré ses tentacules. Mais tout de même, cet artiste habité, débordant d'imagination créatrice n'aura pas pu se réaliser jusqu'au bout au terrible pays des Soviets. » Maia Plisetskaia, *Moi, Maia Plisetskaia*, op. cit., p. 146-147.

<sup>172</sup> Deux extraits du ballet apparaissent ainsi dans ce documentaire de 2012 composé d'archives cinématographiques et présenté par l'ex danseur étoile du Bolchoï, Nikolai Tsiskaridze. L'*adagio* est dansé par Mikhail Lavrovskii, le jeune danseur étoile du Bolchoï, de mère géorgienne, et Nina Timofeeva. Auparavant, des

rappelons-le Uzeir Gadzhibekov avait déjà créé sur le même thème en 1908 un opéra réputé le premier du monde musulman. Le poème symphonique de Karaev sert d'abord la bande sonore d'un film sorti des studios de Bakou en 1961<sup>173</sup>. Enfin, en 1969, un ballet chorégraphié par Naila Mammedovna Nazirova, de la génération d'Akhundova et Mamedov, tout juste diplômée du GITIS après une première formation à Bakou, est présenté au public du théâtre d'Opéra et de ballet de Bakou.

La première scène de ballet du film repose quant à elle sur une oeuvre du compositeur, Fikret Amirov, le mugham symphonique *Shur* qui lui avait valu un prix Staline en 1949. Remise au goût du jour, cette oeuvre venait de faire l'objet d'un film musical daté de 1967 qui mêle les éléments identitaires de la culture azerbaïdjanaise sur le plan visuel, vocal et instrumental. Les interprètes des danses populaires y sont nettement plus habillées que les danseurs de *Dans le monde des légendes*, cependant que le film s'achève sur le succès mondial de la symphonie d'Amirov, interprétée dans les années 1960 de New York au Caire<sup>174</sup>. Un an plus tard, en 1968, naît le ballet *Shur*<sup>175</sup>.

La personnalité de Fikret Amirov, bien plus que celle de Karaev, semble correspondre à un ancrage de l'identité azerbaïdjanaise dans une culture persane disputée à l'Iran voisin. Un documentaire de la télévision azerbaïdjanaise soviétique du début de l'année 1970, consacrée à la naissance de sa suite *Shiraz*, fait en quelque sorte pendant au documentaire de 1969 nous faisant assister à la genèse du concerto pour violon et orchestre de Karaev, filmé au travail en compagnie de Leonid Kogan<sup>176</sup>. Ici, Amirov est filmé à Bakou, dans un intérieur à la fois modeste et beaucoup moins occidentalisé que celui de la mère de Karaev, la décoration faisant essentiellement référence au monde persan, le commentaire soulignant sa connaissance des poésies arabe et persane. Fils d'un célèbre tariste et compositeur, lui-même joue longuement du tar face à la caméra (même si on le verra aussi plus tard au piano). C'est pourtant bien au Conservatoire de Moscou qu'a lieu la consécration internationale d'Amirov, au cours d'une Conférence organisée par l'UNESCO. L'oeuvre d'Amirov est présentée comme la naissance d'un symphonisme oriental de portée mondiale puis exécutée par l'Orchestre symphonique de Londres, la jeune pianiste turque Idil Biret au piano<sup>177</sup>, sous la direction de Gennadii Rozhdestvenskii. La caméra s'attarde sur le public de délégués venu de tous les continents, notamment d'Afrique, puis le documentaire s'achève sur des images de ruines en plein air et de miniatures persanes, mais aussi de peintures contemporaines représentant des femmes en deuil.<sup>178</sup>

Tous comme les oeuvres musicales elles-mêmes, les chorégraphies présentées dans *V mire legend* restent celles d'artistes dont la carrière a débuté entre l'entre-deux guerres et les années 40

---

images montrent Golizovskii crayonnant des esquisses pour le ballet avant de diriger une répétition de Leila et Medzhnun avec Lavrovskii et Natalia Bessmertnova. La danse des éventails est dansée par Marria Gorodskaia et Ella Kasterina. Si le costume de scène des danseuses se compose dans les deux cas d'un pantalon vapoureux

<sup>173</sup> Leila i Medzhnun, Azerbaïdjanfil'm, 1961, ici <https://www.youtube.com/watch?v=z5OExTzZMw>

<sup>174</sup> *Shur*, 1967, <https://www.youtube.com/watch?v=R9iasSrmwhM>

<sup>175</sup> Inna Naroditskaya, *Song from the Land of Fire. Continuity and Change in in Azerbaijanian mugham*, Taylor and Francis Book, 2003

<sup>176</sup> Oktai Mir-Kasimov, *Eto vstupaet pravda. Kompozitor Kara Karaev*, Azerbaïdjanfil'm, 1968 <https://www.youtube.com/watch?v=CnkA8q61oFU>

<sup>177</sup> Dans une série d'entretiens diffusés par France Musique, Idil Biret raconte à Judith Chaine son parcours artistique qui la mène d'Istanbul à la France, pour suivre les cours de Nadia Boulanger. La jeune pianiste est ensuite repérée par Emil Gilel's de passage à Paris en 1957. Commence alors une série de tournées en URSS. Idil Biret fait part également de son vif intérêt pour la musique de Khachaturian, mais rien ne transparaît de son interprétation de la musique d'Amirov. France Musique, *Les Grands entretiens*, 4/5, jeudi 16 mai 2019.

<sup>178</sup> Documentaire Фикрет Амиров - "Гюлистан Баяты-Шираз" consultable ici :

<https://www.youtube.com/watch?v=WjyebXRatro>; <https://www.youtube.com/watch?v=Teir-MuTYTU=>

staliniennes : Almaszade pour *Shur*, mais aussi pour les *Sept Beautés* dont elle a revisité la chorégraphie en 1969 avec Petr Gusev. Seule Nazirova apparait comme une nouvelle venue. En revanche, les danseurs eux-mêmes appartiennent bien à une nouvelle génération. Le couple formé par Vladimir Pletnev et son épouse Chimnaz Babaeva, interprètes ici des extraits de *Shur* et de *Sept Beautés*, celui du même Pletnev en compagnie de Tamila Mamedova dans *Leila i Medzhnun*, incarnent ainsi sur les scènes de ballet d'Azerbaïdjan le mariage du ballet classique et la recherche d'une nouvelle sensualité tout en ressuscitant une vieille civilisation qui serait au fondement de la République mais qui fait en réalité écho à un univers culturel beaucoup plus vaste. Né en 1946 dans la petite ville de Geichai, à plus de 200 kilomètres de Bakou, Pletnev avait été formé à la danse dans la capitale azerbaïdjanaise, mais aussi à Leningrad et Moscou, suivant les cours de Pushkin et de Messerer. Membre du ballet de Bakou depuis 1965, il avait interprété les premiers rôles d'un répertoire alternant ballet classique et ballets nationaux, mais aussi le *Hooligan* du ballet de Shostakovich, avant que la maladie ne le frappe cruellement.<sup>179</sup>

La référence constante à une culture du passé mariée à la modernité inscrit résolument le film de danse *V mire legend* dans un univers d'hédonisme qui est une marque de fabrique de la revendication identitaire des républiques méridionales et reflète aussi l'univers vécu d'une partie de leurs sociétés urbaines, de l'ère Brezhnev à la Perestroïka. Entre mille échos, la musique inspirée du mugham du pianiste et compositeur de jazz Vagif Mustafa Zade, se produisant dans des festivals à travers toute l'Union soviétique avant de connaître une mort prématurée à Tashkent.<sup>180</sup>

Incarnation de cette génération dans le domaine de la danse, mais absents du film de Georgii Babushkin, Akhundova et Mamedov sont en revanche consacrés sept ans plus tard dans le film de danse de Feliks Slidovker, *Les Sept Beautés*<sup>181</sup>. Le couple, qui avait dansé le ballet à Bakou dans la chorégraphie de Petr Gusev, propose en 1978, pour les 60 ans de Karaev, une nouvelle version musico-chorégraphique qui inscrit le ballet dans une danse contemporaine<sup>182</sup>. Commandé par Gosteleradiofond et réalisé par Slidovker, qui avait entre autres signé *Karmen-suit*, le film est produit par les studios d'Azerbaïdjan et fait appel essentiellement à des artistes et techniciens de la république. Parmi les proches de Karaev, on retrouve les frères Ibragimbekov, qui ont réécrit le scénario, Togrul Narimbekov qui a dessiné les costumes, le chef d'orchestre Rauf Abdullaev, qui dirige cependant l'orchestre symphonique du cinéma d'URSS, à Moscou. De même, si la plupart des danseurs sont du ballet de Bakou, les rôles principaux de Shakh Bakhran et de Aisha ne sont pas interprétés par ses étoiles évoquées plus haut mais par deux danseurs de la même génération, Vadim Guliaev et Natalia Bol'shakova, solistes au Kirov.

Dans leurs écrits Akhundova et Mamedov sont remarquablement silencieux sur leurs références artistiques. Pourtant, il n'est probablement pas indifférent que Guliaev et Bol'shakova aient été également filmés dans une chorégraphie de Maurice Béjart datant de 1968, *Bakhty III*<sup>183</sup>, alors que l'intelligentsia soviétique, à l'instar de l'Occident, connaissait un véritable engouement pour la

---

<sup>179</sup> Sur l'aura du couple et singulièrement de Vladimir Pletnev, au destin tragique puisque mort à Bakou en 1988, à 42 ans après une double amputation, cf un article écrit à la mort de Chimnaz Babaeva (1946-2019) <https://sandinist.livejournal.com/675126.html> et les souvenirs d'un contemporain <https://sandinist.livejournal.com/675126.html>.

<sup>180</sup> Parmi les albums Melodiia enregistrés par Mustafa Zade à partir de la fin des années 1960, cf par exemple ce disque de 1980 inspiré des compositions de Tofik Guliev, compositeur azerbaïdjanais dont il sera question plus bas. <https://www.youtube.com/watch?v=XxnxB5NXV8> (Мелодия С 60-14811-12)

<sup>181</sup> Feliks Slidovker, *Sem' krasavits*, Azerbaïdjanfilm sur commande de Gosteleradio SSSR, 1982, [https://www.youtube.com/watch?v=GQX\\_6DxCTBO](https://www.youtube.com/watch?v=GQX_6DxCTBO)

<sup>182</sup> [http://gallery-mt.narod.ru/pages-ballets/balet\\_s3.html](http://gallery-mt.narod.ru/pages-ballets/balet_s3.html)

<sup>183</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=Fl2jTtwfwU>.

musique, les arts, et les philosophies indiennes. Bien que membres du Kirov, ils appartiennent au petit cercle de danseurs qui, à partir de la fin des années 1970 tentent de faire vivre une danse contemporaine désormais moins inspirée des expérimentations du ballet russe du premier XXème siècle que de chorégraphes occidentaux, dont Béjart, exploré à distance, notamment grâce à la diffusion de films puis de cassettes, est la figure de proue.<sup>184</sup>

Maia Plisetskaia a elle-même raconté comment la possibilité qui lui est donnée de partir travailler à Bruxelles avec Maurice Béjart, à Marseille avec Roland Petit a représenté pour elle le début d'une seconde vie artistique, malgré son âge avancé, mais aussi la difficulté constante qu'elle rencontre pour imposer ces ballets sur la scène du Bolshoi, y compris lors de la venue unique de Béjart en URSS, en 1978. En 1987, alors que s'engage la Perestroïka, la télévision soviétique filme les danseurs du Kirov interprétant des extraits de ballets de Béjart.<sup>185</sup>

Les films de danse d'Azerbaïdjan des années 1970 et 1980 offrent ainsi un timide écho de l'immense popularité acquise par la danse contemporaine dans le monde occidental, qui est aussi largement représentée à quelques centaines de kilomètres de Bakou, lors du Festival annuel de Shiraz, lancé par le Shah d'Iran en 1967. L'argent du pétrole lui permet d'inviter artistes et troupes d'avant-garde les plus célèbres, mêlés aux ensembles de théâtre et de danse traditionnels du monde entier. Oublieuse de la nature dictatoriale du régime, l'avant-garde occidentale se presse dans les ruines de Persepolis et les jardins des palais, avant que la révolution islamiste ne tire brutalement un trait sur ce rendez-vous très prisé, notamment de Maurice Béjart qui y crée plusieurs de ses ballets<sup>186</sup>.

Loin de l'univers des poésies de Nazimi, Rafiga Akhundova et Mamedov s'étaient attelés avec fougue à une autre œuvre formatrice de leur jeunesse au ballet de Bakou, *Tropiou Groma*. Incitant le compositeur à partiellement modifier sa partition, ils recréent le ballet en 1975<sup>187</sup>. Une émission récente de la télévision azerbaïdjanaise offre d'excellents extraits du ballet. Malgré leur brièveté, ces images d'archives suggèrent la rupture avec la chorégraphie de Sergeev, mais aussi avec l'esthétique des costumes et du décor de Dorrer. Ils mettent particulièrement en valeur une transformation de l'occupation de l'espace et de la danse masculine<sup>188</sup>. Le rôle de Leni est interprété

---

<sup>184</sup> Cf ce témoignage sur les apparitions du couple, écarté des rôles classiques, <https://ivlae.livejournal.com/1597.html>; cf aussi cet autre témoignage, écrit en 2010 à la mort d'un des chorégraphes dansé par le couple, Leonid Lebedev, né en 1943, diplômé de l'école de chorégraphie de Bishkek, inspiré entre autres par les écrivains Chingiz Aitmatov et Fazil Iskander, <http://ptj.spb.ru/archive/62/in-memoriam-62/pamyati-leonida-sergeevicha-lebedeva/>

<sup>185</sup> Co production entre la télévision soviétique et TF1, évoquée par Béjart dans, Michel Robert, *Maurice Béjart, une vie. Derniers entretiens*, Luc Pire (2de édition), Bruxelles, p. 127.

<sup>186</sup> Sur l'histoire du Festival de Shiraz, **Mahasti Afshar, Festival of Arts Shiraz Persepolis**, accessible ici : <https://asiasociety.org/files/uploads/126files/Festival%20of%20Arts%2C%20Shiraz-Persepolis%201967-77.pdf>

Des artistes soviétiques font partie des invités du festival, dont l'orchestre de chambre de Moscou sous la direction de Barshaï. **cf aussi le documentaire Sound the Trumpets Beat the Drums (1968)** <https://www.youtube.com/watch?v=mOHqZQd7jM0>

<sup>187</sup> Les deux chorégraphes ont raconté leurs échanges avec Karaev dans Rafiga Akhundova, Maksud Mamedov, « V obshchenii s bol'shim khudozhnikom », *Kara Karaev...*, *op.cit.*, p. 161-168.

<sup>188</sup> cbc tv azerbaijan, « Tropiou groma shedevr Gara Garaeva (sic). Les scènes extraites du ballet de 1975 apparaissent autour de la 15<sup>ème</sup> et de la 19<sup>ème</sup> minute

par Rafael Grigorian, déjà remarqué par les critiques français dans les *Ombres du Gobistan*, qui créera également à Bakou le rôle de Bakhran dans la nouvelle version des *Sept Beautés* de 1978. Né en 1948 dans une famille arménienne de Bakou, il est donc au plus près des créations du couple, avant de quitter la république d'Azerbaïdjan en 1989 pour rejoindre Moscou. Au début des années 1990, il émigre aux États-Unis où il ouvre une école de danse.

L'année qui suit la création de la nouvelle version *Tropoiu groma*, à Bakou, le couple de chorégraphes se rend à Novosibirsk, pour y monter leur ballet, alors que le metteur en scène arménien Vagan Bagratuni vient de prendre le poste de régisseur en chef du théâtre, un des plus attachés à l'innovation artistique au sein de l'espace soviétique<sup>189</sup>.

#### *Artistes azerbaïdjanais en mission en Irak et en Algérie*

Il serait réducteur cependant de n'envisager ce développement de la scène chorégraphique azerbaïdjanaise que du simple point de vue de la construction identitaire d'une république soviétique, entre orientalisme et modernité, les yeux rivés vers l'Occident. De fait, les artistes azerbaïdjanais sont aussi sollicités dans certains des pays souhaitant précisément rompre avec la tutelle occidentale. Dans la foulée du Dégel, l'ère brezhnévienne poursuit le travail de structuration des sociétés des pays en voie de décolonisation occidentale, par l'envoi de spécialistes sur une plus ou moins longue durée, poursuivant avec de nouveaux moyens l'objectif présent dès les origines d'Octobre d'une révolution à exporter sur l'ensemble du globe. Cette intervention soviétique concerne tous les domaines, y compris la structuration du monde artistique. La coopération soviétique en matière de cinéma et plus généralement dans le domaine visuel et pictural en est un aspect, qui commence à être défriché<sup>190</sup>. En revanche, celui de la musique n'a pas encore été véritablement abordé, et moins encore celui de la danse. On pourrait néanmoins rapprocher cet aspect de la politique d'exportation culturelle soviétique de celui du sport, puisque les Soviétiques contribuent à la construction d'infrastructures, et envoient également des entraîneurs dans diverses

---

<https://www.youtube.com/watch?v=wJalRHQXELo>

<sup>189</sup> cf le documentaire tourné par la télévision de Novosibirsk autour de la ballerine Liubov Gershunova, qui a interprété le rôle de Sari, et son mari le danseur Anatolii Berdyshev, Kim Dolgin, *Istoriia odnogo dueta*, Novosibirsktelevizii, 1984, <https://www.youtube.com/watch?v=yDivevdvOm0>. Le théâtre d'opéra et de ballet de Novosibirsk a fait l'objet d'une violente attaque de l'Église orthodoxe russe en 2015, dénonçant, en conformité avec la législation russe, comme une atteinte à la foi des croyants, la mise en scène de *Tannhäuser* par Timofei Kuliabin.

<sup>190</sup> Gabriel Chomentovsky « *L'expérience soviétique des cinémas africains au lendemain des indépendances* », *Le Temps des médias*, numéro intitulé « Afrique(s), les médias entre histoire et mémoire » dirigé par François Robinet et Jamil Dakhli, n°26, printemps 2016, pp. 111-125, « D'Est au Sud, les États font leur cinéma. La coopération cinématographique entre les États communistes et les États africains dans les années 1960 », Claude Forest (dir.), *États et cinéma en Afrique francophone. Pourquoi un désert cinématographique?*, Paris, L'Harmattan, collection Images plurielles, pp. 71-84, 2020, G. Chomentovsky, "Filmmakers from Africa and Middle East trained at VGIK during the Cold War", *Studies in Russian and Soviet Cinema*, vol 13, issue 3, 2019, pp. 189-198 ; Rossen Djagalov, *From Internationalism to Postcolonialism*, Mac Gill University, 2020, Mark Nash (ed.), *Red Africa. Affective Communities and the Cold War*, Black Dog Publ., 2016.

disciplines sportives<sup>191</sup>. D'autre part, les travaux notamment sur le festival de Tashkent ont montré l'importance des républiques soviétiques méridionales, et singulièrement d'ancienne culture musulmane, dans cette coopération culturelle en direction des aires extra-européennes. Le Caucase fait partie de cette stratégie, aspect d'autant plus longtemps négligé dans la vision occidentale de l'histoire soviétique que la diplomatie culturelle soviétique avait opéré un partage très net, conduisant volontiers le visiteur occidental à apprécier les douceurs de l'Arménie et de la Géorgie. L'Azerbaïdjan en revanche était un passage obligé des visiteurs en provenance des mondes non occidentaux<sup>192</sup>. Contribuant à complexifier la cartographie de ces politiques de formatage, qualifiées, comme dans le monde occidental, de politique d'amitié et de coopération, en réalité parfaitement asymétriques, des travaux récents démontrent comment l'analyse n'est en réalité complète que lorsqu'on identifie l'intervention de l'ensemble des pays de l'Est dans les pays d'Asie et d'Afrique ouverts à leur influence<sup>193</sup>.

Représentant probablement un mouvement ascendant d'intérêt pour les traces d'un passé récent plus ou moins effacé, enfoui dans les mémoires privées ou inscrit dans la pierre et des institutions sujettes à la destruction, au reniement ou tout simplement à l'abandon, cette page de l'histoire des relations transnationales et transcontinentales se prête volontiers à un traitement émotionnel plus ou moins teinté de nostalgie, faisant déborder bien au-delà des frontières de l'ancienne Europe de l'Est une Ostalgie faite de récits d'émancipation, de fierté nationale et de confiance dans l'avenir désormais disparue. Cette tendance à la nostalgie suscitée par le souvenir des échanges culturels avec le monde de l'Est européen, en particulier soviétique, se comprend d'autant mieux qu'elle touche à un passé proche, pour ainsi dire fondu dans le présent par l'effet des biographies de ses acteurs. Cette histoire culturelle demanderait à être davantage connectée à l'histoire du soutien économique mais aussi politique et militaire prodigué par le bloc de l'Est, et avant tout de l'Union Soviétique, aux États non européens en voie de construction nationale<sup>194</sup>, qui furent le terrain des affrontements les plus sanglants nés de la décolonisation occidentale, d'expérimentations socio-économiques et de régimes politiques qui ont également durablement posé leur empreinte, laissant cependant un souvenir beaucoup plus mitigé<sup>195</sup>.

---

<sup>191</sup> Sylvain Dufraisse, *Les héros du sport. Une histoire des champions soviétiques (années 1930-années 1980)*, Champ Vallon, 2019.

<sup>192</sup> Cf. Paul Wolkenstein, « Transcaucasie et Asie Centrale soviétiques : vitrine architecturale pour les non-alignés »

<sup>193</sup> James Mark, Artemy Kalinovsky and Stefii Marung (eds), *Alternative Globalizations: Eastern Europe and the Postcolonial World* (Bloomington, Indiana: Indiana University Press, 2020) ; Un exemple récent dans le domaine de l'architecture, Łukasz Stanek, *Architecture in Global Socialism : Eastern Europe, West Africa, and the Middle East in the Cold War*, Princeton, Princeton University Press, 2020

<sup>194</sup> Maxim Matusевич, Natalia Telepneva (eds), *Warsaw Pact Intervention in the 'Third World': Aid and Influence in the Cold War* (London: IB Tauris, 2018), Natalia Telepneva, *Cold War Liberation: The Soviet Union and the Collapse of Portuguese Empire in Africa, 1961-1975*, University of North Carolina Press (à paraître)

V Shubin ; A.S. Balezin, A.B. Davidson (otv. redaktor), S.V. Mazov, *Afrika v sud'be Rossii, Rossiia v sud'be Afriki*, Rosspen, Moscou, 2019

<sup>195</sup> C'est probablement dans le domaine de l'accueil d'étudiants en provenance d'Afrique dans les universités et instituts de formation soviétiques et du bloc de l'Est, notamment de la RDA, que la connexion entre politique d'influence culturelle, rôle dans les stratégies politiques et militaires des guerres liées à la décolonisation occidentale, et leurs actuelles survivances ont été le plus travaillé. Les cas de l'Asie et du Moyen-Orient ont été

L'Azerbaïdjan a sa part dans cette politique d'influence soviétique en direction des mondes non-européens. Alors que l'université Lumumba de Moscou est au cœur du système d'attraction et de formation des élites non-européennes, en particulier africaines, d'autres grandes villes soviétiques y contribuent également. Bakou accueille ainsi bon nombre d'étudiants d'Afrique et du Moyen-Orient, dont le futur président de l'Angola Eduardo Do Santos, diplômé de son Institut du pétrole<sup>196</sup>. Au moins à ces débuts, cette présence suscite, comme dans la partie européenne de la Russie des situations de rejet<sup>197</sup>. Elle est probablement devenue banale avec le temps et la multiplication, toute relative, du nombre d'étudiants étrangers. Bakou compte également parmi les capitales républicaines qui, outre Moscou, servent de théâtre, à travers les représentations consulaires, à des relations diplomatiques avec les pays proches.

Dans ce contexte, plusieurs personnalités du monde du ballet azerbaïdjanais sont appelés à donner vie aux traités d'assistance et d'amitié signés entre l'Union soviétique et ses nouveaux partenaires<sup>198</sup>.

Un film tourné en 1968 lors de la tournée de l'Ensemble de danse azerbaïdjanais en Algérie veut illustrer les relations qui se développent ainsi avec l'ancienne colonie française. Les artistes jouent, chantent et dansent à la Foire internationale d'Alger, où l'Azerbaïdjan est la seule république soviétique à posséder son propre pavillon. Ils se produisent aussi devant les Soviétiques expatriés, eux aussi azerbaïdjanais<sup>199</sup>. Beaucoup sont des géologues, missionnés pour aider la jeune Algérie à développer l'extraction pétrolière. Les artistes azerbaïdjanais de l'Ensemble sont spécialisés dans les danses et musiques populaires, cependant les deux univers, celui des danses nationales et celui du ballet classique se croisent sans cesse au sein des parcours des artistes de la République. Il n'est pas évident pourtant que les danseurs des républiques du Sud soviétique, ici d'Azerbaïdjan, aient interprété des rôles du ballet classique européen, laissant ce répertoire aux tournées des ballets de la partie européenne de l'Union soviétique.<sup>200</sup>

---

beaucoup moins travaillé. Pour une excellente discussion de la bibliographie la plus récente, cf Constantin Katsakioris, « Students from Portuguese Africa in the Soviet Union, 1960-1974 : Anti-Colonialism, Education, and the Socialist Alliance », *Journal of Contemporary History*, 2021, vol. 56 (1), p. 142-165.

<sup>196</sup> Cf Thomas Goltz, *Azerbaïdjan Diary*, notamment sur sa rencontre avec son ancienne professeure de russe à Bakou. Constantin Katsakioris, « Students from Portuguese Africa...*art. cit.* », p. 153

<sup>197</sup> Maxim Matusevich évoque la grève organisée par plusieurs dizaines d'étudiants d'Africains dans la gare de Bakou, à la suite de la mort violente d'un étudiant du Ghana en 1965, Maxim Matusevich, « Expanding the Boundaries, *art. cit.* », en écho au décès d'un autre étudiants du Ghana à Moscou en décembre 1963, cf Julie Hessler « Death of an African Student in Moscow », *Cahiers du Monde Russe*, 2006, 47/1-2, p. 33-63, et aux violences exercées plus généralement contre des étudiants étrangers, par exemple en Ukraine cf C. Katsakioris, *art. cit.*, p. 156.

<sup>198</sup> Sur le contexte général des relations entre l'Azerbaïdjan et l'Irak, au sein des accords liant l'URSS à l'Irak, lié dans un premier temps à la formation d'ingénieurs et à l'envoi de spécialistes du pétrole, ainsi que sur les aspects culturels liés à la musique et au ballet, cf. VAHİD ÖMƏROV, « Azərbaycan-İraq mədəni inteqrasiyası (XX əsrin II yarısından müasir dövrdək) », février 2014, consultable ici : <https://sesqazeti.az/news/kivdf/396389.html>

<sup>199</sup> L'Ensemble se rend d'Alger à Rocher Noir, actuel Boumerdes, où vivent les familles soviétiques azerbaïdjanaises. Les anciens locaux de l'Exécutif provisoire de Abderrahmane Farès, établi à Rocher Noir en 1962, abritent en effet un Institut du gaz et du pétrole équipé par les Soviétiques. Cf. Gérard Viratelle, « La coopération entre Alger et Moscou se renforce, surtout dans le domaine des échanges économiques », *Le Monde diplomatique*, décembre 1968

<sup>200</sup> Alibala Alekperov, Tofik Sultanov, *Zdravstvui Al'zhier*, Azerbaïdjanfil'm, 1968, <https://www.youtube.com/watch?v=Ntvpw0ZaSHk>

En 1970, soit quelques mois après s'être rendue au festival de la danse de Paris qui a mis à l'honneur le ballet de Bakou, Gamer Almaszade est ainsi invitée à travailler dans un tout autre univers, puisqu'elle part en Irak pour fonder une école de danse et un ensemble de danse populaire qui aurait « ravivé la danse nationale irakienne » selon le journal de Bagdad *As-seqefe el-Cedid*<sup>201</sup>. Un des piliers de la culture musicale azerbaïdzhanaïse de l'époque, le compositeur Tofik Kuliev, professeur au conservatoire de Bakou et secrétaire de l'Union des compositeurs d'Azerbaïdzhane, l'avait précédée de peu pour fonder à Bagdad la première école de musique. Au cours des mêmes années, le compositeur Fikret Amirov, évoqué plus haut, s'était également montré particulièrement actif dans les relations culturelles soviéto-irakiennes<sup>202</sup>.

Quant à Rauf Gadjiev, présent dans la délégation azerbaïdzhanaïse au Festival international de la Danse en tant que compositeur d'un des trois ballets présentés sur la scène des Champs-Élysées et surtout comme ministre de la Culture, il quitte ce poste en 1971 pour passer huit années en Algérie en tant que conseiller général aux questions artistiques en Afrique. Installé à Alger, il participe à la création de l'Académie de musique, danse et théâtre à Alger. Lui aussi fait partie de ces artistes soviétiques à la confluence entre danses nationales, danse de ballet, danses importées d'autres continents, notamment d'Inde. Au début des années 1960, il avait écrit la musique d'un film emblématique de ces croisements, qui pose aussi de manière cruciale le statut d'une danse artistique professionnelle masculine au sein de sociétés soviétisées, notamment musulmanes : *la budu tantsevat'* est un film azerbaïdzhanaïse consacré au danseur tchéchène Makhmud Esambaev. Sorti sur les écrans soviétiques en 1963, le film tait la déportation, mais raconte l'ascension d'un jeune garçon déterminé, qui brave les interdits pour revenir à Grozny, auréolé d'une gloire internationale, interprétant une lezginka à couper le souffle, en partie dansée sur les pointes, mais aussi la danse indienne<sup>203</sup> extraite de *Legenda o liubvi*, ou la « Danse du feu » sur une musique de Manuel de Falla, et pour finir une danse espagnole. Pas moins de cinq chorégraphes sont crédités au générique de ce film culte, dont Leonid Jakobson, mais aussi Galmer Almaszade et Alibaba Abdullaev<sup>204</sup>, à la tête de l'ensemble de danses nationales de la Philharmonie d'Azerbaïdzhane depuis les années 1930,

---

<sup>201</sup> Dans un documentaire récent de la chaîne culturelle de la télévision azerbaïdzhanaïse, le neveu de Gamer Almaszade, lui-même recteur du Conservatoire de Bakou et pianiste talentueux évoque, en azerbaïdzhanaïse plusieurs aspects de la vie de sa tante dont les difficultés rencontrées avec son père, hostile à son choix de danser, sa grande élégance, mais aussi son expérience en Irak. Plusieurs anciennes élèves d'Almaszade devenues danseuses et maitresses de ballet s'expriment en revanche en russe dans ce portrait comprenant plusieurs images d'archives.

**Qəmər Almaszadə (Mədəniyyət TV)** <https://www.youtube.com/watch?v=XsHR2uAjEck>; cf aussi un documentaire de la télévision azerbaïdzhanaïse de 2007, également en azerbaïdzhanaïse, **Dünya Bir Pəncərədir - Qəmər Almaszadə Aparıcı və Müəllif** - Əməkdar Artist Gülşən Əkbər, consultable ici : , [https://www.youtube.com/watch?v=vki4J\\_gD6eU](https://www.youtube.com/watch?v=vki4J_gD6eU)

<sup>202</sup> L'article cité également parmi les moments phares des échanges culturels entre la république d'Azerbaïdzhane et l'Irak le voyage à Bagdad en décembre 1971 de son ministre de son nouveau ministre de la culture, Bagirov, à la tête d'une délégation qui comprenait entre autres le jeune chanteur et compositeur Polad Biul-Biul. Au cours de cette décennie consacrée à la culture azerbaïdzhanaïse, concerts, expositions, conférences avaient également eu lieu à Bessorah et Mossoul, dont une exposition de photos sur le ballet d'Azerbaïdzhane.

<sup>203</sup> En 1956-1957, le Ministère de la culture, au moment même où il signe un contrat avec Slonimskii et Karaev pour créer un ballet « indien », demande à la spécialiste Eleonora Grikurova de régler une danse indienne avec Makhmud Esambaev. Alaudi Musaev, *Makhmud Esambaev*, Molodaia gvardiia, Moscou, 2011, p. 134ff, en particulier p. 146 ; pour un récit la création de la danse, racontée à l'époque soviétique par Esambaev lui-même, [https://www.youtube.com/watch?v=rzD9JGNh4\\_c](https://www.youtube.com/watch?v=rzD9JGNh4_c)

<sup>204</sup>

également filmé au cours des années 1960, comme on vient de le voir, lors de tournées de son ensemble en Afrique du Nord : jouant un rôle spécifique dans l'histoire du développement de la danse en Union soviétique et au Caucase, dans l'hybridation des répertoires et des références culturelles, les artistes azerbaïdjanais sont aussi invités à créer des ponts avec les sociétés musulmanes animées d'un triple projet de laïcisation, d'affirmation nationale et d'affranchissement de la tutelle occidentale<sup>205</sup>. Cependant, alors que le jeune Esambaev a bénéficié à la fois du soutien de la seconde épouse de son père, une juive née à Odessa, et qu'il a épousé une femme arménienne de Bakou, rencontrée en 1945 en Kirghizie, le film met en scène uniquement la présence fructueuse de Russes, qui contribuent à ouvrir le monde au jeune Tchétchène.

Le paysage culturel que découvre Gadzhiev quelques années après la proclamation de l'Indépendance à Alger est bien différent des républiques du Caucase. A la fin de la période de la colonisation française, Alger comptait au sein de son Conservatoire un Département de danse classique animé par Mona Gaillard, une ancienne danseuse étoile qui avait fait carrière en métropole, avant de s'établir à Alger en 1945 et de travailler comme Maitresse de Ballet, directrice de la danse et professeur à l'Opéra et au Conservatoire<sup>206</sup>. Le répertoire ne se distinguait en rien de celui de la métropole et les élèves de Mona Gaillard provenaient des populations européennes ou juives sépharades européanisées de la colonie<sup>207</sup>. La scène de l'Opéra d'Alger était par ailleurs un passage obligé des troupes de ballet occidentales, à commencer par celle de l'Opéra de Paris<sup>208</sup>. Tout au contraire, le projet soviétique conduit par Gadzhiev consiste, à l'instar du travail mené pendant des décennies dans les républiques caucasiennes et d'Asie centrale, à « indigéniser » tant le répertoire que le public. Il fait venir à Alger le couple de chorégraphes Akhundova et Mamedov qui, durant deux années, entre 1972 et 1973 vont s'employer à recruter des danseurs au sein des ensembles algérois de danses dévolus aux danses nationales, à en faire un corps de ballet rompu aux techniques du ballet classique russe, « sans lequel il ne saurait y avoir de ballet », et à monter trois ballets écrits par Gadzhiev, qui a lui-même parcouru l'Algérie pour se familiariser avec son folklore avant de concevoir ces pièces brèves inspirées par l'histoire contemporaine de l'Algérie. Intitulé « Trois Révolutions », la trilogie est dansée en présence de Boumédiène en 1974.<sup>209</sup>

---

<sup>205</sup> Tofik Tagi-Zade, *la budu tantsevat' !*, Azerbaïdjanfil'm, 1962.

<https://www.youtube.com/watch?v=4XHw8b8TMto>. Esambaev est filmé en compagnie, entre autres, des ensembles de Géorgie et de la république de Tchétchénie-Ingouchie. Le tournage a eu lieu dans les montagnes de la république tout juste reformée (à Kharacha, district Vedenskii), mais si le nom de la capitale, Grozny, résonne à plusieurs reprises, c'est en réalité Bakou qui sert souvent de décor. . Alaudi Musaev, *Makhmud Esambaev...*, op. cit., p. 205.

<sup>206</sup> Mona Gaillard débute sa carrière de danseuse au Grand Théâtre de Bordeaux avant d'être danseuse étoile à Nantes, Toulon, Vichy et à nouveau Bordeaux. Elle décède en 1962. Cf Centre de Documentation Historique sur l'Algérie, Aix en Provence, Archives Germaine Largy, 02 ARC 23 (sur la mort de Mona Gaillard, 3 articles de Germaine Largy, Dépêche d'Algérie, 13/02/1962) ; 02 ARC 10 Dossier de Curriculum Vitae pour le concours de recrutement d'un professeur de danse au conservatoire municipal de la ville d'Alger

<sup>207</sup> Des témoignages d'anciennes élèves de Mona Gaillard

<sup>208</sup> Un reflet du répertoire de l'Opéra d'Alger, sous la direction, de 1945 à 1962 de Pierre Portelli, à travers ce récit ému et drôle d'un rapatrié d'Algérie : <http://andrelimoges.unblog.fr/2010/02/12/figures-algeroises-2/>

<sup>209</sup> Les chorégraphes azerbaïdjanais en possèdent une version filmée. Il est possible que les archives de la télévision algérienne en conservent une également. Par sa chorégraphie comme par sa musique, *Trois Révolutions* est probablement très éloigné du ballet dansé en 1930 pour le centenaire de l'Algérie, qu'évoque Lydia Defago, qui a créé le ballet avec la troupe d'Algeria-Sports, dont elle est devenue un des professeurs. Le ballet reposait sur une cantate « A la Gloire de l'Algérie », musique de Mariotte. CDHA, 02 ARC 10 candidature de Lydia Defago.

Contrairement cependant à l'histoire du ballet en Azerbaïdjan, ballet classique et danse contemporaine auront toutes les peines du monde à véritablement prendre racine dans la nouvelle Algérie postcoloniale, malgré la présence jusqu'à nos jours d'anciens danseurs du ballet formés par les Soviétiques, qui ont porté sur les scènes internationales les chorégraphies du Ballet National Algérien<sup>210</sup>. Les tentatives récentes, s'appuyant sur la participation de danseurs originaires du Maghreb mais formés à la danse en France, ont montré de multiples obstacles, à commencer par le recrutement de danseurs<sup>211</sup>. L'imposant nouvel opéra d'Alger, construit par les Chinois et inauguré en 2016, coquille vide à la suite du Hirak, place probablement au dernier échelon des priorités le développement d'une danse qui ne serait pas issue du patrimoine des danses populaires algériennes, soit l'essentiel du répertoire du Ballet National d'Algérie, rebaptisé Ballet de l'Opéra d'Alger<sup>212</sup>. Une autre différence fondamentale entre l'exemple de l'ancienne république soviétique d'Azerbaïdjan et celui de l'Algérie tient à la formation première des danseurs, en partie issue des danses de rue, hip-hop en Algérie, même s'ils ont par la suite reçu un enseignement dit académique à l'Institut supérieur des métiers du spectacle d'Alger<sup>213</sup>, alors que l'Azerbaïdjan a conservé de son héritage soviétique le double impératif d'une formation académique étroitement liée au ballet classique et d'un apprentissage des danses nationales. Ces héritages ne sont pas non plus sans conséquence sur le rapport au corps des danseurs et des danseuses.

<sup>210</sup> Cf. le témoignage de Kouider Naimi, né en 1960 et formé à partir de 1970 par des artistes soviétiques à Alger, devenu au début des années 2000 régisseur général au Ballet national d'Alger. Il se remémore l'implication du président Boumédiène (1932-1978), ainsi que la dernière tournée de Maia Plissetskaia, venue danser à Alger en 1982. <https://www.youtube.com/watch?v=2fayu5gRlGQ>; cf aussi cet entretien de 2013 où la nouvelle directrice du ballet, elle aussi de la génération formée par les Soviétiques mais aussi en Russie même annonce son nouveau programme : malgré son rappel de la nécessité d'une discipline rigoureuse et son évocation de la danse classique, terme ambigu, ce sont bien des danses nationales algériennes dont elle fait la promotion, ainsi qu'un ballet relatant la guerre d'Indépendance peut-être une réminiscence des Trois Révolutions de Gadzhiev : <https://www.djazairess.com/fr/liberte/203995>; cf aussi la présentation du ballet La flamme du Sahara <https://www.vinculture.com/le-ballet-national-rejoue-la-flamme-du-sahara-a-alger-345/>; sur la présence du Bolshoi dans un festival de danse à Alger qui continue de représenter le ballet classique au sein de productions entièrement consacrées aux danses nationales et à une danse contemporaine liées à des thèmes d'actualité <http://www.elfaycal.com/fr/culture-cr%C3%A9ation/item/7003-alg%C3%A9rie-festival-de-danse-contemporaine,-l-%C3%A9mergence%20-d-une-nouvelle-g%C3%A9n%C3%A9ration-de-danseurs%20.html>

<sup>211</sup> Citant Walid Bouchakour, Je danse donc je suis, El Watan, , 29 avril 2017, citant Abou Lagraa, Nacera Belaza ou Ahmed Khemis. Sur le travail accompli par Abou Lagraa et notamment la question du recrutement des danseurs,

<https://www.lefigaro.fr/culture/2010/10/11/03004-20101011ARTFIG00433-du-sang-neuf-au-ballet-national-d-alger.php>; cf aussi [https://www.liberation.fr/theatre/2009/07/20/la-danse-reprend-pied-en-algerie\\_571407/](https://www.liberation.fr/theatre/2009/07/20/la-danse-reprend-pied-en-algerie_571407/). Sur le projet Entre deux rives de Nacera Belaza, <https://www.cie-nacerabelaza.com/>

<sup>212</sup> <https://www.liberte-algerie.com/culture/du-rififi-a-lopera-dalger-332485>. Sur l'importance patrimoniale des danses nationales au répertoire du Ballet algérien, <https://www.algerie360.com/une-premiere-depuis-33-ans-le-ballet-national-algerien-hote-de-lunesco/>; La forte popularité d'une photo prise parmi les manifestants de mars 2019 mettant en valeur une jeune fille dressée sur pointes atteste de la présence de la danse classique <https://www.france24.com/fr/20190309-poetic-protest-photo-danseuse-mobilisation-algerienne>

<sup>213</sup> Des indices sur le profil des jeunes danseurs masculins de l'actuel ballet dans ces articles portant sur le recrutement, mais aussi les tentatives d'obtenir le statut de réfugiés à l'occasion d'une tournée au Canada en 2010 :

<https://www.depechedekabylie.com/culture/136107-le-ballet-national-algerien-recrute-de-nouveaux-danseurs/>; <https://algeria-watch.org/?p=38218>;

<https://www.jeuneafrique.com/171772/politique/alg-rie-cinq-danseurs-du-ballet-national-obtiennent-l-asile-politique-au-canada/>

## Conclusion

Que restent-ils de ces ballets qui ont marqué les scènes soviétiques et celles du bloc de l'Est tout en restant peu ou pas du tout connus en Occident à l'époque du Rideau de Fer ?

Les suites tirées des ballets et enregistrées pour la firme de disques soviétique *Melodiia* offrent l'accès le plus immédiat à la musique du compositeur, même si ces disques sont eux-mêmes d'accès très inégal. Surtout, ils constituent une sélection qui ne rend pas compte de l'ensemble de la composition musicale.

Quant à la chorégraphie des ballets, elle a été probablement filmée dans l'intégralité de chaque version de ces ballets, sans pour autant que ces films aient tous été conservés dans les archives des studios de télévision. Parfois n'en subsistent que les extraits sélectionnés à l'époque soviétique pour des documentaires offrant un portrait de tel ou tel artiste ou d'une troupe de ballet. L'engouement pour les films-ballet à ambition artistique offrent une alternative pour la plupart d'entre eux, malheureusement pas pour *Tropiou groma*, ni dans sa version de la fin des années 1950 ni dans celle des années 1970.

De fait *Tropiou groma* reste un objet unique, isolé dans la production tout aussi bien de Karaev que du monde artistique soviétique. L'implication soviétique dans les affaires de plusieurs pays africains en voie de décolonisation, se tournant sur une période plus ou moins longue vers des expériences marxistes –léninistes, ou son soutien dans les guerres civiles qui déchirent les anciennes colonies portugaises, la présence réciproque de Soviétiques sur le continent africain et d'Africains en Union soviétique, il est vrai dans des proportions infimes, ne se traduit guère sur le plan culturel du côté des Soviétiques.

Aussi l'ambitieux projet lancé par le Kirov dès le début des années 1950 sur un thème sud-africain, bien qu'il eût malheureusement conservé toute son acuité au cours des décennies suivantes, ne fait pas pour autant du ballet une production emblématique de l'art du ballet soviétique.

De fait longtemps ni l'Afrique du Sud ni plus généralement l'Afrique subsaharienne n'ont inspiré le monde de l'opéra et du ballet, à l'Est comme à l'Ouest, contrairement à la perpétuation d'un orientalisme datant déjà de plusieurs siècles. Le ballet soviétique, et particulièrement le ballet azerbaïdjanais, s'y intègre ainsi beaucoup plus facilement, adaptant pour le ballet classique des récits issus de la poésie persane et arabe. Le ballet de la périphérie méridionale soviétique accède ainsi aux capitales soviétiques, mais aussi à celles du bloc de l'Est. Avec l'orientalisme, s'introduit une thématique amoureuse distincte du ballet romantique, qui offre par là même un passage à un renouvellement de la danse par-delà les injonctions idéologiques puritaines de la censure. En revanche, malgré quelques incursions à l'Ouest de ces nouveaux ballets orientalisant soviétiques, les troupes soviétiques en tournée au-delà du Rideau de Fer continuent essentiellement de servir les morceaux de bravoure qu'on attend de danseurs aux performances prodigieuses, sur des partitions canoniques. Dans un monde de l'Est désireux de dresser lui aussi des ponts avec d'autres univers culturels mais aussi de profiter de l'affaiblissement général de la censure normative pour libérer les corps, l'étrangeté familière introduite par un certain orientalisme est en revanche une possibilité, en attendant l'accès à une danse contemporaine occidentale incarnée avant tout par Béjart.

Les enjeux auxquels font face les danseurs soviétiques du centre, mais peut-être plus encore des périphéries où la danse de ballet reste perçue comme une importation du monde russe, se

retrouvent très certainement dans les entreprises d'exportation auxquelles sont conviés les artistes azerbaïdjanais dans les États nations en construction du Moyen-Orient et du Maghreb. Cette histoire représente en soi tout un nouveau chantier qui permettrait de véritablement évaluer ses effets sur les sociétés concernées. Il apparaît cependant d'ores et déjà que cet effet est resté fortement marginal, surtout si on le compare avec le fort maintien jusqu'à nos jours dans l'ancienne république soviétique d'Azerbaïdjan d'un ballet qui ne se limite pas au répertoire des danses nationales, 30 ans après la fin de l'URSS et une indépendance vécue comme une émancipation du monde russe. Ce maintien qu'on pourrait juger fragile n'en reste pas moins explicable par la politique de prestige qu'autorise le spectacle de ballet classique de haut niveau, mais aussi par le type d'identité particulière qu'il permet d'incarner. Gage accordé au maintien d'une forme d'exposition et de travail artistique des corps tant masculins que féminins, le ballet est aussi probablement, pour de bon, un héritage qu'on gagne à conserver.