



LA FABRIK

DOSSIER PÉDAGOGIQUE

Réalisé par Nathalie Ronxin

VIENNOISERIES

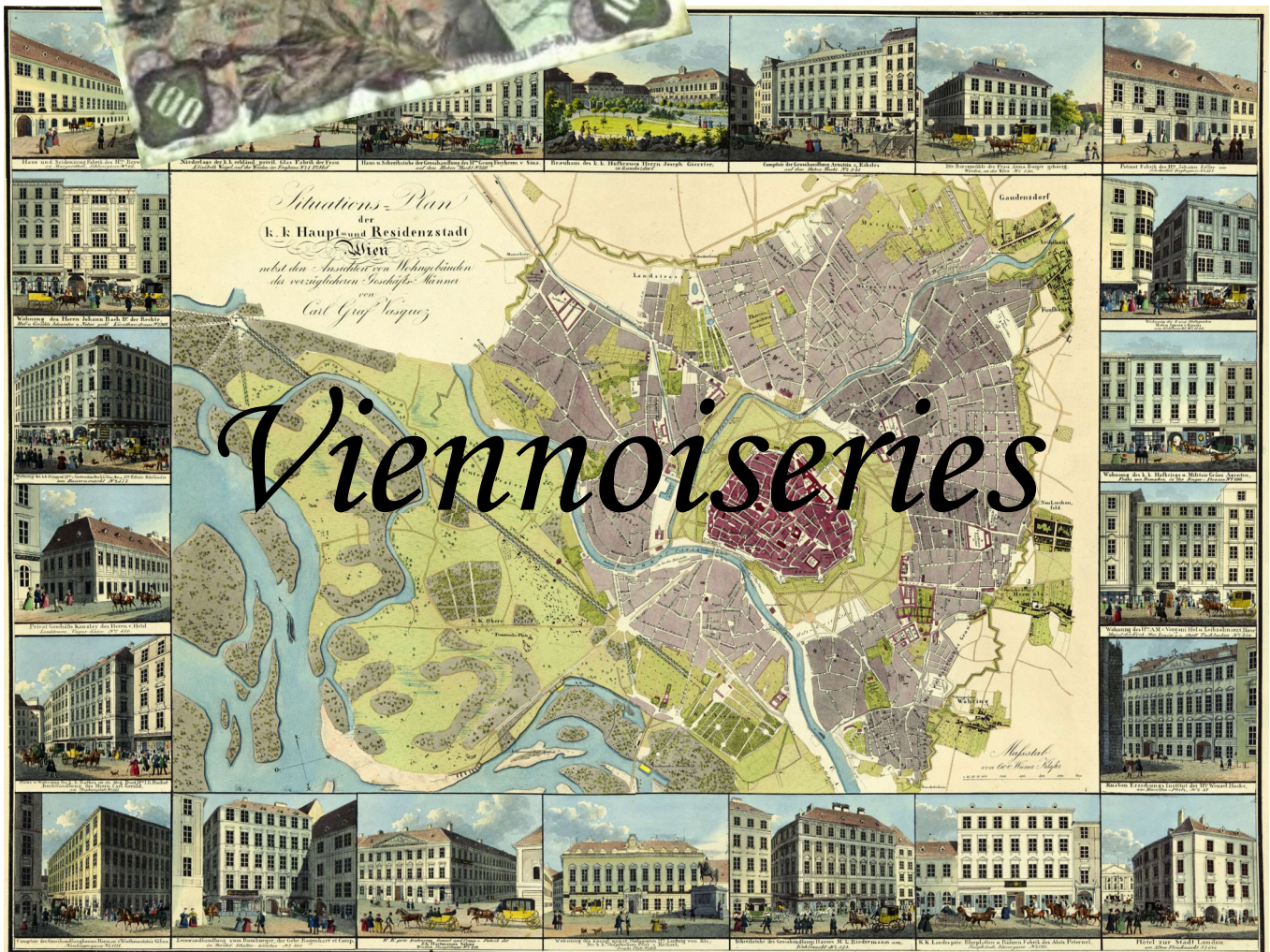
Famille Strauss, Valses et Polkas

Renseignements

Thérèse Jaslet

tél. : 02 99 275 283

fax. : 02 23 204 782



Vienne nous a peut-être légué ses croissants, souvenirs d'une victoire sur ses voisins ottomans, mais plus certainement ses valse, danses aux trois temps étourdissants, léguées par une famille de musiciens à l'écoute des aspirations de son temps et saints patrons de cette musique dite légère, celle qui tourne les têtes. Et pas seulement celle des danseurs. Ravel, lui-même, reconnaîtra sa dette envers « Le grand Strauss, pas Richard, l'autre, Johann ». « Vous savez mon intense sympathie pour ces rythmes admirables et que j'estime la joie de vivre exprimée par la danse bien plus profonde que le puritanisme franckiste » écrit-il en 1906, alors qu'il s'attelle à sa propre Valse. La postérité se joue des catégories, et peut masquer sous l'apparence de la futilité, un legs aux multiples ramifications. Longtemps encore, les fêtes de fin d'année puiseront leur éclat dans un bouquet (*Strauss*, en allemand...) de valse, à Vienne ou ailleurs.

SOMMAIRE

Vienne capitale de l'oubli.....	3
Des bals monstres.....	6
La valse, révolution des corps.....	9
Les Strauss, une dynastie	14
Une danse pour tous, tous pour la danse	17
Carnet de bal.....	18
Les yeux écoutent : entendre avec la littérature jeunesse...	22
Pistes bibliographiques.....	24

Vienne capitale de l'oubli

« **Der Kongreß tanzt viel, aber er geht nicht weiter** » (Le congrès danse beaucoup¹, mais il n'avance pas).

Alors que les représentants des plus grandes monarchies, invités par le chancelier Metternich au congrès de Vienne entre novembre 1814 et juin 1815, remodelent un nouvel ordre européen sur les ruines de l'empire napoléonien qui sombre définitivement à Waterloo, ainsi témoigne le Prince



“Le Congrès s’amuse“ (Gravure de Forcéval, XIXe s. Paris, BNF in *Histoire Géographie 4^e*, sous la direction de Martin IVERNEL, Hatier, Paris. 1998, p. 105).

de Ligne², de la fièvre qui s'est emparée d'une ville, tout à sa jouissance de la paix retrouvée.

Peu après, Alexandre 1^{er}, tsar de Russie, François 1^{er}, empereur d'Autriche et Frédéric-Guillaume III, roi de Prusse signeront le 26 septembre 1815 à Paris le pacte de la Sainte-Alliance «*au nom de la Très Sainte et Indivisible Trinité des trois puissances orthodoxe, catholique et protestante*» afin de se prémunir contre toute résurgence révolutionnaire et libérale, rejointe en 1818 par la France de Louis XVIII et de sa restauration monarchique.



Pièce maîtresse sur l'échiquier de l'Europe centrale, l'empire des Habsbourg, sur lequel règne alors François 1^{er} est beaucoup plus étendu que l'Autriche aujourd'hui : son démembrement, à l'issue de la première guerre mondiale, dessinera les contours actuels des Républiques Tchèque, Hongrie, Roumanie, Croatie, Italie du Nord, Serbie, Ukraine.

Carte IEG, A. Kunz 2005

Cet état multinational qui tire ses richesses des textiles et manufactures de Bohême, des mines et des forges de Styrie, des raffineries de sucre de Moravie ou de placements boursiers, connaît un essor démographique et économique qui se traduit par un développement urbain, dont Vienne bénéficie au premier chef, et avec elle, la société bourgeoise. Celle-ci, préférant aux idées libérales d'Europe occidentale une prospérité lisse, un art de vivre confortable et calfeutré, empreint de cette intraduisible **Gemütlichkeit**³ qui sous-tend toute l'esthétique **Biedermeier**⁴, trouve dans la musique en

¹ Lire l'analyse historique éclairante de l'illustration ci-contre à l'adresse suivante : <http://ares-ethno.chez-alice.fr/congresdevienne%28.html>, site de l'Association Pour la Recherche Ethnologique en Sarthe" (A.R.È.S.)

² Diplomate au service de l'Autriche

³ Sensation de bien être liée au confort, à l'intimité, que les anglais appelleraient *coziness*.

particulier, un terrain favorable à l'expression de son hédonisme, et s'abandonne volontiers à la griserie de la danse qui tient à distance préoccupations politiques ou métaphysiques.

La romancière et voyageuse britannique Frances Trollope, fine observatrice de l'époque évoque « L'étrange besoin d'amusement et de musique qu'ont les viennois, le fait que ce besoin, loin d'être freiné par les autorités, [soit] encouragé par elles, [faisant] penser que c'est là la clef essentielle de la tranquillité absolue et du contentement de la populace.»⁵

Nulle part ailleurs en Europe ne se sont développées à ce point urbanité et affabilité, réponse d'une société déchargée de toute responsabilité sociale par des despotes débonnaires, et d'avantage préoccupée de style que de substance⁶.

Toutefois, la forteresse des Habsbourg n'est pas épargnée par les mouvements révolutionnaires des années 1848. Paris, à nouveau, donne le ton et contamine l'Europe. Le gouvernement policier dirigé par Metternich doit faire face notamment à l'émergence de revendications nationales aux quatre coins de l'empire, surtout en terre hongroise et italienne, mais également libérales, dirigées contre le musellement de la société par la censure, l'opacité judiciaire et l'absolutisme politique. Les émeutes seront implacablement écrasées, non sans avoir eu raison du chancelier Metternich et de l'ancien régime seigneurial, et promulgué des réformes qui demeurèrent cependant assez théoriques mais permirent d'associer la bourgeoisie au pouvoir.

François-Joseph accède au trône, pour un long règne de soixante-huit ans qui verra s'épanouir un foyer culturel parmi les plus brillants d'Europe. Il puisera sans réserve dans les fonds de l'état afin de modeler la physionomie de la capitale à l'image de cet éclat, en arasant les anciennes murailles pour créer en 1862 la prestigieuse artère du Ring, bordée d'édifices somptueux, et aussitôt investie par les fortunes des nouveaux millionnaires, purs produits de la révolution industrielle. Cependant, ce faste masque les signes avant-coureurs d'un affaiblissement de l'Empire, défait au nord, par la puissante Prusse de Bismarck à Sadowa en 1866, contraint au sud, à faire des concessions au nationalisme hongrois, qui aboutiront à la scission en une double-monarchie, l'Autriche-Hongrie dotée de parlements séparés, et incarnée par un aigle à deux têtes. Conservatisme, centralisation, puissance de l'armée et de l'église façonnent le pays.



⁴ Forgé autour de 1850 à partir de *bieder* : simple et inoffensif, et *Meier* patronyme aussi commun en Autriche que Dupont (ou plutôt Martin) en France, ce terme renvoie alors de façon péjorative à la bonhomie sans audace de la génération antérieure aux troubles de 1848.

⁵ *Vienne et les autrichiens*, 1838, cité par Hans Fantel in *Les Strauss, rois de la valse dans la Vienne romantique*, p.57

⁶ Hans Fantel, op. cité, p.60

La danse, et la valse en particulier, doit à un climat politique et religieux favorable, sa place centrale dans la vie sociale de ce dix-neuvième siècle. Toute velléité révolutionnaire étant sévèrement jugulée, le bal, étourdissant de faste et d'insouciance frivole semble dresser un rempart contre les tensions qui agitent l'Europe. L'église autrichienne elle-même n'a pas freiné son expansion : elle se révèle moins puritaine que ses homologues européennes en ne fustigeant ni le vin, ni les femmes ni la musique. Les monastères sont d'ailleurs souvent propriétaires de vignobles et liés aux tavernes qui vendent le produit de leur récolte.



Qui n'aime le vin, les
femmes ni la chanson reste
un fou toute sa vie.

Les trois W qui incarnent cette douceur de vivre de l'Autriche catholique et dont Johann Strauss fils a tiré pour partie le titre d'une valse Wien, « *Weib, Wein und Gesang* »⁷ tournent le dos aux trois K rigoristes de l'Allemagne protestante dont le Kaiser Guillaume II aurait suggéré la formule : *Kinder, Küche, Kirche*⁸.

C'est dans ce contexte que Vienne deviendra la capitale européenne de la Valse, grâce à la conjonction de deux autres facteurs : le développement d'une forme d'industrie du divertissement et l'émergence d'une dynastie de musiciens : les Strauss.

⁷ Littéralement : Vienne, « *femme, vin et chant* », traduit communément par *aimer, boire et chanter*, devise représentée par l'illustration ci-dessus "Wer nicht liebt Wein Weib und Gesang Bleibt Ein Narr sein Lebenlang", source, Library of congress

⁸ Enfants, cuisine, église.

Bals monstres

La montée en puissance de la bourgeoisie voit, à l'aube du XIX^{ème} siècle, les mécènes princiers abandonner leurs prérogatives. La nouvelle classe de notables sur laquelle s'appuie Napoléon en France, influence celle de Vienne qui à son tour prend en charge le financement des arts. « Des spéculateurs audacieux créent des bals monstres, véritables usines à plaisir : des établissements typiquement viennois, mais qui imitent ostensiblement le luxe nouveau de Paris.»⁹ Destiné auparavant au cercle restreint de l'aristocratie d'ancien régime, cultivé et élitiste, le divertissement s'adresse désormais à un public beaucoup plus large, moins raffiné et à la recherche de sensationnel. Ces salles publiques permettent au citoyen ordinaire de goûter, le temps d'une soirée, à un cadre grandiose, succédané clinquant des palais dont seul l'extérieur lui est accessible.

Pour répondre à la demande, les salles de bal se multiplient. En 1805, Jean Beaucousin, négociant français, décore la **Mondscheinhaus** (Maison au clair de lune), salle de bal du XVIII^{ème} siècle selon le goût parisien, de même qu'un an plus tard, Pierre Meunier ouvre le **Neue Welt** (Bal du nouveau monde), aux lustres flamboyants et au sol parqueté. Enfin, parmi les plus resplendissantes figurent la brasserie **Zum Sperl** décorée de miroirs et de palmiers et sa concurrente, l'**Apolloaal**.

Cette dernière, temple extravagant de la danse, créé par un médecin orthopédiste, Sigmund Wolfssohn, né à Londres et spécialisé dans l'industrie naissante de prothèses (signe des temps et stigmates des guerres obligent), est inauguré à l'occasion du troisième mariage de l'empereur. Il ne réunit pas moins de quatre mille convives, pour le prix, faramineux à l'époque de 25 florins, dans cinq immenses halls dont les miroirs reflètent à l'infini les colonnes de marbre et les lustres de cristal, tandis que quarante quatre salons particuliers à la décoration composite oscillant entre styles mauresque, hindou, greco-romain ou gothique permettent de se délasser ou de goûter aux mets préparés dans les treize cuisines. Un anonyme contemporain témoigne :

« Imaginez ma chère Clio, une salle circulaire, aux proportions harmonieuses, aux murs bleu pastel divisés par des pilastres ioniens dont chacun est flanqué de deux glaces. Sous la corniche se cachent des creux recouverts de plaques de verre coloré, et éclairés de l'intérieur. Le plafond est peint de scènes mythologiques. Chacune des cent tables porte, dans son milieu, un chandelier, un dauphin, une déesse, ou encore un bassin de rocaïlle d'où s'élève un jet d'eau. » À l'extérieur de ce palais on peut encore se promener dans un parc à l'anglaise, siroter des sorbets dans le pavillon turc, ou manger une omelette au poisson dans une cabane de lapons.¹⁰

⁹ *La valse, un romantisme révolutionnaire*, Rémi Hess, Métailié, 2003, p.85

¹⁰ *Les Strauss et l'histoire de la valse*, Heinrich Eduard Jacob, Corrêa, 1955, p.16

Même si en 1811 les banqueroutes liées aux dépenses de guerre touchent de nombreux établissements de ce type, le bal devient un modèle économique fructueux : le propriétaire de salle tenant sa clientèle et ses fournisseurs de musique captifs, il accède au rang de véritable industrie du divertissement. Le terme n'est pas trop fort si l'on songe aux cinquante mille danseurs recensés un même soir, et ce, dès 1809, dans les différents bals de la ville, alors même que la population totale de Vienne avoisine les deux cent mille âmes, soit, un quart de la population gagnée par la frénésie de la danse¹¹.

Passées les turbulences de 1848, les bals reprennent avec une vigueur décuplée par les fêtes des multiples associations de la cité. Ainsi chaque groupe social organise son propre bal : celui des journalistes, des médecins, des juristes, des polonais, des blanchisseuses, des ingénieurs, ou encore des serveurs de restaurant, donnant lieu à la production de musiques aux titres improbables, comme la *Valse des dépêches télégraphiques*, la *Polka des démolisseurs* ou le *Quadrille des moteurs*¹². À la génération des Sperl, ou Apollo, succèdent le **Tenne**, un luxueux complexe sous-terrain animé par un petit chemin de fer et plusieurs salles exotiques, ou la **SofienSaal**, reconstruite par les deux architectes du futur nouvel opéra, qui arbore une large coupole métallique couronnant une piscine. Conçue initialement comme un établissement de bains à vapeur, qui ne recueille pas le succès escompté auprès des viennois, elle fut ensuite adaptée à leur exigence première : la danse. Une galerie de loggias dominant la piste de danse y desservait des cabinets particuliers où l'on pouvait souper dans un cadre luxueux tout en plongeant le regard dans le tourbillon des danseurs.

Voici une liste non exhaustive de ces temples de la danse¹³ :

1 Sofien-Saal, Marxergasse



2 Zum sperl, Sperl gasse



¹¹ *La valse viennoise au temps des Strauss*, Claude Dufresne, Solar 1996, p.9

¹² Voir le chapitre Une danse pour tous, tous pour une danse p.17

¹³ Source des illustrations de cette page : http://www.austria-lexikon.at/af/Wissenssammlungen/Historische_Bilder/Themenbereiche/Alles_Walzer/Balls%C3%A4len

3 Zur Kettenbrücke, Donaustrasse



4 Redoutensaal, Hofburg



5 Apollosaal, Zieglergasse



6 Odeon saal, Odeongasse



7 Goldener Strauß, Josefstädterstrasse

8 Dommayer's Casino, Dommayergasse

9 Neue Elysium Hohannesgasse

10 Mondscheinhaus, auf der Wieden

La valse, révolution des corps

L'émergence de la valse, à la fin du XVIIIème siècle, et sa diffusion spectaculaire tout au long du XIXème siècle dépassent le seul engouement de viennois motivés par la quête du plaisir. Elle est le symptôme d'une mutation plus profonde qui touche à la liberté de mouvement et de pensée.

« Le couple dansant sur un rythme à trois temps structure ce que l'on pourrait nommer *l'inconscient politique européen*. S'il y a un *nous* européen, il est à chercher dans cette structure. Du point de vue de l'ethnosociologie, on constate que, quelles que soient les variantes techniques, les européens ont la valse en commun [...] Elle appartient maintenant à leur schéma corporel.»¹⁴

Ce schéma repose sur une innovation révélatrice de l'évolution de la société : la **danse de couple fermé**, rompant avec les traditions de danses de groupe perpétuées par les cours aristocratiques. En réalité, si la danse en couple fermé existe depuis le XIVème siècle en Europe centrale, du nord de l'Italie à la Pologne, (mais pas en Espagne, au pays basque, ni en Bretagne), elle reste cantonnée aux milieux populaires et n'est pas admise dans les sphères qui donnent le ton.

En haut lieu, la cour dansante se pense comme représentation, et chacun de ses mouvements participe d'une chorégraphie régie par des codes extrêmement stricts, à l'image d'une mécanique sophistiquée dont l'ordonnancement reflète de façon métaphorique l'ordre du monde. Il n'y est nullement question d'engagement personnel mais d'appartenance à un dispositif scénique qui dépasse l'individu pour l'inscrire dans un équilibre géométrique garant du modèle de l'ancien régime.

Dans le sillage des révolutions qui vont ébranler les systèmes monarchiques à bout de souffle de la fin du XVIIIème siècle, la **valse** s'affirme comme contre-modèle du **menuet**¹⁵, danse de cour par excellence, avec lequel elle partage pourtant une mesure à trois temps. Cette rupture trouve un parallèle dans l'intérêt porté aux jardins à l'anglaise, dont la liberté se veut un antidote à la rigueur géométrique des jardins à la française, transposition végétale du triomphe de l'ordre sur le désordre.



Ci-contre une vue aérienne du parc du Thabor à Rennes, dont la réalisation confiée en 1868 aux Frères Bühler stipulait l'aménagement d'une partie du **jardin à la française** : observer au Nord, les parterres géométriques distribués autour de deux bassins symétriques, tandis que la partie sud-ouest est d'inspiration **anglaise** avec ses entrelacs irréguliers d'allées.

¹⁴ *La valse, un romantisme révolutionnaire*, Rémi Hess, Métailié, 2003, p.8

¹⁵ Un exemple de menuet dansé sur <http://www.youtube.com/watch?v=ZrmoCqoF034&feature=fvwrel>

Qu'il s'agisse de danse ou de jardin, l'on préférera le spontané au réfléchi, le naturel au contrôlé, le caractère à la structure, le populaire à l'aristocratique, l'individuel au collectif.

L'abandon d'une danse au profit d'une autre n'est donc pas dans ce cas un simple phénomène de mode, mais bien un changement de paradigme, dont les théories de Jean-Jacques Rousseau et le naturalisme anglais puis les premiers romantiques allemands, feront le lit, en se détournant de la culture classique française qui incarne les valeurs de l'aristocratie versaillaise.

Une origine incertaine, des sources multiples

Si la Valse apparaît en fait à plusieurs endroits différents, c'est sous l'effet de l'émergence d'une nouvelle socialité de couple en Europe entre 1750 et 1789. Ses ancêtres se nomment **Dreher** (de *drehen*, tourner), **Weller** (de *Welle*, vague), **Spinner** (de *spinnen*, dérailler), **Schleifer** (de *schleifen*, entraîner), **volta** (tour), en Italie en référence à son tournoiement, ou **Länderli**, **Ländler**, **Land ob der Enns** (Haute-Autriche) en référence à sa provenance géographique, ces *Länder* (pays) étant les hauts plateaux de Bavière, du Tyrol, de Styrie, de Carinthie ou de Haute-Autriche. Toutes ont pour appellation générique **danse allemande**, **Teutsche** ou **Deutsche**, qui recouvre dès le XIV^{ème} siècle des rondes à trois temps en couples enlacés, ce qui donne aux tenants de la moralité l'occasion de s'indigner de ce rapprochement licencieux des corps. On parle volontiers de la *frechen Wirbeltanz der Deutschen* (l'insolente danse tournoyante des allemands). Ces danses paysannes sont caractérisées par de grands sauts : on frappe du pied et on lance sa cavalière le plus haut possible.

Les airs étaient à l'origine chantés comme c'est encore le cas pour les *Ländler* autrichiens, ou joués au violon accompagné par des instruments à vent alpins, et avaient pour fonction première d'accompagner un travail, comme le **Schadahüpfl** d'Allemagne du Sud (sautillement du moissonneur).

En passant de la campagne aux villes, elles perdent de leur rudesse mais il faut du temps pour qu'elle gagne les réjouissances des faubourgs, avec pour terrain d'essai : les bals de carnaval. Peu à peu, la surface lisse des parquets des salles urbaines et la plus grande légèreté des chaussures des danseurs accentuent les pas glissés au détriment des bonds, et accélèrent le tempo. Au «staccato» de l'allemande se substituera le «glissando» de la valse.

L'origine populaire de cette proto-valse apparaît on ne peut plus clairement dans l'opéra *Don Giovanni* de Mozart, créé en 1787. Le finale du premier acte superpose trois orchestres correspondant aux trois strates sociales confrontées par Don Juan dans son bal masqué : le menuet de l'aristocratie impose sa discipline corsetée aux masques derrière lesquels se dissimulent Donna Anna, Don Ottavio et Donna Elvire, tandis que Don Giovanni séduit Zerlina en l'entraînant dans une contredanse bourgeoise, et que Leporello détourne

l'attention de Masetto, le promis de Zerlina, en lui imposant une populaire Teitsch, équivalent de la Teutsch, autrement dit, la valse des origines, issue du peuple¹⁶.

On ne parle pourtant pas encore de valse : la danse en tant que technique devance la danse en tant que concept. Ce dernier ne prendra corps qu'à travers des représentations culturelles complexes et un répertoire musical spécifique. Il faut attendre qu'une certaine société, la bourgeoisie en tant que classe sociale émergente s'y reconnaisse¹⁷.

Il revient à Goethe de lancer le terme. Si on en voit une première occurrence dans son *Hochzeitlied* de 1772, ce sont bien en 1774 et 1787, **Les Souffrances du jeune Werther**, roman épistolier manifeste du courant **Sturm und Drang**, puis précurseur du romantisme qui vont contribuer à la construction du lien entre le mot Valse et la pratique des danses en couple, notamment à travers la scène du bal :

« Lorsqu'on en vint au plus beau, c'est à dire à la valse, et que telles les sphères célestes, les couples tournèrent sur eux-mêmes et les uns autour des autres [...] Jamais je n'ai évolué avec autant de légèreté. Je n'étais plus un être humain. La plus aimable créature entre mes bras, et voler, tourbillonner avec elle comme un vent de tempête, jusqu'à voir tout disparaître autour de soi, et...ah ! Wilhelm, pour être franc, je n'en fis pas moins le serment qu'une jeune fille que j'aimerais, sur qui j'aurais des droits, jamais je ne la laisserais valser avec un autre que moi, dussé-je en mourir. Tu m'entends ! »

Tous les lecteurs du roman ont associé la danse virevoltante, le moment de la valse, à l'amour romantique et à son issue fatale, le suicide. A partir de **Werther**, walzen ne signifie plus seulement tourner, mais valser. Les danses de couple, ainsi fantasmées, seront instrumentalisées idéologiquement en faveur de l'émergence des valeurs montantes de la bourgeoisie.

Si Napoléon lui-même affirmera que « Six heures de bal sont quelquefois préférables à six campagnes pour conquérir ses grades et ses titres »¹⁸, et l'on observe d'ailleurs une diffusion de la valse dans toute l'Europe concomitante du mouvement de ses troupes à l'assaut des anciens régimes, la danse conservera longtemps ses détracteurs, en raison du rapprochement de l'homme et de la femme qui se font face en un couple fermé s'inscrivant librement dans le tourbillon général. Cette liberté des corps et du mouvement, à mesure que le sol parqueté des salles de bal urbaines offre une surface plus glissante, que les corps se penchent dans le sens du mouvement pour en accentuer la rotation, et que le deuxième temps de la valse, dans la tradition viennoise, s'anticipe légèrement, entraîne en outre un étourdissement, un abandon au vertige, absolument contraires aux valeurs de strict contrôle de soi des danses aristocratiques de l'absolutisme.

¹⁶ Ecouter dans le finale du 1^{er} acte, l'ensemble *Venite pur avanti* et sa superposition de trois orchestres, trois mesures et trois couches sociales.

¹⁷ Toutes ces observations sont suggérées par Rémi Hess, dans l'ouvrage déjà cité.

¹⁸ cité par E. Giraudet, *La Danse*, Paris, 1900, p.19

L'expansion de la valse ne connaîtra pas de limites, et elle franchit allègrement la Manche, avant même le congrès de Vienne, comme en témoigne le poète anglais Byron dans son hymne de 1813¹⁹ :

« Valse amoureuse ! Devant ta ravissante mélodie, que la gigue irlandaise et le rigaudon antique baissent humblement pavillon. Arrière les reels d'Ecosse ! Et que la contredanse t'abandonne le sceptre du fantastique et bondissant empire.

La valse, la valse seule demande tout à la fois et nos jambes et nos bras ; des pieds elle est prodigue et des mains elle n'est pas moins libérale ; elle leur permet de se promener librement et devant tout le monde, là où jamais auparavant [...] Maintenant, une jeune fille ne s'évanouit pas quand elle est serrée de trop près, mais plus elle est caressée, plus elle est caressante ; les essences et les sels sont devenus inutiles : le cordial souverain, la valse, les a tous bannis [...] La mode te salue, des comtesses jusqu'aux reines, et les valets valsent dans la coulisse avec les femmes de chambre. Ton cercle magique s'étend de plus en plus, il tourne, tourne toujours, ne fut-ce que nos cervelles. Il n'est pas jusqu'au bourgeois qui n'essaie de bondir avec toi, et nos lourds boutiquiers pratiquent ce dont ils ne peuvent prononcer le nom. »

Auréolée de ce caractère subversif, la valse rencontre d'ailleurs une résistance des maîtres à danser formés à la danse de ballet classique et employés par la noblesse. Au début du XIX^e siècle, sa transmission est « plus épidémique qu'académique »²⁰ on l'apprend auprès d'un initié, en dehors de tout cadre pédagogique officiel.

Il faut attendre la publication de Cellarius : *La danse des salons*, en 1847 pour institutionnaliser, à la fois la valse, mais également la polka et la mazurka, dans les salons bourgeois, et leur séparation nette de la danse de l'opéra. Le professeur de danses de salon est né, et n'a plus obligation d'être issu du sérail du ballet classique. Voici en quelques lignes ses préceptes pour la reine des danses :



Il fut un temps où le maître à danser se mêlait d'enseigner à s'asseoir, à marcher, à traverser un salon, à descendre de voiture, à se ganter, à s'éventer, etc. Tout cela a contribué sans doute à ridiculiser la danse du monde, et à la faire considérer comme un art puéril et prétentieux qui s'exerçait le plus souvent aux dépens du naturel et du bon sens.

Nous avons renoncé entièrement à ces traditions gothiques. Nous ne faisons plus indispensablement commencer la leçon de danse par la révérence ou le salut de rigueur, et, dans tous les cas, si nous avons à donner une idée du salut aux plus jeunes de nos élèves, nous ne le lui enseignerions pas "en lui faisant prendre la première position en avant, la troisième, puis la seconde, puis dégager la jambe placée à la première position en arrière, en la changeant en quatrième position en avant, etc.," ainsi qu'il est dit dans des traités de danse encore assez récents.

Nous consultons la nature en toutes choses; le maître peut la seconder sans doute, et la développer à l'aide des ressources que son art lui fournit, mais c'est elle surtout qui doit être sa règle et son guide. Un élève qui saura exécuter avec une certaine perfection ces danses modernes que je ne crains pas d'appeler les danses

¹⁹ Lire le texte complet sur le site de la Bibliothèque Nationale sur <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2006609/f15.image.r=byron+oeuvres.langFR>

²⁰ Rémi Hess, op. cité, page 77

naturelles, saura de lui-même marcher, saluer, se présenter avec grâce. Le maître n'a rien ou presque rien à voir à tous ces détails.

Valse à trois temps Le cavalier doit se placer bien en face de sa dame, et se tenir droit sans roideur, ni trop courbe, ni trop cambre. Le bras gauche doit être arrondi avec celui de la dame, de manière à former un arc de cercle souple et moelleux. Le cavalier part du pied gauche, et la dame du pied droit. Le pas du cavalier se fait en passant le pied gauche devant sa dame. Voilà pour le premier temps.

Il reporte le pied droit, un peu croisé, derrière le gauche, le talon levé et la pointe à terre. Voilà pour le deuxième.

Ensuite il pivote sur ses deux pieds, en montant sur les pointes pour se retrouver le pied droit devant, à la troisième position, allonge le pied droit de côté, glisse le pied gauche de côté en pivotant sur le pied droit, puis rapproche le pied droit devant à la troisième position.

Voilà pour les troisième, quatrième, cinquième et sixième temps.

Valse à deux temps La musique de la valse à deux temps est rythmée sur la même mesure que celle à trois, si ce n'est que l'orchestre doit presser un peu le mouvement, et l'accentuer avec un soin particulier. Le pas est fort simple, et n'est autre que celui du galop, exécuté d'une jambe et de l'autre en tournant; seulement, au lieu de sauter ce pas, il faut s'attacher à le bien glisser, en évitant les soubresauts et les saccades.

J'ai déjà regretté que l'usage ait donné à cette valse le nom de valse à deux temps, et non à deux pas. Le terme de deux pas évite beaucoup de confusion, en indiquant que l'on exécute deux pas sur trois temps de la musique: le premier pas sur le premier temps; on laisse passer le deuxième temps, et on exécute le second pas sur le troisième temps. De cette manière, on est toujours sûr de se trouver d'accord avec la mesure.

A-t-on de l'espace devant soi, on doit aussitôt étendre son pas et prendre cette course impétueuse que les Allemands exécutent si bien, et qui est un des plus heureux caractères de la valse à deux temps. L'espace vient-il à se resserrer, il faut s'arrêter court, restreindre aussitôt son pas, de manière à ne plus former qu'un cercle sur place.²¹

Pour explorer plus avant l'univers du bal, on pourra consulter avec profit le texte intégral pour connaître le détail des pas des dauphines de la valse, reine des danses : polka, mazurka, quadrille et cotillon²², qui clôt le bal en diverses figures décidées par le meneur de cotillon, lire un extrait de *La curée*²³ d'Emile Zola, dont le sixième chapitre passe au scalpel la société du second empire à travers le prisme du bal, ou bien encore voir des démonstrations en costume et en situation de bal, des principales danses à l'adresse mentionnée en note²⁴.

La valse technique de danse, la valse marqueur de l'émancipation bourgeoise n'existera pleinement qu'enrichie d'un répertoire musical spécifique, auquel une famille de musiciens viennois a donné ses lettres de noblesse : Les Strauss.

²¹ Texte intégral disponible en ligne sur <http://books.google.com/books?id=DOUqAAAAYAAJ&printsec=frontcover&hl=fr#v=onepage&q&f=false>

²² **exemples vidéos** des danses de salon du XIXème siècle, reconstituées à partir des traités contemporains, dont celui de Cellarius, à consulter sur <http://memory.loc.gov/ammem/dihtml/divideos.html#vc002>. **Valse** : clips 6, 61, 62 (sur la musique « *Wein, Weib und Gesang* » de Johann Strauss) et 58 ; **polka** : clip 50 ; **polka-mazurka** : clip 57 ; **Quadrille** : clips 2, 20, 21 ; **Valse de cotillon** : clip 10

²³ Emile Zola, *La curée*, le livre de poche 1982, p.368

²⁴ Exemples vidéos sur : <http://www.carnetdebals.com/danses.html>

Les Strauss, une dynastie.

L'histoire de la dynastie Strauss se confond presque avec celle de la valse. Dans l'imaginaire collectif, si les vales d'un Chopin, dans le domaine de la musique purement instrumentale peuvent rivaliser avec celles des viennois, peu de musiques incarnent à ce point un moment de l'histoire de l'Europe : l'apogée d'une culture de la douceur de vivre la plus raffinée qui soit, avant l'effondrement de la première guerre mondiale. *Le beau Danube bleu*, hymne officieux de l'Autriche, en célèbre le souvenir dans un instant de grâce hors du temps du film de Stanley Kubrick 2001, *l'Odyssée de l'espace*²⁵.



Elle trouve son origine dans une modeste auberge au bord du Danube (sans doute pas aussi bleu que le suggère la valse). Le grand-père de Johann Strauss, valet de son état, avait émigré de Hongrie à Vienne, laissant des traces, dans le registre des mariages, de son statut de « juif-converti », ce que les bureaucrates du troisième Reich s'empresseront de dissimuler, dans le cadre du Reichssippenamt²⁶, pour ne pas se mettre dans l'obligation d'interdire une musique parmi les plus populaires dans les pays germaniques, et partant, des plus lucratives. Le moins que l'on puisse dire est que le milieu dans lequel Johann passe sa prime jeunesse, ne semble le destiner ni à la musique, ni à la composition, ni aux honneurs. Bien sûr on lui met dans les mains un violon pour ses cinq ans, mais plutôt comme un jouet que comme un instrument de musique. S'appropriant les rengaines des musiciens ambulants de passage, **Johann Strauss** consacre tout son temps à la musique, tant et si bien que ses dons enfin reconnus, l'amènent à recevoir un enseignement officiel et lui permettent d'être engagé, à 15 ans, dans l'orchestre de Pamer (talentueux musicien de danse, ivrogne et colérique), au sein duquel il va se lier d'amitié avec **Lanner**, autre précurseur de la valse. Tous deux finiront par quitter les violences avinées de leur premier mentor pour jouer en petite formation, dans les allées du fameux Prater, grand parc, encore aujourd'hui, lieu de détente des viennois. Leur collaboration, peu rémunératrice fait cependant connaître leurs talents et, tandis qu'ils conquièrent la notoriété dans les cabarets, Johann enrichit sa formation de compositeur et de violoniste. *L'invitation à la Valse* de Carl Maria von **Weber** publiée en 1819 donne ses lettres de noblesse à la danse en l'inscrivant dans le répertoire de concert, et fait des émules parmi les deux compères. Tous deux composent et alimentent les nuits viennoises avec un ensemble de plus en plus étoffé qui finira par se scinder en 1825, pour répondre à la demande, et en raison d'un différend portant sur la paternité d'œuvres vite annoncées, vite composées mais publiées à retardement.

²⁵ Au côté d'*Ainsi parlait Zarathoustra*, chef-d'œuvre d'un autre Strauss, Richard, n'ayant aucune parenté avec les rois de la valse.

²⁶ Recherches généalogiques remontant jusqu'au XVIIIème siècle, entreprises par les nazis et destinées à traquer toute ascendance de culture juive.

Johann Strauss fera preuve d'un réel talent de manager et de compositeur, à l'inspiration mélodique prolige, pensée essentiellement pour le violon, et qui garde le souvenir des bateleurs tziganes du Danube. Lorsque de son union avec la fille du cabaretier, trois garçons naissent, **Johann** en 1825, **Joseph** en 1827 puis **Eduard** en 1835, il est totalement engagé dans l'univers de la musique de divertissement qui constituera l'horizon de ses enfants. Reproduisant le mode de transmission familial qui a vu éclore les Bach ou les Couperin, il fonde une dynastie qui dominera sans partage la scène viennoise, même si dans les premiers temps le père n'encourage pas ses fils dans cette voie professionnelle. Dès 1829, Johann Strauss signe un contrat avec la salle la plus élégante du temps Zum Sperl, qui accueille plus de trente bals pendant le carnaval. Sa renommée va vite dépasser les frontières, et le conduire à Paris et Prague, dont il ramènera respectivement le quadrille et la polka, mais également dans le sud de l'Allemagne où il rencontre partout le succès, et à Berlin, grande rivale de Vienne.



Les trois frères Strauss : Eduard, Johann et Joseph.

C'est également au sein du cercle familial qu'il trouvera un rival en la personne de son propre fils, Johann. Ce dernier, (au centre sur la photo) éduqué musicalement, sera non seulement en mesure, mais dans la nécessité, pour subvenir aux besoins d'une mère que Johann père a quittée, de fonder un orchestre concurrent. Vienne qui apprécie les duels saluera la gloire fulgurante de l'héritier, non sans une certaine cruauté, en titrant dans l'un de ses journaux « Bonne nuit Lanner, Bonsoir Strauss père, Bonjour Strauss fils. »²⁷

Les débuts du fils ne sont pas facilités par le monopole de fait, exercé par son père, qui se voit en outre gratifié du titre honorifique de Hofballmusikdirektor²⁸, créé à son intention en 1846, et qui demeurera dans la famille jusqu'à la fin du siècle. Les salles parquetées ne seront pas leur seul terrain d'affrontement, **Johann junior** n'accédant aux lieux les plus prestigieux qu'en l'absence de son père, en tournée à l'étranger. La rue les verra également emprunter des chemins opposés lors de l'épisode révolutionnaire de 1848. Johann père compose la célèbre *Marche de Radetzky*, en hommage à un général qui s'est illustré en réprimant les insurgés italiens, tandis que Johann fils livre une *Revolutions-Marsch*, des *Barrikaden-Lieder* et est même inquiet pour avoir interprété *la Marseillaise* au lendemain du couronnement de François-Joseph. En réalité, aucun des deux n'a la fibre politique très développée, et tous deux, viscéralement attachés à la musique, feront sans peine des concessions pour conserver leur titre de Rois de la valse.

Lorsque le fondateur de la lignée meurt à 45 ans, honoré de funérailles grandioses suivies par un cortège de cent mille personnes, le fils est intronisé à son tour. Alors que la musique de son père avait conservé la marque de son éducation bohémienne, le fils a accédé au rang de bourgeois, et il aspire dans ses œuvres à élever la valse au rang de musique

²⁷27 Compte rendu du *Wanderer*, du concert au café Dommayer, le 15 Octobre 1844.

²⁸28 Directeur de la musique de bal de la cour

symphonique, comme en témoigne l'expansion des introductions qui ouvrent ses séries de valse enchaînées. **Richard Wagner** lui-même, pourtant avare de louanges, reconnaîtra en lui un grand musicien et **Johannes Brahms** comptera au nombre de ses amis. Aussi habile en affaires qu'en musique, il s'attire les bonnes grâces des minorités de cette ville multinationale : les tchèques, les serbes ou les hongrois auront droit à leur valse, de même que les différentes associations professionnelles. Sa réussite est telle qu'il n'arrive plus à faire face seul à tous ses engagements et réussit à convaincre ses frères de participer à l'entreprise.

Eduard, le plus jeune avait d'ailleurs déjà troqué une carrière diplomatique contre celle de chef d'orchestre et compositeur, tandis que **Joseph**, particulièrement doué musicalement, et sans doute le plus profond des trois, finira lui aussi par renoncer, non sans hésitation, à son poste d'ingénieur, pensant n'être pas à la hauteur de la renommée de son aîné.

Johann Strauss lui-même se retire des salles de bal pour se consacrer à la composition à partir de 1863. À son tour, sa renommée passe les frontières, et Paris le consacrera internationalement lors de son exposition universelle de 1867, où sa musique est invitée par l'ambassadeur d'Autriche, à jouer le rôle de séduisant intercesseur entre les deux pays. Le ***Beau Danube bleu*** y connaîtra un triomphe inversement proportionnel à l'échec de la diplomatie, contrecarrée par l'assassinat au Mexique du frère de François-Joseph, imputé à la défaillance de la protection militaire que la France était censée assurer.

Anticipant les effets de la mondialisation du siècle suivant, la renommée du ***Beau Danube bleu*** lui ouvrira les portes des Amériques. Ainsi, la ville de Boston lui offre-t-elle en 1872 un pont d'or pour traverser l'atlantique et l'accueille en star. Il dirigera au cours d'un extravagant concert ponctué de coups de canon, les deux-mille musiciens rassemblés, secondé par cent sous-chefs pour un auditoire monstre de cent mille spectateurs !

Jusqu'à la fin de sa vie, il gardera un rythme de travail intense, s'essayant à la musique de scène et composant ses plus grandes valse, de plus en plus symphoniques. Son enterrement, à l'extrême fin du siècle, est digne d'un empereur.

Quelques paradoxes pour clore l'évocation de cette fin de règne : Alors que la dynastie des Strauss a fait valser la terre entière, aucun d'entre eux n'était danseur !

Johann Strauss fils, incarnation vivante de l'Empire d'Autriche, et au contact des plus hautes sphères du pouvoir, en la personne de l'Empereur lui-même, a terminé sa vie sous la nationalité saxonne, condition nécessaire à son remariage, que l'église ne voulait tolérer, si peu effarouchée par ailleurs par l'art de vivre viennois.

Enfin, si la musique des Strauss trotte encore dans toutes les têtes, leurs manuscrits ont disparu dans un poêle à charbon que le dernier des frères alluma en 1907, pour manifester sa rancune envers la gloire écrasante de ses aînés.

Une danse pour tous, tous pour la danse

Musarder dans le catalogue de danses des Strauss, c'est contempler, même filtré par le détachement obligatoire des contingences qu'impose le genre du divertissement, observer un instantané de l'époque. Les titres de leurs valse, polkas, mazurkas ou quadrilles laissent transparaître les grandes mutations de la société, dont ils ont su prendre le pouls en flattant telle ou telle corporation, telle ou telle minorité.

Elles révèlent par exemple les sphères d'influence : celle de la finance avec la *Polka Von der Börse* op.337 (polka de la bourse), les *Dividenden Walzer* op.252 ou les *Konkurrenzen Walzer*, op.267 et celle de l'industrie et de ses ingénieurs : *Industrie Quadrille* op.36, *Motor Quadrille* op.129, *Accelerationen Walzer*, op.234, *Elektro-Magnetische Polka*, op.110, *Vibrationen Walzer*, op.204, ou encore celle des bâtisseurs : *Architekten Ball Tänzer*, op.35, *Explosions Polka*, op.43, *Demolierer Polka*²⁹, op.269, et celle de la presse : *Leitartikel Walzer*, op.273, *Durchs Telephon Polka*, op.439, *Telegramme Walzer* op.318, *Die Publicisten Walzer*, op.321, et *Illustrationen Walzer*, op.331.

Elles éclairent l'ascension de la bourgeoisie : celle des juristes avec ses *Fünf Paragraphen aus der Walzer-Codex*, op.105, *Kontroversen Walzer*, op.191, *Prozess Polka*, op.294 ou *Sentenzen Walzer*, op.233, des médecins *Erholte pulse Walzer* (valse du pouls fiévreux) op.175, *Äsculap Polka*, op.130, *Paroxysmens Walzer* op. 189, *Sanguiniker Walzer*, op.27 ou rappellent la puissance de l'armée : *Sachsen-Kürassier Marsch*, op.113, *Attaque Quadrille* op.76, *Wiener Garnisons Marsch*, op.77.

La mosaïque culturelle, sur laquelle l'Empire tente à la fois d'affirmer sa suprématie et dont il prétend maintenir le fragile équilibre, se laisse deviner derrière les titres *Slovakiana Polka*, op.338, *Eilsen a Magyar Schnell Polka*, op.332, et *Pester Csardas*³⁰, op.23, *Czechen Polka*, op.13, *Neue Steirischen Tänze*, op.61, *Slaven Quadrille* op.39, toutes sujettes des *Viribus Unitis Walzer*³¹, op.96. On remarquera que cette dernière est la seule valse (et comme telle, perçue comme l'essence même de la culture viennoise) de cette célébration de la diversité qui tend à particulariser plus qu'à intégrer : **A.E.I.O.U.**, telle était la devise des Habsbourg : *Alles Erdreich ist Oesterreich untertan*³²

Enfin on ne s'étonnera pas de trouver près d'une danse sur dix³³ désignée par un titre en français. Signe de l'aura de Paris ville lumière, cette contamination est tout à fait conforme aux apports linguistiques constatés dans les langues européennes, et touchant plus particulièrement les domaines de la galanterie, du luxe, de l'art de vivre, mais également des techniques militaires, comme en témoignent les *Tête-à-tête quadrille* op.109, *Heiligerstädter Rendez-vous Polka* op.78, *Bluette Polka*, op.271, *Postillon d'amour Polka* (courrier d'amour), op.317, *L'inconnue, Polka-Mazurka*, op.182, *Une bagatelle Polka*, op.187, *Souvenir Polka*, op.162, *Bijouterie Quadrille*, op.169, *Le beau monde Quadrille*, op.199, *Demi-fortune Polka française*, op.186, *Haute-Volée Polka*, op.155, *Sans-souci Quadrille*, op.163, *Bon-vivant Quadrille*, op.86, *Champagner Polka*, op.211, *Bonbons Polka française*, op. 213, *Chansonnetten Quadrille*, op.259, *Attaque Quadrille* op.76, *Par force schnell Polka*, op.308.

²⁹ En référence à la démolition en 1857, des remparts anciens de la capitale de l'Empire qui cédèrent ensuite la place au Ring, équivalent viennois des grandes percées Hausmanniennes à Paris.

³⁰ Respectivement : de Slovaquie, de Hongrie, du pays tchèque, de Styrie, des pays slaves.

³¹ Emblème de l'Empire : l'unité dans la diversité.

³² Toute la terre est sujette à l'Autriche

³³ Toutes les observations consignées ici sont basées sur l'étude du catalogue de Johann Strauss fils.

Carnet de bal³⁴

Au programme du concert de l'orchestre de Bretagne :

Delirien Walzer, opus 212, Josef Strauss³⁵

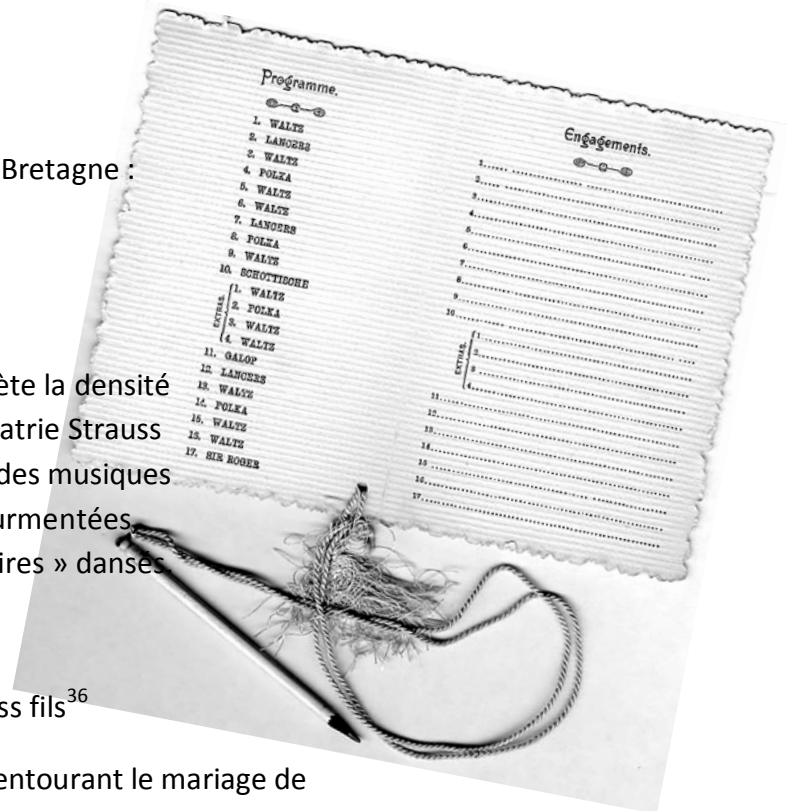
Cette série de valse composée en 1867 reflète la densité d'écriture dont ce frère moins connu de la fratrie Strauss peut faire preuve, révélant sa connaissance des musiques de Liszt et Wagner et de leurs harmonies tourmentées perceptibles dans l'introduction de ces « délires » dansés

Wiener Blut Walzer, opus 354, Johann Strauss fils³⁶

Données en 1873 à l'occasion des festivités entourant le mariage de l'archiduchesse Gisela Louise Maria, sœur aînée de l'empereur François-Joseph. Son thème le plus célèbre est ébauché dès l'introduction, phrase lyrique des violons accompagnée des pizzicati de violoncelles. Les valse suivantes alternent thèmes mélodiques ou bondissants, plus ou moins relevés d'interventions des percussions (timbales, caisse claire ou même cymbales) qui n'hésite pas à croiser leurs rythmes, apportant ainsi une diversité aux trois temps inexorables du genre.

Accelerationen Walzer, opus 234, Johann Strauss fils³⁷

L'introduction et la première valse donnent le ton de cet hommage à la vitesse des machines, conçu pour le bal des étudiants ingénieurs ce jour de Saint-Valentin de 1860, dans la resplendissante Sofien(bad)Saal. Son succès ne se démentira pas, au point de conduire à un arrangement choral de Victor Keldorfer intitulé « Zeit is Geld » : le temps c'est de l'argent !



³⁴ Le carnet de bal dont l'exemplaire reproduit en haut de page provient du Redpath Sugar Museum, au Canada, servait à lister les danses accordées à chaque cavalier.

³⁵ http://www.youtube.com/watch?v=Zt_aAcwygKc

³⁶ <http://www.youtube.com/watch?v=X8iof-zB6AY>

³⁷ <http://www.youtube.com/watch?v=K0Vt3fgBVng>

G'schichten aus dem Wienerwald Walzer (Histoires de la forêt viennoise), opus 325, Johann Strauss fils³⁸

Vraisemblablement données en 1868 lors d'une soirée privée du Prince Constantin Hohenlohe-Schillingsfürst, à l'occasion de son anniversaire dans son palais XVIème siècle d'Augarten, elles ont également franchi plus tard le cap des cinq mille auditeurs dans la salle du Nouveau Monde. Sa longue introduction, poème symphonique rustique miniature évoque une forêt viennoise rêvée, quand bien même le compositeur lui-même ne s'y était jamais promené. Le matériau thématique avec ses intervalles ascendants, souvenirs du yodel³⁹ des Alpes, de même que la cithare prévue initialement et l'accompagnement de type Ländler sonnent comme un retour aux sources de la valse.

Bauern-Polka, (Polka des paysans) opus 276, Johann Strauss fils⁴⁰

La polka, danse à deux temps, non pas issue, comme son nom semble le suggérer de Pologne, mais de la Půlka de Bohême, alors intégrée à l'Empire autrichien, fut l'autre fer de lance des Strauss aux côtés de la valse. Celle-ci donnée en Russie à Pavlovsk en 1863 déclencha tant de fureur que le public, la réclamant à trois reprises, ne se contentait pas de la scander avec les pieds, mais chantait également en même temps que l'orchestre. L'introduction en rugueux intervalles de quintes à vide, est un lieu commun de la référence aux musiques populaires qui les utilisent parfois en bourdon. Toutefois Vienne apprécia moins son absence de sophistication.

Brennende Liebe (Amour brûlant) polka-mazurka, opus 129, Joseph Strauss⁴¹

Mélange de polka, pour ce qui est des pas de danse, et de mazurka, pour la musique, danse œcuménique donc, originaire de Bohême et de Pologne mais écrite par un viennois. On reconnaît la source polonaise à sa mesure à trois temps très accentuée supportant des rythmes pointés spécifiques. Ses trois parties symétriques distillent une coloration mineure nostalgique, assez représentative du caractère introverti et mélancolique de Joseph Strauss.

³⁸ http://www.youtube.com/watch?v=G_vJvBtiTvw

³⁹ Technique de chant qui consiste à passer rapidement du registre grave à un registre aigu en voix de fausset, expliquant ainsi en partie l'abondance de ces grands intervalles appelés sixtes (entre les notes do et la par exemple.) cf la chanson tyrolienne des nains dans Blanche Neige de Walt-Disney !

⁴⁰ <http://www.youtube.com/watch?v=Po-qvDexVHA>

⁴¹ <http://www.youtube.com/watch?v=XS0V7ZzJd3s>

Pizzicato-polka, frères Strauss⁴²

Collaboration de Jean (Johann) et Pepi (Joseph), cette pièce pour cordes seules est originale de par son mode de jeu exclusif : toute la polka se joue sans archet. Seul un intrus facétieux, introduit quelques notes scintillantes de percussion dans la partie centrale. Son succès fut immédiat (neuf rappels lors de la première à Pavlovsk en juin 1869) et Joseph écrira plus tard une *Neue-pizzicato polka*, tandis que Léo Delibes optera en 1876 pour le même effet dans son ballet *Sylvia*. La conjugaison des fluctuations de tempo incessantes et de la précision pointilliste des cordes pincées simultanément demeure un défi pour les interprètes.

Leichtes Blut, polka schnell, opus 319, Johann Strauss fils⁴³

Les frères Strauss avaient pris l'habitude de redonner toutes les pièces nouvelles écrites pour le carnaval, lors d'un concert ultérieur. Le cru 1867 avait vu cinq pièces de Johann, onze de Joseph et huit d'Edouard. Johann, estimant qu'il manquait à sa contribution personnelle une polka rapide, genre dans lequel s'illustrait avec succès son frère Joseph, écrivit l'étourdissante polka *Leichtes Blut*, jouant sur l'opposition systématique de nuances, aussi bien que sur le contraste entre lyrisme de la partie centrale et mouvement perpétuel frénétique des sections extérieures, chahutées par les éclats intempestifs des percussions.

Bahn frei, polka schnell, opus 45, Eduard Strauss⁴⁴

Polka rapide de 1869, faisant un clin d'œil enjoué aux chemins de fer grâce au rythme endiablé de ses « bielles » à archet et à son coup de sifflet initial.

Orpheus-Quadrille, opus 236, Johann Strauss fils⁴⁵

Chacun reconnaîtra avec surprise dans cette œuvre le parfum français du Can-can... et pour cause, Johann Strauss fils, aux premières loges lors de l'adaptation viennoise d'*Orphée aux Enfers* en 1860, s'est emparé des thèmes principaux de l'opérette d'Offenbach créée deux ans plus tôt aux bouffes parisiens. La pièce emprunte donc la forme du **pot-pourri**, succession de thèmes extraits de différents moments de l'œuvre initiale et séparés par de brèves respirations pour aboutir en apothéose au galop infernal.

⁴² <http://www.youtube.com/watch?v=XRxuwDXiPT8>

⁴³ <http://www.youtube.com/watch?v=U9Tf9Rym42k>

⁴⁴ <http://www.youtube.com/watch?v=gjs53uwDMTQ>

⁴⁵ <http://www.youtube.com/watch?v=PypkVOsbaD0>

Ouverture zu **Die Fledermaus** (Ouverture de la chauve-souris)⁴⁶

Le vendredi noir de la bourse viennoise, en mai 1873, entraîna, dans cette ville pourtant vouée aux plaisirs, une baisse notable de fréquentation des théâtres. Le divertissement étant devenu une industrie de masse il fallut bien trouver une parade pour éviter l'effondrement du système. L'idée germa donc de reprendre une opérette à succès dont le caractère spécifiquement parisien devait être adapté à l'esprit viennois. Vaudeville de Meilhac et Halévy, *Le réveillon* devint ainsi *La Chauve-souris (Die Fledermaus)*, plus grand succès de Johann Strauss dans le domaine lyrique. Son ouverture consiste en un pot-pourri de thèmes contrastants assemblés par simple juxtaposition.

Ouverture zu **Der Zigeunerbaron** 1883 (Ouverture du Baron tzigane)⁴⁷

Incarnation musicale de l'aigle à deux têtes, emblème de l'Autriche-Hongrie, cette opérette, dès l'ouverture, combine mélancolie de la **puszta**, style rhapsodique d'inspiration tzigane et univers élégant de la valse viennoise. L'écriture en est si symphonique que l'on parle parfois avec réticence de musique légère. Toutefois le pittoresque souligné des différents matériaux thématiques (solos agrestes des bois, quintes à vides syncopées stylisant un bourdon populaire) et l'effet de collage relèvent bien du genre.

⁴⁶ <http://www.youtube.com/watch?v=sHF5LP53LZY>

⁴⁷ <http://www.youtube.com/watch?v=h7IGagejBmo>

Les yeux écoutent, entendre avec la littérature jeunesse

Spirales, ressorts et tourbillons, Elisabeth Amzallag-Augé, ed. Centre Pompidou, 2005



Pas d'histoire dans ce livre, sinon une invitation à promener ses yeux parmi les collections d'art contemporain du Centre Pompidou, avec pour fil conducteur le motif de la spirale. Que les œuvres proposées soient des sculptures, des installations, ou des photographies, qu'elles magnifient un simple rouleau de carton ondulé, torsadent un fil de fer, plongent dans les volutes d'un coquillage ou se jouent des ombres et de la lumière, toutes saisissent l'essence du mouvement, rythment l'espace de la page en courbes et contrecourbes et fascinent le regard en l'entraînant dans le vertige d'une giration sans fin, à l'image du tournoiement grisant de la valse.

Le siècle de la révolution industrielle, Pauline, Pietre, Xavier Mussat, Mango jeunesse, 2003



Cet album documentaire permet d'explorer les coulisses historiques du monde qui a vu s'épanouir la valse, sous forme d'approches thématiques autour des différentes révolutions politiques et industrielles, des inventions, du triomphe du bourgeois, élu star de l'époque ou du développement de la distraction de masse via les bals et les spectacles, sans négliger la face sombre de l'époque, naissance du prolétariat, travail des enfants, totalement éclipsée dans le monde sans heurt de la danse de salon.

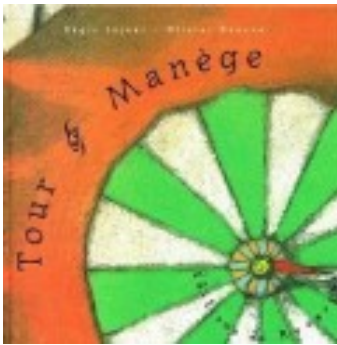
Le parapluie jaune, Ryu Jae-Soo, Mijade, 2008



Album sans texte et pourtant plein de poésie, *Le parapluie jaune* est pure déambulation, dans les allées, le long des rues, ou autour des fontaines, dessinant une chorégraphie colorée qui rythme l'espace, s'y enroule ou bien y chahute. Un parapluie, puis deux, puis

trois, puis une multitude déploient leurs couleurs aussi vives ... que des robes de bal. Le parti-pris de point de vue plongeant permet d'embrasser les farandoles dans un regard, et suggère une ébauche d'écriture chorégraphique. Quant au tournoiement de la valse, il se manifeste autant dans la courbe des trajectoires, que dans la répétition du motif circulaire des parapluies, toupies à baleines virevoltant comme des crinolines. Notons que le livre est accompagné d'un disque dont la seule présence conforte la corrélation possible entre images et musique (l'une des pages est d'ailleurs intitulée valse) et que l'album a déjà fait l'objet d'approches corporelles et chorégraphiques à destination des enfants.

Tour de manège, Olivier Douzou, Régis Lejonc, Rouergue, 1995



Nouvelle variation sur le mouvement circulaire, *Tour de manège* introduit en outre une dimension temporelle, car les enfants présentés au début du livre, emportés par son tourbillon, et par le cours de la vie, reviennent à la mémoire du couple âgé des dernières pages, par la magie du mouvement perpétuel. Les tours et retours du manège, vus du ciel comme les parapluies du livre précédent, invitent à un voyage immobile, de même que le vertige engendré par la valse ravit le danseur hors de lui-même.

Le travail sur le mouvement, qui suggère l'ambiguïté entre temps présent et souvenir est traité de manière quasi cinématographique, grâce, à la « tourne » des pages, d'une part, aux cadrages tronqués d'autre part, donnant l'impression que le manège s'évade, et dans le temps et dans l'espace.

BIBLIOGRAPHIE

(Titres disponibles dans les bibliothèques de Renne Métropole)

Rémi Hess, *La valse un romantisme révolutionnaire*, Ed. Métailié, sciences humaines, 2003

Hans Fantel, *Les Strauss, Rois de la valse dans la Vienne romantique*, Buchet-Chastel, 1973

Heinrich Edouard Jacob, *Les Strauss et l'histoire de la Valse*, Corrêa, 1955

Claude Dufresne, *La valse viennoise au temps des Strauss*, Ed. Solar, 1996

Henri-Louis de La Grange, *Vienne, une histoire musicale*, Ed. Fayard, 1995

Manuscrits Strauss numérisés accessibles en ligne sur le site de la Wienbibliothek im Rathaus

<http://www.digital.wienbibliothek.at/nav/classification/301934/>