

« En avant vers Petipa ! »
L'héritage chorégraphique de Marius Petipa
dans l'œuvre des danseurs du Kirov
Natalia Doudinskaïa
et Konstantin Sergueïev

IRINA VAGANOVA & MARINA VAGANOVA

Marius Petipa, qui a monté plus de quarante ballets originaux, était opposé à l'idée qu'on pût les « mettre sous cloche » pour les préserver : « Une nouvelle époque, de nouvelles personnes et de nouveaux goûts exigeront un réexamen de mes œuvres. C'est une loi¹ ».

Le maître de ballet Iouri Grigorovitch avait exprimé son avis sur la même question : « Peut-on réécrire les ballets de Petipa? Le chorégraphe a répondu lui-même à cette question. Mieux que quiconque, Petipa a démontré qu'il serait un jour inévitable de réécrire les anciens spectacles ; et tôt ou tard, ce moment viendra. Le résul-

1. Konstantin Sergeev, « Živoj Petipa » [Petipa vivant] in Anna Nexendzi (éd.), *Marius Petipa. Materialy. Vospominaniya. Stat'i* [Marius Petipa. Documents. Souvenirs. Articles], L., 1971, p. 324.

tat d'une reconstruction attentive dépend du talent du chorégraphe qui assume une telle tâche² ».

C'est à de tels maîtres (Konstantin Mikhaïlovitch Sergueïev et la *prima ballerina* du ballet de Leningrad Natalia Mikhaïlovna Doudinskaïa) qu'est consacré le présent article.

Les archives de nos deux artistes³ conservent un document qui a échappé jusqu'à ce jour à l'attention des chercheurs : un cahier de l'année 1924 portant le titre « Théâtre. Les spectacles de ballet que j'ai vus⁴ ». Dans ce texte, le futur danseur et chorégraphe mentionne combien de fois il a assisté à tel ou tel spectacle. Au total, ces « chroniques de ballet » font référence à dix-neuf spectacles, dont cinq avaient été montés par Petipa. C'est ainsi que Sergueïev a vu sept fois *La Belle au bois dormant*, onze fois *Raymonda*, sept fois *Le Corsaire*, six fois *Les Saisons* et douze fois *Le Lac des cygnes*.

Ce sont précisément ces ballets qui nous intéressent ici, dans la mesure où Sergueïev est revenu vers eux comme chorégraphe trente ans plus tard. Soulignons également que dans trois mises en scène (*Raymonda*, *Le Lac des cygnes*, *La Belle au bois dormant*), il a interprété les rôles principaux en compagnie de Natalia Doudinskaïa.

Lors d'une rencontre avec les spectateurs, Sergueïev a déclaré :

À l'époque, j'ai adoré regarder les ballets de Petipa, et j'ai observé avec plaisir les scènes de pantomime, mais maintenant c'est dépassé et ce n'est plus le sujet. Maintenant, il est question de la plastique du corps humain dans sa totalité, tout doit être en musique, et c'est à travers la musique que le corps doit s'exprimer⁵.

2. Jurij Grigorovič, « Uroki baletmejstera » [Leçons du maître de ballet] » in Anna Nexendzi (éd.), *Marius Petipa. Materialy...* [Marius Petipa. Documents...], p. 283-284.

3. Les archives de Natalia Mikhaïlovna Doudinskaïa et de Konstantin Mikhaïlovitch Sergueïev se trouvent dans la section des manuscrits de la Bibliothèque nationale de Russie (BNR, F. 1477). Dans la mesure où le travail de classement de ce fonds est inachevé, il est pour l'heure impossible d'indiquer les cotes de tous les documents que nous citons dans cet article. Nous nous contenterons d'indiquer *Archives* dans nos notes.

4. Konstantin Sergeev, « Teatr. Baletnye spektakli, kotorye ja videl. Zapisi v škol'noj tetrad' » [Théâtre. Les spectacles de ballet que j'ai vus. Notes dans un cahier d'écolier] [1924], 5 feuilles, F. 1477, op. 2, ed. xr. 567.

5. « Tvorčeskaja vstreča Sekcii zritelej Vserossijskogo teatral'nogo občestva s narodnym artistom SSSR K. M. Sergeevym » [Rencontre créatrice entre la Section des spectateurs de la Société théâtrale russe et l'artiste du peuple de l'URSS Konstantin Sergeev], 20 octobre 1965. *Archives*, texte dactylographié, 17 f.



Raymonda d'Alexandre Glazounov (1948)
Raymonda : Natalia Doudinskaïa, Jean de Brienne : Konstantin Sergueïev

C'est ainsi que le 30 avril 1948 Sergueïev a monté sa version de *Raymonda* d'Alexandre Glazounov (les spectateurs avaient vu sa création par Petipa sur la scène du Théâtre Mariïnski en 1898). L'objectif de Sergueïev, en créant cette nouvelle rédaction du ballet, était de conserver toute la valeur de l'héritage chorégraphique de Petipa. C'est au célèbre critique de ballet soviétique Iouri Slonimski que l'on doit la réélaboration de la trame scénaristique. Le rôle de *Raymonda* fut assuré par Natalia Doudinskaïa, et celui de Jean de Brienne, par Konstantin Sergueïev.

En travaillant sur le ballet, le metteur en scène a revu toute la mise en scène, écartant les éléments scénaristiques dépassés et les épisodes de pantomime. Voici comment s'est trouvé reformaté le premier tableau du premier acte : les troubadours, les amies de la fiancée et la valse rustique transformée en valse de cour. Dans le deuxième tableau du même acte, Sergueïev a laissé intacte la variation de *Raymonda* et des deux solistes ; mais les duos de *Raymonda* avec Jean de Brienne et Abderahman ont été réécrits, permettant à ces derniers de devenir des rôles chorégraphiques majeurs, le même travail de réécriture affectant aussi la « Valse fantastique ». En utilisant les motifs de la mise en scène de Petipa, le maître de ballet a composé ici de grands ensembles.

Dans le deuxième acte, Sergueïev n'a conservé que la dynamique danse sarrazine. Ont été réélaborés le « Pas d'action », la variation d'Abderahman et les autres numéros, dont le célèbre « *Panaderos* ». Dans le dernier acte, le maître de ballet a laissé le « Grand Pas classique hongrois », lui ajoutant simplement la variation de Jean de Brienne.

Après la première au Théâtre Kirov, on organisa une réunion d'évaluation du ballet pendant laquelle Iouri Slonimski cita la réflexion de Petipa qui se disait « ennemi de toute méthode de fixation de ses spectacles, et formellement opposé à ce qu'on les transcrive pour les conserver⁶ ». On évoqua également l'attitude respectueuse du metteur en scène vis-à-vis de la partition de Glazounov. De l'aveu même de Konstantin Sergueïev, « *Raymonda* est devenu un cas d'école très précieux par sa méthode de renouvellement de l'héritage classique. Cette première expérience de réécriture des

6. Jurij Slonimskij, « Vstupitel'noe slovo na obsuždenii spektaklej *Bajaderka* i *Rajmonda* » [Discours d'introduction à la séance d'évaluation des spectacles *La Bayadère* et *Raymonda*], au Théâtre Kirov, 22 mai 1948 ». *Archives*, texte dactyl., f. 1.



Le Lac des cygnes de Piotr Ilitch Tchaïkovski (1950)
Odette : Natalia Doudinskaïa

modèles classiques a été une leçon d'attention extrême et de fidélité vis-à-vis de la chorégraphie et de la musique des grands maîtres⁷ ».

Le 8 mars 1950 eut lieu la première du deuxième ballet, *Le Lac des cygnes* de Piotr Ilitch Tchaïkovski, dans la version de Konstantin Sergueïev. On sait que Marius Petipa avait travaillé sur la mise en scène de ce ballet avec Lev Ivanov. Les spectateurs découvrirent ce spectacle à Saint-Petersbourg en 1895, et « bien qu'il ait été créé par deux maîtres de ballet différents, *Le Lac des cygnes* donna l'impression d'une œuvre homogène et monolithique. C'est à Petipa que j'attribue le grand mérite de cette unité » écrit le chorégraphe et pédagogue Fiodor Lopoukhov⁸.

Lorsqu'il s'attela au travail, Sergueïev étudia l'histoire de la création de ce ballet, portant une attention toute particulière au chef-d'œuvre chorégraphique de Lev Ivanov (les scènes des cygnes). « Mon entreprise est difficile et lourde de responsabilités. [...] Il n'y a pas de place pour les tâtonnements. Nous devons faire la synthèse de toutes les expériences, et ne pas manquer les trouvailles et les idées précieuses des auteurs de ce spectacle⁹ ».

Pour réaliser sa mise en scène, Sergueïev s'appuya sur l'interprétation canonique du *Lac des cygnes*, conservant la chorégraphie de Lev Ivanov et quelques danses de Petipa ; il réutilisa aussi certaines trouvailles d'Agrippina Vaganova et Fiodor Lopoukhov¹⁰. Les rôles d'Odette-Odile et du prince Siegfried furent assumés par Natalia Doudinskaïa et Konstantin Sergueïev. On considère que le rôle du prince occupe une place toute spéciale dans l'éventail des personnages que notre artiste a incarnés car c'est précisément dans ce rôle qu'il a su dévoiler la profondeur psychologique de la musique de Tchaïkovski. Sergueïev rapporte qu'à partir de la fin des années 1920 il a dansé dans au moins vingt interprétations de ce ballet. Pour lui, la grande popularité dont jouissait *Le Lac*

7. Konstantin Sergeev, « Mysl' i dvizhenie » [La pensée et le mouvement] in M. Berezkina (éd.), *Konstantin Sergeev : sbornik statej* [Konstantin Sergeev : recueil d'articles], M., 1978, p. 31.

8. « Baletmejesterskie èksplikacii. Kommentarii F. V. Lopuxova » [Explications du maître de ballet [Marius Petipa]. Commentaires de F. V. Lopuxov] in Anna Nexendzi (éd.), *Marius Petipa. Materialy...* [Marius Petipa. Documents...], *op. cit.*, p. 210.

9. Konstantin Sergeev, « Materialy k postanovke baleta *Lebedinoe ozero* » [Documents sur la mise en scène du ballet *Le Lac des cygnes*], fin des années 1940. *Archives*, autographe, f. 1.

10. Le ballet *Le Lac des cygnes* a été monté sous deux versions, celle d'Agrippina Vaganova (1933) et Fiodor Lopoukhov (1945).



Le Lac des cygnes de Piotr Ilitch Tchaïkovski (1950)
Odile : Natalia Doudinskaïa



Le Lac des cygnes de Piotr Ilitch Tchaïkovski (1950)
Le prince Siegfried : Konstantin Sergueïev

des cygnes chez les metteurs en scène était due « à la remarquable musique de Tchaïkovski, si chargée d'émotion et de contenu, et à la magnifique chorégraphie des scènes de cygnes conçue par Lev Ivanov¹¹ ».

Pour Natalia Doudinskaïa, ce ballet marqua le commencement de sa carrière artistique. La critique fit remarquer que les grands yeux de Doudinskaïa-Odette rappelaient la Reine-cygne de Vroubel.

Mais quelles sont les innovations apportées par Sergueïev à ce spectacle ? Il a refait la mise en scène de presque toutes les danses du premier tableau. En revanche, le maître de ballet n'a presque rien touché au deuxième tableau du premier acte. La scène de la rencontre entre Odette et Siegfried, écrite par Agrippina Vaganova, fut conservée dans toutes les mises en scène du *Lac des cygnes*, y compris dans celle de Sergueïev. Dans le deuxième acte, la danse des fiancées fut entièrement réécrite, au même titre que la danse napolitaine et la danse du bouffon qui viennent ensuite. Il conféra un plus grand dynamisme à la masse du corps de ballet, donnant ainsi à toute cette partie une forte tension dramatique. Comme dans toutes les rédactions précédentes, le metteur en scène se trouva confronté au problème du finale, qu'il choisit de résoudre sur le mode tragique, par la mort de Siegfried. Ce dénouement glorifiait la toute-puissance de l'amour et son caractère inébranlable jusque dans la mort. Sergueïev créa un spectacle d'une grande spiritualité poétique, dans la meilleure tradition du ballet classique russe. Cette version du ballet de Kirov du *Lac des cygnes* se fit décerner la palme d'excellence à Londres, Paris, Tokyo et New York.

Dans les jugements qui suivirent la première de ce ballet, on évoqua les mérites de la mise en scène de Sergueïev qui tenaient à une réinterprétation dynamique du spectacle, et on vanta le respect qu'il avait manifesté vis-à-vis des inventions de ses prédécesseurs. On souligna en particulier le mariage heureux de la chorégraphie et de la musique, et de fait, Sergueïev avait fondé son travail scénaristique sur la structure même de la partition. Et il va sans dire que c'est le duo Doudinskaïa-Sergueïev qui s'attira toutes les louanges, car les danseurs se comprenaient intuitivement dès le premier frémissement.

Le 25 mars 1952 eut lieu la première de *La Belle au bois dormant*

11. Konstantin Sergeev, « Documents sur la mise en scène... », *Archives*, f. 41 verso.



La Belle au bois dormant de Piotr Ilitch Tchaïkovski (1952)
Aurora : Natalia Doudinskaïa, le prince Désiré: Konstantin Sergueïev

dans la nouvelle version de Konstantin Sergueïev. Ce chef-d'œuvre de Petipa, qui avait été mis en scène pour la première fois en 1890, devait plus tard être qualifié d' « encyclopédie de la danse classique ».

Sergueïev considéra le travail qu'il avait effectué pour ce ballet comme un jalon historique, dans la mesure où il avait été amené à réaliser une réécriture scénaristique et chorégraphique de « cette *Belle... un peu surannée*¹² ». Et une fois de plus, les rôles principaux furent assurés par Natalia Doudinskaïa (Aurore) et Konstantin Sergueïev (Désiré).

Trente ans après la première, le metteur en scène écrivit : « C'est avec *La Belle au bois dormant* que commença ma passion pour le ballet. *La Belle* de Tchaïkovski-Petipa éveilla mon imagination. [...] J'enchaînai toute la hiérarchie des rôles, passant de pages en fiancés et de fiancés en prince Désiré¹³ ».

De l'ancienne mise en scène, il n'appréciait pas la pomposité, le caractère statique, l'absence de développement défini de l'action, et le recours aux conventions de la pantomime. La réécriture porta essentiellement sur l'élaboration scénaristique : Sergueïev s'efforça de conférer au spectacle le fil rouge d'une action homogène et de révéler le monde intérieur des personnages. Il voulait faire en sorte que l'attention des spectateurs soit attirée non seulement par l'abondance de belles danses, mais par le développement du drame lui-même. Il voulait traduire chorégraphiquement le caractère des personnages. Il remplaça les vieux gestes conventionnels qui marquaient les dialogues entre les protagonistes, ainsi que les interminables épisodes de pantomime, par des récitatifs chorégraphiques développés, des monologues et des dialogues, en utilisant toute une palette de nouveaux moyens d'expression.

Tout en conservant en l'état les variations d'Aurore des premier et troisième actes, Sergueïev remplaça la variation de Petipa de la scène de la vision par une nouvelle variation, très lyrique, découlant de l'adagio précédent. Le personnage de la princesse Aurore, qui avait toujours été considéré comme le plus poétique et le plus joyeux, tant sur le plan musical que dans la chorégraphie de Petipa, était particulièrement adapté au talent remarquable de Natalia Doudinskaïa. Mieux que toute autre interprète, elle incarnait les tonalités majeures de la musique de Tchaïkovski. Et ce n'est pas un hasard si Sergueïev voyait dans le rôle d'Aurore un sommet de

12. Konstantin Sergeev, « O balete *Spjaščaja krasavica* » [Sur le ballet *La Belle au bois dormant*], note du 19 avril 1989. *Archives*, autographe, f. 1.

13. *Ibid.*

performance chorégraphique dans le répertoire classique de la bal-
lerine.

Du rôle du prince Désiré, le metteur en scène disait qu'il devait incarner la virilité, l'action, la joie de vivre et l'énergie, ce qui est bien mis en relief par l'interprétation chorégraphique du personnage. Dans la mesure où Sergueïev projetait d'interpréter lui-même ce rôle, il n'est pas étonnant qu'il l'ait conçu en fonction de ses propres capacités de danseur, qui étaient extraordinaires. C'est avec lui que commença la réhabilitation des rôles masculins, qui devait favoriser leur brillante éclosion dans les années 1960.

Dans son travail de réalisation de ce spectacle, le maître de ballet Sergueïev était inséparable du metteur en scène Sergueïev. Il trouva la clef de sa nouvelle interprétation dans la dramaturgie musicale de l'œuvre, renforçant le conflit fondamental entre le Bien et le Mal. Ainsi, le rôle de la fée Lilas, que Petipa interprétait exclusivement à l'aide de pantomimes, fut repensé par le metteur en scène qui fut amené à réécrire entièrement toute la scène du prologue. La fée Lilas se vit attribuer une partie chorégraphique en pointes. De même, la fameuse scène de la prolifération végétale protégeant le château fut-elle aussi réécrite : si précédemment elle était purement décorative, dans la nouvelle version, c'est le corps de ballet lui-même qui créait ce tableau enchanté, les danseurs étant répartis sur la scène selon une configuration savamment conçue par Sergueïev. Ce dernier transforma également l'épisode « devant la toile d'araignée », l'entrée de quelques personnages de légende, et l'adagio en majeur du dernier acte.

Le jour de la première, la troupe du ballet Kirov écrivit une lettre collective au metteur en scène :

Cher Konstantin Sergueïevitch ! Cette journée est pour Vous comme pour nous un grand jour de fête. C'est une nouvelle naissance pour *La Belle au bois dormant* qui, en cette saison, vient de fêter ses soixante-deux ans depuis sa création. [...] Dans votre interprétation, *La Belle au bois dormant* s'est réanimée, a recouvré la parole et a chanté à nouveau¹⁴.

Le 5 juillet 1973, Konstantin Sergueïev réalisa une nouvelle mise en scène pour le ballet *Le Corsaire* sur le sujet d'un poème de Byron (musique d'Adolphe Adam). Ce ballet qui avait d'abord été monté par Joseph Mazilier au milieu du XIX^e siècle, avait été révisé et réécrit par de nombreux maîtres de ballet, y compris par Petipa.

14. Troupe de ballet du Théâtre Kirov. *Archives*, lettre à K. M. Sergeev, 25 mars 1962.

Sa version du *Corsaire* date de l'année 1899. Pour ce qui est de Konstantin Sergueïev, il se livra à un véritable travail de recherche pour reconstituer la partition chorégraphique. Un large éventail de danses y était représenté : héroïque, dramatique, tragique, typique, et jusqu'au grotesque.

Konstantin Sergueïev écrivait : « Si on veut écrire une nouvelle version du ballet *Le Corsaire*, il est indispensable de prendre en compte la stylistique d'ensemble du spectacle. [...] Et s'il s'agit de réaliser un nouveau spectacle, il faut écrire un nouveau livret et, surtout, une nouvelle musique¹⁵ ».

Le maître de ballet s'efforça dans son spectacle de préserver l'original de Petipa. Sa mise en scène conserva à la fois le « Jardin animé », le « Pas d'esclaves » et le « Pas de trois des odalisques ». Sans rejeter les scènes de pantomime, et tout en appréciant le sens du geste réaliste chez les danseurs, Sergueïev s'assigna pour objectif de remplir le spectacle de danses, de conférer plus d'importance aux rôles masculins, tout en reproduisant avec une fidélité et une exactitude extrêmes les danses et les scènes anciennes. Dans *Le Corsaire*, Sergueïev ne se contenta pas de renouveler les danses les plus célèbres de Petipa, mais aussi certains épisodes moins connus. Parmi les nouvelles danses écrites par Sergueïev, celle qui reçut l'approbation unanime des critiques est l'adage amoureux de Médora et Conrad dans le deuxième acte.

Dans la nouvelle version, le personnage de Conrad s'est vu attribuer un rôle particulièrement développé et d'une grande richesse imaginative. Sa thématique chorégraphique se conjugue avec les danses des corsaires, installant dans le ballet un leitmotiv spécifique. De l'avis des critiques, le maître de ballet aurait ainsi créé un personnage qui n'est pas sans rappeler Robin des bois. À l'occasion de l'anniversaire de Marius Petipa, le 11 mars 1992, *Le Corsaire* fut représenté sur la scène du Bolchoï. Ce spectacle fut la dernière création de Konstantin Sergueïev. Natalia Doudinskaïa, l'éternelle collaboratrice du metteur en scène, assumait le travail de reconstitution chorégraphique : « [...] sa connaissance de la danse classique et son sens extraordinaire de la musique ont conféré une qualité toute particulière au travail¹⁶ ». On a conservé une photographie rare,

15. Konstantin Sergeev, « *Korsar*. Novaja redakcija baleta. Zametka. Avtograf » [*Le Corsaire*. Nouvelle rédaction du ballet. Remarque. Autographe], 1973, *Archives*, f. 1.

16. G. Čelombit'ko, « Uroki starogo *Korsara* » [Les leçons de l'ancien *Corsaire*] in *Ballet*, 4, 1992, p. 19.

prise juste après la première¹⁷. On voit en scène Konstantin Sergueïev et Natalia Doudinskaïa, en compagnie de plusieurs pédagogues-répétiteurs : Galina Oulanova, Iouri Grigorovitch et Marina Semionova.

Le 18 juin 1974, le Théâtre Kirov accueillit la 236^e promotion de l'Académie de danse Agrippina Vaganova de Leningrad. Le point culminant de la soirée fut le ballet en un acte *Les Saisons* de Petipa sur une musique de Glazounov, dans la nouvelle version de Sergueïev¹⁸. L'intérêt de Sergueïev pour cette œuvre n'a rien de fortuit, car on connaît la fascination constante de notre créateur pour les grands modèles de la tradition classique. Sergueïev put ainsi démontrer par son travail que non seulement les principes de la danse classique n'avaient rien perdu de leur vitalité, mais qu'ils pouvaient offrir un puissant stimulus à la recherche chorégraphique.

Dans ce spectacle, le maître de ballet assumait aussi le rôle de pédagogue, utilisant avec maestria, pour les élèves de différents niveaux, des numéros proches de ceux que Petipa avait intégrés dans son œuvre. Ce travail avec des élèves du conservatoire devait déterminer la direction de ses choix chorégraphiques. Sergueïev introduisit des changements substantiels sur le plan scénaristique, ce qui se refléta également dans sa chorégraphie. Dans le spectacle, les quatre saisons servent à caractériser quatre états d'âme différents, qui sont étroitement liés à la nature environnante. Chaque saison est marquée par l'entrée en scène d'un couple de jeunes danseurs différent. L'hiver est une épreuve qui les fige dans la rigueur de ses frimas. Le printemps est marqué par le réveil de la Nature et la naissance de l'amour. L'été voit fleurir les champs et les sentiments humains. L'automne est le temps de la fertilité et de la réjouissance. Puis, c'est à nouveau l'hiver. Le cycle éternel de l'univers. Dans l'apothéose du spectacle, les quatre saisons sont toutes attirées par le soleil. Le centre de la scène est occupé par un garçon et une petite fille, qui symbolisent les générations futures.

Et dans ce ballet en un acte sans sujet résonnait l'hymne à la Nature que le metteur en scène avait entendu dans la musique de Glazounov, la qualifiant de « perle de l'art classique russe ».

En conclusion, il convient de souligner que tous les ballets de Petipa dans la version de Sergueïev conservèrent les éléments fondamentaux de l'ancienne chorégraphie. L'objectif du metteur en

17. F. 1477, op. 1, ed. xr. 358.

18. Ce ballet fut monté pour la première fois par Petipa en 1900.

scène était seulement de trouver de nouvelles nuances chorégraphiques en harmonie avec le nouveau style d'interprétation. « En avant vers Petipa ! » telle est la devise qui inspira toute la vie de créateur de Sergueïev, aussi bien en tant que danseur qu'en tant que maître de ballet. Le grand Petipa lui-même, rassemblant les souvenirs de sa carrière russe, la caractérisa ainsi : « la période la plus heureuse [...]. Que Dieu garde ma seconde patrie, que j'aime de tout mon cœur¹⁹ ».

Bibliothèque nationale de Russie, Saint-Petersbourg
Bibliothèque d'État de Russie, Moscou

Traduit du russe par Nadejda Roher

19. Marius Petipa, « Memuary » [Mémoires] in Anna Nexendzi (éd.), *Marius Petipa. Materialy...* [Marius Petipa. Documents...], p. 67.