

**« Les traditions et les préceptes  
de Petipa ne sont point oubliés... ».  
L'œuvre de Marius Petipa  
dans la réception d'Igor Stravinsky\***

NATALIA BRAGUINSKAĀ

Dans notre pays, en Russie, l'importance de l'anniversaire qui sera largement fêté en 2018 est soulignée par la publication du décret n° 254 du 21 mai 2015 du président de la Fédération de Russie Vladimir Poutine sur la « Célébration des 200 ans de la naissance de Marius Petipa ».

La participation du Conservatoire de Saint-Pétersbourg au projet artistique et scientifique « De Bordeaux à Saint-Pétersbourg : Marius Petipa (1818–1910) et le ballet "russe" », notamment à travers mon exposé, est profondément symbolique, bien que ni Marius Petipa, ni Igor Stravinsky n'aient eu de rapport direct avec le plus ancien établissement supérieur de musique de Russie.

---

\*. Je voudrais tout d'abord remercier Pascale Melani et les autres organisateurs du projet artistique et scientifique « De Bordeaux à Saint-Pétersbourg : Marius Petipa (1818–1910) et le ballet "russe" » d'avoir associé le Conservatoire de Saint-Pétersbourg et aussi de m'avoir permis de prendre la parole au colloque qui s'est tenu au Grand-Théâtre de Bordeaux les 21, 22 et 23 octobre 2015.

Même s'il a pris des cours particuliers avec l'un de ses principaux professeurs, Nikolai Rimski-Korsakov, Stravinsky n'a jamais été élève au conservatoire. Cependant, la création de certaines de ses premières œuvres, à commencer par le *Chant funèbre* opus 5 pour grand orchestre, récemment retrouvé, a eu lieu dans les salles de l'établissement. Quant au bâtiment lui-même, situé au numéro 3 de la Place du Théâtre, Stravinsky, qui vivait dans une maison sur le canal Krioukov, pouvait chaque jour l'apercevoir de ses fenêtres.

De son côté, Marius Petipa n'a jamais enseigné au Conservatoire de Saint-Petersbourg, et pour cause : le département de mise en scène de ballets, où travaillent aujourd'hui encore les héritiers de la tradition de Petipa, fut créé par Fiodor Lopoukhov cent ans seulement après la fondation du conservatoire, dans la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle... Mais c'est précisément à la place de l'actuel bâtiment historique du conservatoire (3, place du Théâtre), que se situait le Théâtre Bolchoï Kamenny où Marius Petipa régla plus de trente des soixante-seize ballets mis en scène à Saint-Petersbourg, sans compter les danses dans les opéras<sup>1</sup> ! Ainsi, Petipa travailla plus de quarante ans en tant que danseur et maître de ballet sur la scène du Théâtre Bolchoï Kamenny, à compter du 26 septembre 1847 où il débuta dans *Paquita* jusqu'au 14 février 1886, où fut donné *L'Ordre du Roi*. Peu après, le vieux théâtre fut fermé pour reconstruction, puis rouvert en 1896 pour héberger le premier conservatoire russe...

Le voici, ce fantasque *genius loci* ! Pendant plus de vingt ans, Marius Petipa et Igor Stravinsky ont respiré le même air, l'air de la Place du Théâtre de Saint-Petersbourg, dont le Théâtre Mariïnski constituait le centre pour chacun d'entre eux.

Maurice Béjart considérait que la musique de ballet d'Igor Stravinsky, créateur de partitions de ballets emblématiques de la modernité, est la plus remarquable du siècle passé. Quant à George Balanchine, il a souligné sa force rythmique particulière qui exerçait un pouvoir magique sur le Temps et les interprètes. Il est difficile de surévaluer le rôle des ballets dans l'évolution d'Igor Stravinsky. Mikhaïl Drouskine parle de « fusée à trois étages » avec les ballets de sa période russe comme *L'Oiseau de feu*, *Petrouchka*, *Le Sacre du printemps* ; *Pulcinella*, qui annonce sa période néoclassique ; puis *Agon*, né au terme de sa période tardive, avec ses expérimentations

---

1. La chronologie complète des mises en scène de Petipa a été pour la première fois établie dans le recueil : Anna Nexendzi (éd.), *Marius Petipa. Materialy. Vospomaniia. Stat'i* [Marius Petipa. Documents. Souvenirs. Articles], L., Iskusstvo, 1971, p. 363-364.

caractéristiques (partition composée de 12 tons). Toutes ces compositions sont apparues à des tournants de la biographie créatrice de Stravinsky. Outre le ballet à proprement parler, le principe de danse pénètre activement tous les *opus* théâtraux de Stravinsky de genre « mixte », qu'il s'agisse du mimodrame russe *L'Histoire du soldat* ou du mélodrame français *Perséphone* ou encore du drame biblique anglais *Le Déluge/The Flood*. Sans oublier les dizaines de spectacles chorégraphiques sans lien avec un projet théâtral qui ont été montés sur les musiques les plus hétéroclites de Stravinsky (concertos, symphonies, suites instrumentales...). Le ballet occupe une position-clé dans la poétique musicale de Stravinsky : dans le crédo esthétique du compositeur, c'est précisément le ballet classique qui est synonyme d'art idéal. Ce constat nous incite à porter une attention toute particulière à l'acquisition des connaissances du compositeur dans le domaine du ballet et à étudier sa genèse pétersbourgeoise.

L'entrée du jeune Igor Stravinsky dans le monde du ballet, sa familiarisation avec les traditions académiques et la pratique chorégraphique en tant que spectateur ont beaucoup d'importance pour l'étude de la maturation de son art. Mais jusqu'à présent, ces questions n'ont pas encore fait l'objet de recherches, que cela soit dans le domaine de la musicologie ou dans celui de l'histoire du ballet. On considère généralement que Mikhaïl Fokine, élève de Marius Petipa, fut le premier lien entre Igor Stravinsky et le monde chorégraphique, et que son ballet *L'Oiseau de feu* (1909-1910) constitue un point de départ<sup>2</sup>. Dans cet exposé, j'aimerais mettre l'accent sur Marius Petipa lui-même, sur les spectacles qui permirent à Igor Stravinsky de comprendre l'esthétique et la technique du ballet classique dans les années de sa jeunesse pétersbourgeoise.

Igor Stravinsky doit son immersion précoce dans le monde du Ballet impérial à son père, Fiodor Stravinsky (1843-1902), grand chanteur du Théâtre Mariïnski, véritable intellectuel-musicien. Dans sa maison, sur le canal Krioukov, se réunissait l'élite artistique de Saint-Pétersbourg, compositeurs, chefs d'orchestre, écrivains et peintres. À quatre-vingts ans, dans ses conversations avec Robert Craft, Igor Stravinsky cita Marius Petipa parmi les amis de son père. En dépit du caractère contestable de ces *Entretiens*, en grande

---

2. Je fais référence au livre relativement récent de Svetlana Naborchtchikova, issu de sa thèse soutenue en 2010 au Conservatoire de Moscou. Voir Svetlana Naborščikova, *Balančîn i Stravinskij : k probleme muzykal'no-khoreografičeskogo sintezu* [Balančîn et Stravinskij : le problème de la synthèse musicale et chorégraphique], M., MGK im. Čajkovskogo, 2010, 217 p.

partie écrits par Craft selon Stephen Walsh<sup>3</sup>, les épisodes dans lesquels Stravinsky évoque les réalités de la vie pétersbourgeoise, inconnue de son interlocuteur américain, ne peuvent être mis en doute.

« J'ai baigné dans le ballet depuis ma plus tendre enfance, se rappelle le compositeur dans les *Entretiens*. Ses mouvements et ses positions m'étaient donc familiers [...] Le chorégraphe Petipa était l'ami de mon père, et je l'ai vu de nombreuses fois<sup>4</sup> ». Pour l'instant, la relation informelle entre Fiodor Stravinsky et Marius Petipa n'est mentionnée que dans cette source et n'a pas été confirmée par d'autres documents. À première vue, le grand chorégraphe et le grand chanteur vivaient et créaient tous deux dans l'enceinte du même Théâtre Mariïnski – mais l'opéra et le ballet étaient des domaines artistiques différents, presque étrangers, tant la distance qui les séparait était grande au XIX<sup>e</sup> siècle. Certes, tous deux travaillaient sur le « même territoire » lorsqu'il était question de mettre en scène les danses dans les opéras, et Fiodor Stravinsky a pu ainsi observer le travail de Marius Petipa dans *Tannhäuser* et *Aïda*, dans *Méphistophélès* et *Carmen*, dans *Rousslan et Ludmila* et *La Dame de pique*... En fait, Petipa et Fiodor Stravinsky, en dépit d'une différence d'âge sensible (vingt-cinq ans), partageaient beaucoup de points communs, et c'est une des raisons qui ont permis leur rapprochement. Du reste, Petipa avait reçu une très bonne formation musicale : au Conservatoire royal de Bruxelles, il avait étudié le solfège, appris à jouer du violon et avait eu pour camarade de classe Henri Vieuxtemps lui-même ! L'habitude de copier les partitions, prise par Petipa dans sa jeunesse, lui permettait de déchiffrer avec aisance (ce qui en faisait pour Igor Stravinsky le modèle idéal de chorégraphe !<sup>5</sup>).

Revenons à la génération des « pères ». Pendant plusieurs dizaines d'années, tous deux servirent l'art avec dévouement et hon-

---

3. Stephen Walsh, « Thinking of a Stravinsky Edition », communication présentée lors du Colloque international « Éditer les œuvres des compositeurs » (axe « Stravinsky : between East and West » de la Société internationale de musicologie - IMS), Saint-Petersbourg, 2015.

4. Igor' Stravinskij, *Dialogi. Vospominanija. Razmyslenija. Kommentarii* [Dialogues. Souvenirs. Réflexions. Commentaires], éditeur scientifique M. S. Druskin, L., Muzyka, 1971, p. 63.

5. « Je ne comprends pas comment on peut être maître de ballet sans être en premier lieu musicien », soutenait Stravinsky (Igor' Stravinskij, *Dialogi. Vospominanija. Razmyslenija*... [Dialogues. Souvenirs. Réflexions...], *op. cit.*, p. 68).

néteté sur la scène du même théâtre : Marius Petipa à partir de 1862 et Fiodor Stravinsky à partir de 1876. Tous deux étaient d'excellents acteurs et interprétaient à la perfection et avec brio les rôles de caractère. Ils partageaient une conception historico-documentaire du spectacle, sur laquelle chacun d'entre eux a travaillé à certains moments de sa carrière. Ils avaient tous deux un caractère difficile et indépendant, mais aussi un goût pour les chiffres qui poussait l'un à consigner scrupuleusement, jusqu'au dernier kopeck, les recettes de ses ballets, et l'autre à remplir soigneusement chaque jour ses livres de comptes privés, aujourd'hui d'une valeur inestimable, car source d'informations authentiques sur la famille Stravinsky et sur la vie pétersbourgeoise de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>6</sup>.

En dépit du statut du ballet à l'époque, qui était considéré comme un genre inférieur aux yeux du public « instruit » (Igor Stravinsky ironisa sur ce thème dans *Chroniques de ma vie*<sup>7</sup>), Fiodor Stravinsky permit à ses fils de connaître et de comprendre toutes les facettes de la grande scène impériale. Il n'est pas étonnant qu'à l'âge de sept ans et demi, Igor Stravinsky ait assisté à la première du grand ballet de Marius Petipa et de Piotr Tchaïkovski *La Belle au bois dormant* !

Ce souvenir caché ne fut révélé par le compositeur que dans les *Entretiens*, lorsqu'il décrivit sa toute première expérience de spectateur au Théâtre Mariïnski. « Cela contredit l'une de mes déclarations précédentes selon laquelle le premier spectacle musical auquel j'ai assisté est *Une Vie pour le tsar*, souligna Stravinsky. Je fus envoûté par le ballet... Du spectacle en lui-même, cependant, je n'ai gardé que des impressions musicales. Ce sont sans doute les "impressions des impressions" dont mes parents m'avaient fait part après le ballet. Mais les danses m'avaient vraiment ému et j'avais applaudi de toutes mes forces<sup>8</sup> ».

6. Livres de comptes de Fiodor Stravinski in E. A. Stravinskaja (éd.), *I. F. Stravinskij. Peregiskani s russkimi korrespondentami. Materialy k biografii* [Correspondance avec des correspondants russes. Documents pour une biographie], 3 tomes, t. 1: 1882-1912, édition du texte et commentaires de V. P. Varunc, M., Kompozitor, 1998, p. 14-123.

7. Voir Igor' Stravinskij, *Xronika moej žizni* [Chronique de ma vie], traduit du français par L. V. Jakovleva-Šaporina, préface, commentaires, postface et établissement du texte par I. Ja. Veršinina, M., Kompozitor, 2005, p. 68.

8. Igor' Stravinskij, *Dialogi. Vospominanija. Razmyslenija...* [Dialogues. Souvenirs. Réflexions...], *op. cit.*, p. 63.

Malheureusement, dans les livres de comptes de Fiodor Stravinsky, nous n'avons pas trouvé de preuves que la famille Stravinsky ait effectivement assisté à la première représentation de *La Belle au bois dormant* le 21 décembre/3 janvier. C'était peut-être une répétition générale, ou bien Fiodor Stravinsky bénéficia-t-il d'un billet de faveur en sa qualité d'artiste de la troupe d'opéra, ou bien encore profita-t-il de ses liens avec les acteurs du ballet : il avait en effet chanté le premier rôle dans un grand nombre d'opéras de Tchaïkovski au Théâtre Mariïnski... sans parler de ses liens avec son collègue Petipa ! Du reste, les deuxième et troisième livres de comptes de Fiodor Stravinsky contiennent très peu de mentions concernant le paiement des places d'opéra : outre le règlement des « loges pour les enfants pour *Une Vie pour le tsar* » le 31 décembre 1891, pendant les cinq années suivantes, on voit apparaître seulement cinq notes relatives à l'achat de billets pour le Théâtre Mariïnski et la plupart d'entre elles concernent des représentations à bénéfice, dont le financement était directement reversé à un soliste ou à un groupe d'artiste (*Sadko*, *Les Huguenots*, *Cordelia* et *Der Freischütz*). La dernière note de Fiodor Stravinsky date du 27 novembre 1901, c'est-à-dire à une époque où il était très malade, un an avant sa mort : « Billets pour la première représentation (reprise) de *Der Freischütz* (Igor et moi) : 3 roubles et 95 kopecks ». Et à côté, on trouve une autre remarque, très importante : à l'ouvreur des loges du Théâtre Mariïnski pour services rendus aux enfants pendant leurs visites au théâtre : 80 kopecks<sup>9</sup> ».

Cela signifie que les fils de Fiodor Stravinsky, Igor et Guri, friands de musique, venaient en général au Mariïnski sans billets pour assister à certains spectacles, dans des conditions spécialement négociées avec l'administration. Nous trouvons une explication à cela dans les *Entretiens* : « Mon père m'avait donné un laissez-passer qui me permettait d'aller à presque toutes les répétitions du Théâtre Mariïnski, mais je devais chaque fois le présenter au chef de la sécurité. À partir de mes seize ans [c'est-à-dire à partir de 1898 environ], je me mis à passer au moins cinq ou six soirées par semaine au théâtre<sup>10</sup> ». Visiblement, Igor Stravinsky continua à utiliser ce privilège après la mort de son père à l'automne 1902.

« Je passais la plupart de mon temps libre aux répétitions et aux spectacles d'opéra », note-t-il à propos des années 1901-1904,

9. Igor' Stravinskij. *Perepiska s russkimi korrespondentami...* [Correspondance avec des correspondants russes...], *op. cit.*, t. I: 1882–1912, p. 109.

10. Igor' Stravinskij, *Dialogi. Vospominanija. Razmyslenija...* [Dialogues. Souvenirs. Réflexions...], *op. cit.*, p. 35.

qui furent consacrées aux études théoriques auprès d'Akimenko et de Kalafati, avant son apprentissage chez Rimski-Korsakov<sup>11</sup>. Mais le jeune Stravinsky se rendait-il au Théâtre Mariinski seulement pour voir des opéras ?

Dans les mémoires de Nikolai Malko, on trouve un épisode éloquent qui a visiblement eu lieu entre 1906 et 1908, lorsque le futur chef d'orchestre étudiait au conservatoire de Saint-Petersbourg en tant que « théoricien » (c'est le nom que l'on donnait aux étudiants-compositeurs qui étudiaient la théorie de la composition) :

Un jour je suis allé voir un ballet. Le règlement donnait aux élèves du conservatoire, aux « théoriciens », la possibilité d'assister à six opéras hors abonnement et à tous les ballets. Un billet pour l'opéra coûtait 32 kopecks contre 27 kopecks pour un ballet. Il fallait faire la queue pour obtenir des billets pour l'opéra, mais comme les « théoriciens » n'allaient jamais voir de ballets, un genre qu'ils méprisaient presque, il était toujours facile d'obtenir des billets. Les places se trouvaient au cinquième rang du paradis, à gauche de l'entrée, près du centre : de là, on entendait et voyait parfaitement le spectacle.

Je montai à l'étage. Stravinsky s'avança vers moi : « Vous n'avez pas de cravate ». Je posai avec angoisse mes mains sur ma gorge. « Ce n'est rien, je vous en apporte une, dit-il. Le premier ballet, *La Forêt enchantée* de Drigo, ne m'intéresse pas, je suis venu voir *Casse-noisette*. » Quelques minutes plus tard, je disposais déjà d'une cravate<sup>12</sup>.

Cet épisode révèle à la fois la discrimination dont souffrait le ballet dans les cercles musicaux académiques, le *dress-code* strict requis par le Théâtre impérial (même pour les places les moins chères !) et la proximité prodigieuse de la maison de Stravinsky avec le Théâtre Mariinski : il suffisait à ce dernier de sortir de chez lui et de traverser la rue pour se retrouver à l'entrée des artistes du théâtre. Mais cet épisode démontre surtout qu'Igor Stravinsky fréquentait régulièrement le ballet (même au paradis) et s'orientait

---

11. *Ibid.*

12. Nikolaj Mal'ko, «Stravinskij. Mimolëtnye vstreči » [Stravinskij. Rencontres passagères], Muzykal'naja akademija, 1992, n° 1, p. 175.

librement dans le répertoire, et donc dans l'œuvre de Petipa, le patriarche du ballet russe<sup>13</sup> !

Il est évident que, même avant sa rencontre avec Diaghilev et Fokine, Igor Stravinsky avait déjà d'excellentes connaissances dans le domaine du ballet. Au seuil de son 80<sup>e</sup> anniversaire, ce n'est pas par hasard qu'il désigna Anna Pavlova comme la meilleure danseuse du Mariïnski à l'époque de ses années étudiantes. Et à la question « D'où tirez-vous toutes les informations sur la technique de la danse ? », il répondit :

Du maître Cecchetti, le plus ancien des artistes du ballet et dont l'autorité est incontestable dans chaque pas de chacun de nos ballets... Nous sommes devenus amis à Saint-Petersbourg. Bien entendu, ses connaissances se limitaient à la danse classique et il s'opposait à l'orientation générale du Ballet russe, mais Diaghilev avait besoin précisément de son académisme, et non de son point de vue esthétique. Il fut la conscience de la troupe de danse pendant toute son existence<sup>14</sup>.

Serge Lifar, en passant en revue les grands maîtres de la danse depuis Marie Taglioni jusqu'à Enrico Cecchetti, souligna que tous avaient « versé leur obole au développement de la danse académique en Russie au temps de Petipa, sans même l'avoir eu comme professeur. Leur expérience contribua à la formation du "langage petipien"<sup>15</sup>».

Un fait est certain : dès son plus jeune âge, Igor Stravinsky avait une connaissance professionnelle de la technique du ballet et ressentait la plastique du corps humain. Ce n'est visiblement pas une coïncidence si le musicologue soviétique Boris Assafiev, auteur de la première monographie sur Stravinsky (1929), a évoqué l'énergie particulière, « musculaire » de sa musique<sup>16</sup>. Le philosophe Ivan Lapchine, qui a consacré un chapitre à Igor Stravinsky dans son livre *La Musique russe* (1948), paru à Prague en langue tchèque, ca-

13. D'ailleurs, assister à des mises en scènes de ballets profita à Malko lui-même qui fut nommé chef d'orchestre assistant de la troupe du Ballet impérial dès 1908.

14. Igor' Stravinskij, *Dialogi. Vospominanija. Razmyslenija...* [Dialogues. Souvenirs. Réflexions. Réflexions...], *op. cit.*, p. 64.

15. Sergej Lifar [*sic* !], «Vsegda s nami» [Il est toujours parmi nous] in Anna Nexendzi (éd.), *Marius Petipa. Materialy...* [Marius Petipa. Documents...], *op. cit.*, p. 314.

16. Voir Igor' Glebov (V. B. Asaf'ev), *Kniga o Stravinskom*, L., Triton, 1929, 398 p.

ractérise ainsi le compositeur : « Stravinsky est un inventeur remarquable et talentueux dans le domaine de la rythmique (et du reste, il est un excellent danseur<sup>17</sup>) ». Lapchine, qui dans sa jeunesse avait fréquenté les fameux « mercredis » de Nikolai Rimski-Korsakov, savait de quoi il parlait. En effet, la jeunesse « korsakoviennne »<sup>18</sup> qui se réunissait dans l'appartement du maître ne se contentait pas d'étudier les nouveautés musicales sérieuses. Parfois, les « korsakoviens », Igor Stravinsky en tête, se lançaient hardiment dans l'interprétation de danses à la mode. Dans son journal, Vassili Iastrebtsev évoque l'une de ces soirées, le 17 février 1904 : « Après le dîner, le jeune Stravinsky a joué ses chansons comiques tandis que Richter fredonnait la célèbre... chanson tzigane *Raspacha*, il a même joué un *cake-walk* (à la grande frayeur de Nadejda Nikolaïevna, la femme de Rimski-Korsakov) tandis que Mitousov et Stravinsky faisaient une démonstration amusante de la façon dont cela se danse<sup>19</sup> » : « les pattes en l'air, comme un caniche au cirque », commenta Stravinsky dans les marges du journal de Iastrebtsev, lorsqu'il le lut presque soixante ans plus tard<sup>20</sup>. Dans le troisième livre de comptes de Fiodor Stravinsky, une remarque curieuse complète ce tableau : « 24 septembre 1900. À Sofia Nikolaïevna Slifasovskaïa, pour les leçons de danse d'Igor avec elle et ses enfants dans leur maison (nous devons pour la saison passée 1899-1900 au professeur de danse : 4 roubles<sup>21</sup> »). Bien sûr, il n'est pas question ici de *Pas* académiques ni même d'exercices classiques, mais cela complète de façon vivante le portrait de Stravinsky comme compositeur de ballet.

« Malgré mon admiration pour le ballet classique et son grand maître Marius Petipa, j'ai été véritablement enthousiasmé en voyant

---

17. I. I. Lapšin, *Russkaja muzyka. Portrety kompozitorov* [La musique russe. Portraits de compositeurs], chap. XVII, « Russkij modernizm : Igor' Stravinskij » [Le modernisme russe : Igor' Stravinskij], L. Barsova (éd.), *Novyj žurnal*, 1997, n° 1, p. 117.

18. C'est-à-dire les élèves de Nikolai Rimski-Korsakov.

19. Cité d'après : Igor' Stravinskij, *Perepiska s russkimi korrespondentami...* [Correspondance avec des correspondants russes...], *op. cit.*, t. 1 : 1882–1912, p. 140.

20. I. Stravinsky & R. Craft, *Dialogues and a Diary*, New York, Doubleday, 1963, p. 103, d'après Igor' Stravinskij, *Perepiska s russkimi korrespondentami...* [Correspondance avec des correspondants russes...], *op. cit.*, t. 1 : 1882–1912, p. 141.

21. Igor' Stravinskij, *Perepiska s russkimi korrespondentami...* [Correspondance avec des correspondants russes...], *op. cit.*, t. 1 : 1882–1912, p. 89.

les *Danses polonaises* ou *Carnaval*, deux mises en scène de Fokine », reconnu Stravinsky tombé sous l'influence de Diaghilev<sup>22</sup>. Toutefois, même entre 1909 et 1911, durant la période où l'académisme de Petipa essayait ses critiques les plus radicales, les ballets de Diaghilev comportaient encore des échos de ses mises en scènes, revues et corrigées par Fokine (*Le Festin*, *Giselle* et *Le Lac des cygnes*). Cependant, dès 1912 Stravinsky s'était déjà lassé des expérimentations de Fokine : « J'estime que Fokine est un artiste fini. À vrai dire, il ne présente rien de nouveau ... Mais son habileté n'est pas pire que celle du vieux Petipa<sup>23</sup> » (lettre à sa mère du 17 mars). Un événement significatif dans le processus de retour du ballet russe aux traditions de Petipa fut la mise en scène de *La Belle au bois dormant* sous la direction de Bronislava Nijinska en 1921 à Londres : en trois mois, le spectacle fut donné 105 fois et jusqu'en 1925 servit d'exemple à des spectacles tels que *Le Mariage d'Aurore*, *Le Bal* et les *Contes de fées*.

La reconstitution de *La Belle au bois dormant* fut un événement particulièrement important dans la vie d'artiste d'Igor Stravinsky au début des années 1920 : il ne se contenta pas d'orchestrer deux fragments de l'acte II à la demande de Diaghilev (Variation d'Aurore/N°15 et entracte entre les premier et deuxième tableaux/N°18), mais, comme le suppose Victor Varunts, composa au moins trois nouvelles transitions à la suite des coupures opérées par Diaghilev<sup>24</sup>.

Participer à cette mise en scène fut pour moi un véritable plaisir, non seulement en raison de mon amour pour Tchaïkovski, mais aussi de ma profonde admiration pour le ballet classique qui, de par son essence même, la beauté de sa structure et la sévérité aristocratique de ses formes est ce qui correspond le mieux à ma conception de l'art. Car c'est dans la danse classique que je perçois l'art comme la domination d'une composition réfléchie sur l'imprécision, de la règle sur l'arbitraire, de l'ordre sur le "ha-

22. Igor' Stravinskij, *Xronika moej žizni* [Chronique de ma vie], *op. cit.* p. 70.

23. Extrait d'une lettre d'Igor' Stravinskij à sa mère, A. K. Stravinskaja, 17 mars 1912 in Igor' Stravinskij, *Perepiska s russkimi korrespondentami...* [Correspondance avec des correspondants russes...], *op. cit.*, t. 1 : 1882–1912, p. 319 et 320.

24. Voir Igor' Stravinskij, *Perepiska s russkimi korrespondentami...* [Correspondance avec des correspondants russes], *op. cit.*, t. 1 : 1882–1912, p. 508.

sard"... Si je place le ballet classique si haut, c'est que je vois en lui l'expression véritable du principe apollinien<sup>25</sup>.

En fait, Igor Stravinsky expose ici les principes fondamentaux du néoclassicisme musical, ce courant stylistique auquel il sera fidèle pendant trente ans (et même jusqu'à la fin de sa vie artistique).

Le tournant du compositeur vers le néoclassicisme, dans cette période de crise que furent les années 1920, s'opéra notamment grâce à son lien artistique avec l'œuvre intemporelle de Petipa-Tchaïkovski ressurgie de son enfance pétersbourgeoise. Si la *Pulcinella* italienne, à l'aube de sa période néoclassique, s'était imprégnée des harmonies du *Pétrouchka* russe, alors *La Belle au bois dormant* qui portait l'empreinte, selon les termes de Vadim Gaïevski, du « grandiose modèle français de Versailles<sup>26</sup> », devint pour Stravinsky une « fenêtre [musicale] sur l'Europe » qui le rapprocha du style néo-baroque dominant dans le ballet *Apollon Musagète*. *Apollon* fut le résultat du néoclassicisme musical de Stravinsky et du néoclassicisme chorégraphique de Balanchine, qu'on nomma avec raison « le Petipa du XX<sup>e</sup> siècle<sup>27</sup> ».

En 1935, à une époque où le débat s'enflammait à nouveau autour de la figure de Marius Petipa, Stravinsky déclara dans les pages du journal parisien *Candide* :

Autrefois nous étions littéralement imprégnés du classicisme, et nous y revenons encore aujourd'hui avec deux fois plus d'ardeur. En particulier, je considère Petipa comme un très grand artiste, qui a créé les lois de la chorégraphie : il n'a pas de concurrent dans ce domaine<sup>28</sup>...

Et il confirma deux ans plus tard son opinion dans un long entretien, publié en russe dans le journal de Riga *Segodnia* [Aujourd'hui] :

---

25. Igor' Stravinskij, *Xronika moej žizni* [Chronique de ma vie], *op. cit.* p. 223-224.

26. Vadim Gaevskij, *Dom Petipa* [La Maison de Petipa], M., Artist. Režissër. Teatr, 2000, p. 11.

27. Voir M. Druskin, *Igor' Stravinskij. Ličnost'. Tvorčestvo. Vzgljady* [Igor' Stravinskij. L'homme, l'œuvre, les idées], 3<sup>e</sup> éd., L., Sovetskij kompozitor, 1982, p. 74.

28. D'après V. P. Varunc (éd.), *I. Stravinskij – publicist i sobesednik* [I. Stravinskij, publiciste et interlocuteur], M., Sovetskij kompozitor, 1988, p. 114.

Les traditions et les préceptes de Petipa ne sont point oubliés, bien sûr, et on ne peut en aucun cas les jeter par-dessus le bord du vaisseau de la danse. Il est évident que l'esprit novateur tend à s'imposer et à les supplanter. Parfois, cet esprit novateur atteint un véritable fanatisme. [...] Combien de fois avons-nous entendu le mot « révolution » : révolution dans l'art, révolution au théâtre, révolution dans le ballet et même révolution dans la critique. La révolution, c'est un bouleversement radical, mais faut-il vraiment bouleverser les fondements séculaires de ce qui a produit de si beaux fruits<sup>29</sup> ?

Il reste à établir sur le plan documentaire les contacts pétersbourgeois de Fiodor et d'Igor Stravinsky avec Marius Petipa, mais il est déjà clair que la poétique chorégraphique de Petipa a influencé le développement du néoclassicisme de Stravinsky et est devenue l'un des paramètres les plus essentiels dans son système de valeurs esthétiques. L'étude détaillée de ce thème ouvre de riches possibilités, mais mon objectif aujourd'hui se limite à formuler cette problématique. Je voudrais terminer par trois citations sur Marius Petipa.

Petipa a signé l'Ancien Testament du théâtre de ballet de tout le XIX<sup>e</sup> siècle, qui est devenu le Nouveau Testament avec les Ballets russes de Diaghilev » (Serge Lifar<sup>30</sup>).

La rigueur des principes de Petipa donne finalement la possibilité de construire son propre modèle individuel, ce dont témoignent les créations de Vaslav Nijinski (*Le Sacre du printemps*) et Bronislava Nijinska (*Les Noces*). Tous deux ont reçu une formation basée sur les ballets de Petipa. L'art de Fokine se situe dans le prolongement logique du style de Petipa, alors que les Nijinski ont inventé une nouvelle façon d'exploiter les fondements classiques de son art (Marie Rambert<sup>31</sup>).

---

29. Igor' Stravinskij. *Perepiska s russkimi korrespondentami...* [Correspondance avec des correspondants russes...], *op. cit.*, t. 1 : 1882–1912, p. 640.

30. Sergej Lifar, «Vsegda s nami» [Il est toujours parmi nous], art. cit., p. 314.

31. Marie Rambert, « Smelaja prostota » [La simplicité audacieuse], in Anna Nexendzi (éd.), *Marius Petipa. Materialy...* [Marius Petipa. Documents...], *op. cit.*, p. 320.

« Tout l'art de Petipa, profondément lié au passé, regarde hardiment vers l'avant » (Bronislava Nijinska<sup>32</sup>).

Conservatoire d'État Rimski-Korsakov  
de Saint-Pétersbourg

*Traduit du russe par Camille Bourgade et Pascale Melani*

---

32. Bronislava Nižinskaja, « Petipa pobedil » [Petipa a vaincu] in Anna Nexendzi (éd.), *Marius Petipa. Materialy...* [Marius Petipa. Documents...], *op. cit.*, p. 315.