

## Recréer Petipa : *Giselle* et *Paquita*

MARIAN SMITH ET DOUG FULLINGTON

Marius Petipa est célèbre pour ses chorégraphies originales, ainsi que pour les ballets français qu'il reprit en Russie à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Parmi ces œuvres, présentées pour la première fois à l'Opéra de Paris quelques décennies plus tôt, se trouvaient *Giselle* (créé en 1841), *Paquita* (1846), *Le Corsaire* (1856) et *Coppélia* (1870).

Dans cet article, nous allons discuter de notre travail de reconstruction sur ces deux ballets, *Giselle* (mis en scène en 2011 au Pacific Northwest Ballet avec Peter Boal à la direction artistique) et *Paquita* (mis en scène en 2014 au Bayerisches Staatsballett, avec Alexei Ratmanski comme chorégraphe et metteur en scène). Au cours de cette courte présentation, nous aimerions partager avec vous quelques-unes des conclusions majeures tirées de ce travail.

Avec tout le respect que nous éprouvons pour la tradition éprouvée par le temps de transmission des ballets de danseur à danseur au fil des décennies, nous soutenons qu'il y a beaucoup à gagner à s'appuyer sur les vieux documents lors de la mise en scène de ces formes canoniques du XIX<sup>e</sup> siècle, car ces matériaux historiques éclairent les raisons du succès de ces œuvres lors de leur création. En effet, ils en révèlent la diversité chorégraphique et l'intégrité, l'identité claire des personnages, la puissance narrative et les effets théâtraux.

### **GISELLE (Marian Smith)**

Dans le but de recréer ce spectacle pour le Pacific Northwest Ballet, nous avons utilisé des manuscrits à la fois français et russes afin de créer une production hybride, en utilisant la version de Saint-Petersbourg de la fin du XIX<sup>e</sup> comme base structurelle et chorégraphique. En raison du manque de détails dans les annotations de Stepanov sur *Giselle* et de la proximité entre la version française originale et celle de Petipa, nous avons utilisé les manuscrits français et russes conjointement, en nous fiant particulièrement aux informations fournies par les manuscrits français sur les scènes de pantomime et sur la coordination entre la musique et l'action, ainsi qu'en utilisant une partie des chorégraphies qu'ils contiennent.

Par « proximité », je veux dire qu'en dépit de l'idée selon laquelle Petipa aurait complètement retravaillé l'original français de *Giselle*, ainsi qu'ont pu le croire certains historiens, nous avons appris, à la lecture de la partition de Justamant, créée au cours des années 1860 (et dont nous croyons qu'elle représente la production originale à l'Opéra de Paris en 1841), que Petipa connaissait parfaitement la version française de *Giselle* et en a incorporé une grande partie dans sa propre version, que ce soit dans les scènes d'action ou dans la chorégraphie. Parmi les idées qu'il a reprises, on peut compter la formation en cercle du premier acte où l'on retrouve Giselle et Albrecht, ainsi que la spectaculaire ligne diagonale des Wilis au second acte.

Les deux manuscrits français que nous avons utilisés sont :

a) Le « manuscrit Titus », annoté par le maître de ballet Antoine Titus pour la représentation de 1842 à Saint-Petersbourg. Nous pensons qu'il est très proche de la production originale de 1841 pour l'Opéra de Paris. C'est l'une de ces nombreuses partitions de répétition disséminées dans différentes archives, qui ne sont que rarement consultées. Comme la consultation de ce manuscrit permet de le constater, il montre la façon dont les scènes de pantomime étaient placées, ainsi que la façon dont l'action était coordonnée avec la musique : ainsi, dans la scène du début de l'acte I<sup>er</sup>, au cours de laquelle Giselle fait sa première apparition et rencontre Albrecht, avec qui elle se montre enjouée et charmuse. Le même texte que l'on trouve dans l'acte I<sup>er</sup> du manuscrit de Titus a été annoté par Petipa dans une partition pour piano de *Giselle* imprimée ; nous savons ainsi qu'il connaissait la production de Titus.

b) Le « manuscrit Justamant ». Ce manuscrit, un parmi les dizaines de manuscrits créés par Henri Justamant dans les années 1840-1880, contient des descriptions détaillées de la disposition, du

positionnement des danseurs, des *pas* et des dialogues mimés. Un grand nombre de ces manuscrits sont énumérés dans le livre de Claudia Jeschke, *Les Choses Espagnoles* ; de plus, le professeur Jeschke a fait une très belle reconstruction d'une scène-clé du ballet *Esméralda* selon les annotations de Justamant<sup>1</sup>.

Nous avons également utilisé le livret original imprimé de *Giselle* de Théophile Gautier, publié à Paris en 1841 à l'époque de la première. Ce livret de dix-neuf pages est plein de détails qui incluent notamment les « paroles » que les personnages « disaient » (par la pantomime).

Et pour terminer, nous avons utilisé la source russe clé, à savoir le « manuscrit Stepanov », qui représente la production de Petipa à Saint-Petersbourg dans les années 1899-1903.

J'aimerais également préciser qu'afin de recréer les scènes de pantomime pour ce ballet, j'ai travaillé non seulement avec Doug et Peter, mais aussi avec ma collaboratrice de longue date, Lisa Larkin, historienne de la danse et danseuse, qui m'a donné la réplique pour l'intégralité des dialogues et a créé bon nombre des gestes mimés.

L'histoire de *Giselle*, contrairement à celle de *Paquita*, est très connue dans le monde du ballet, et dans cet article je voudrais insister sur certains éléments liés aux personnages ou à l'histoire que nous avons trouvés particulièrement frappants lors de la consultation de ces sources anciennes, parce qu'ils sont différents de ceux que nous sommes habitués à voir dans les productions standards actuelles.

Commençons par le personnage qui ouvre le ballet : Hilarion. Ce personnage, comme nous l'a révélé notre analyse des manuscrits, joue un rôle important en tant que narrateur. Il s'adresse au public avec franchise et sincérité, met l'action en place, puis guide le public tout au long du premier acte en lui adressant ses monologues, en étant témoin et en réagissant aux événements.

L'importante fonction d'Hilarion en tant que narrateur et lien avec le public a été largement négligée de nos jours, et sa personnalité s'est estompée pour devenir ennuyeuse et, pour être honnête, peu utile à l'action.

Dans la production du Pacific Northwest Ballet, on peut voir que, dans sa scène d'ouverture, Hilarion présente au public une explication claire et met l'action en place. On peut aussi constater

---

1. Claudia Jeschke, Gabi Vettermann & Nicole Haitzinger, *Les Choses Espagnoles: Research into the Hispanomania of the 19th Century*, Munich, Epodium, 2009, 136 p.

le soin apporté par Adolphe Adam aux scènes de pantomime en solo d'Hilarion : Hilarion entre et dit : « Personne ne me voit ». Il regarde tout autour de lui et répète : « Personne ne me voit ». Il montre du doigt la maison de Giselle et déclare : « Voici où habite celle que j'aime ». Il s'approche de la maison de Loys avec un geste menaçant, puis, selon le « manuscrit Titus » :

Voici un jeune homme/vous et elle/ vous vous aimez l'un l'autre  
et croyez vous marier/mais sachez que je jure de l'en empêcher.  
Elle sera mienne. Il s'approche de la maison et écoute.

Hilarion continue de s'adresser au public, puis reprend place au sein de l'action durant le premier acte. De plus, il est souvent témoin de scènes auxquelles il réagit depuis sa position sur le côté ou dans le fond de la scène, d'où il est vu du public, mais pas des autres personnages. Par exemple, il est censé rester sur scène après la scène que nous venons de voir et épier subrepticement la longue conversation entre Wilfride et Albrecht. Puis il a une longue scène en solo, au cours de laquelle il se rend compte que son rival est un noble. Il commence par se montrer abattu, démoralisé et déconcerté quant à l'identité de son nouveau rival au village, avant d'avoir une soudaine révélation et un regain d'enthousiasme quand il comprend que ce dernier est un membre de la famille au pouvoir. Lorsqu'on regarde cette scène dans sa totalité, on observe que le changement d'humeur d'Hilarion se reflète dans la musique d'Adolphe Adam. Cette scène dure une minute vingt-cinq secondes, mais elle est généralement coupée dans les productions modernes.

Les manuscrits révèlent aussi plus de profondeur et de variété chez les autres personnages, Giselle, Bathilde, Berthe, Wilfride et la reine des Wilis Myrtha, dont la double nature, qui comprenait à l'origine un côté chaleureux et sensuel, se limite aujourd'hui à un seul versant : elle est simplement froide et insensible. Mais je limiterai le reste de mon propos aux deux personnages de Bathilde et Giselle.

Comme le montre le manuscrit, Bathilde, la fiancée noble d'Albrecht, est un personnage doux et compatissant. Au cours de sa rencontre avec Giselle dans l'acte I<sup>er</sup>, elle fait preuve d'un intérêt sincère pour la jeune paysanne : elle lui sourit quand elle touche sa robe, engage la conversation avec la jeune fille et lui dit qu'elle la trouve charmante. Cependant, la personnalité généreuse de Bathilde ressort à la fin de l'acte, quand elle s'approche de Giselle et lui touche le bras au cours de sa scène de colère, afin de voir si la jeune paysanne la reconnaît.

La gentillesse et la compassion de Bathilde deviennent plus flagrantes dans la scène finale du ballet, au cours de laquelle elle arrive sur scène à l'aube, après qu'Albrecht a survécu au long supplice des Wilis essayant de le tuer.

Il est profondément désespéré. Le prince et sa fille, Bathilde, le voient ainsi, dans son profond chagrin, et l'approchent. Bathilde lui offre son réconfort.

Ainsi, nous avons un personnage de Bathilde qui montre plus de compassion et de profondeur que ne lui en accordent ses apparitions dans les représentations actuelles. Elle est non seulement compatissante envers Giselle, mais elle aime également Albrecht en dépit de ses défauts et est prête à le reprendre à la fin du spectacle. Cette scène finale révèle de manière brutale et poignante le contraste entre le monde mortel et le monde des esprits. Elle nous montre à nous, le public, que nous avons fait un tour complet et sommes revenus dans le monde mortel où a commencé l'action.

Avant de continuer, prenons un instant pour réfléchir à *la raison* qui a poussé Albrecht à enterrer Giselle sur la gauche de la scène. Au début de l'acte, elle avait été inhumée sur la *droite* de la scène ; cependant, d'après les manuscrits, Albrecht transporte son corps de l'autre côté de la scène jusqu'à un lit de fleurs. Cette pratique a été reprise dans la production de Petipa, mais d'où en est venue l'idée ?

On peut trouver une explication dans les coutumes de la scène française, qui au XVIII<sup>e</sup> siècle avaient assigné un genre aux côtés de la scène à l'opéra, comme l'a montré la musicologue Antonia Banducci<sup>2</sup>. En effet, la droite de la scène était associée aux personnages féminins (car la loge de la reine se situait de ce côté), tandis que la gauche de la scène était associée aux personnages masculins (du côté de la loge du roi).

Nous pensons que cette coutume est restée en vigueur dans certaines œuvres dans le courant du XIX<sup>e</sup> siècle, et *Giselle* reflète bien cette attribution de genres aux côtés de la scène. En effet, Giselle est associée à la droite de la scène : son domicile est situé sur la droite, c'est de ce côté que s'effectue sa première entrée en scène et, dans l'acte II, elle sort d'une tombe sur la droite de la scène, pour ensuite retourner du même côté. Albrecht, en revanche, est associé à la gauche, et c'est de côté que se trouve sa maison et que se font bon nombre de ses entrées en scène. Son

---

2. Antonia Banducci, "Staging a *tragédie en musique*: a 1748 promptbook of Campra's *Tancredi*", *Early Music*, 21, 1993, 180–90.

insistance à vouloir enterrer Giselle de son côté de la scène est, je crois, un signe fort de son amour pour elle et de sa détermination à la sauver des griffes des Wilis, qui l'auraient forcée à devoir apparaître chaque nuit à leurs côtés.

Nous n'avons pas mis ceci en scène dans notre production pour le Pacific Northwest Ballet pour des raisons logistiques, mais il convient de noter que cette tradition a perduré pendant longtemps en Russie. En effet, quand George Balanchine a aidé à mettre en place la scène de la tombe de l'acte II de *Giselle* pour le Ballet Theatre en 1946, il suivait la tradition de Mariïnski, en montrant Albrecht inhumant Giselle dans une tombe fleurie<sup>3</sup>. Ainsi, cette tradition venue de France s'est transposée jusque dans l'œuvre de Petipa.

Je reviens à présent à ma revue des différents personnages. J'ai déjà souligné ce que les manuscrits nous révèlent à propos d'Hilarion et Bathilde. Abordons maintenant le personnage-titre de *Giselle*. Apparemment, Giselle avait une personnalité fougueuse, bien éloignée du personnage timide, timoré, docile, et même minaudier que l'on retrouve bien souvent dans l'acte I<sup>er</sup> de nos jours. Au contraire, ce personnage éponyme est la fille la plus populaire du village ; elle est pleine d'entrain et rayonne de confiance et de maîtrise de soi. Ceci nous est indiqué en partie parce qu'elle défie ouvertement trois des personnages principaux au cours du premier acte, Albrecht, Hilarion et sa mère, Berthe, ce qui l'établit comme suffisamment forte pour braver un personnage puissant comme la Reine des Wilis dans l'acte II.

Il existe une vidéo qui montre la personnalité fougueuse de Giselle telle qu'elle se dévoile dans la scène d'ouverture avec Albrecht. Suivant les indications du « manuscrit Justamant », Albrecht est en retard et Giselle dit : « oh, quand il arrive, il va me le payer ». Puis elle l'imagine en face d'elle, et elle le réprimande par jeu, marchant à reculons et disant : « Si tu es méchant, je ne te pardonne pas, non, non ». Puis elle lui tombe dessus, « tourne la tête vers la droite [face au public] et, l'apercevant, tourne de nouveau la tête vers la gauche avec une expression joyeuse [qu'Albrecht ne peut voir], en disant : « qu'allons-nous voir, à présent ? ».

Comparons à présent avec une autre production qui illustre une approche contemporaine typique du ballet : celle du Ballet de l'Opéra de Paris avec Lætitia Pujol. Dans la tradition d'Olga Spe-

---

3. *Choreography by George Balanchine: a Catalog of Works*, New York, Viking, 1983, p. 174

sivtseva, Pujol, lors de sa première apparition, joue Giselle comme un personnage affichant déjà une certaine vulnérabilité et qui manque d'équilibre. Et au lieu de dire qu'Albrecht « va payer », cette Giselle-là imagine tout simplement qu'elle va l'accueillir timidement en lui faisant une révérence. Cela peut paraître un petit détail, mais ces détails concourent à représenter un personnage tout à fait différent et beaucoup plus faible que la Giselle originale.

Enfin, considérons les scènes qui ont été perdues. Nous les avons reconstituées pour la production du Pacific Northwest Ballet et à notre grande surprise, nous avons découvert qu'elles contenaient de nombreux sous-entendus comiques et qu'elles renforcent considérablement l'arc dramatique de l'acte II, qui n'avait pas été élaboré afin d'être constamment lugubre, mais bien de façon à tableur sur un mélange de scènes sérieuses et comiques jusqu'à son acmé, à savoir le moment où Giselle exprime son amour pour Albrecht, et l'effrayante scène du jugement de ce dernier, à la fin du ballet.

La première de ces scènes perdues ouvre le second acte, où l'on voit quelques-uns des gardes-chasses du village établir leur camp dans la forêt. La musique nous indique leur humeur joyeuse, jusqu'à l'arrivée de leur chef, Hilarion, qui les met en garde contre cet endroit dangereux.

Peu après, l'horloge sonne minuit, et les joyeux gardes-chasses commencent à être effrayés. Selon Justamant, la scène indique qu'ils « comptent les coups sur leurs doigts ». Les feux-follets apparaissent devant les gardes-chasse, terrifiés, qui prennent la fuite dans toutes les directions. Ceci crée une scène à la fois amusante et effrayante qui permet au public de pénétrer dans le monde surnaturel des Wilis.

La seconde de ces scènes perdues a le même objectif et montre le lien entre le monde mortel du premier acte et celui, effrayant, des Wilis. Cette fois, les Wilis surgissent devant de jeunes mortels qui traversent la forêt de nuit pour rentrer chez eux, accompagnés d'un personnage plus âgé ; ils reviennent d'une fête au village voisin et sont peut-être légèrement éméchés. Soudain, quelques Wilis apparaissent, prenant des poses sensuelles et séduisant les jeunes personnages ; le vieil homme, en revanche, parvient à repousser leur pouvoir maléfique et presse les jeunes gens de s'enfuir.

Cette scène n'apparaît pas dans le manuscrit de Justamant des années 1860 ; on ne la retrouve que dans le manuscrit de Titus, daté de 1842. L'action des villageois en vue de la production pour le Pacific Northwest Ballet a été élaborée par Lisa Arkin, tandis que

Peter Boal s'est chargé de la chorégraphie des Wilis. Le public a clairement montré qu'il trouvait cette scène efficace et y a répondu très favorablement.

Pour résumer, notre *Giselle* est une production hybride issue de documents anciens à la fois français et russes. Je me suis concentrée sur trois personnages et deux scènes comiques perdues pour donner une idée de du genre de détails que nous avons pu restaurer dans les scènes de pantomime et les scènes d'action du ballet. Maintenant, Doug Fullington va évoquer son travail sur la chorégraphie de *Paquita*.

### **PAQUITA (Doug Fullington)**

#### **Sources russes**

Avec *Paquita*, nous nous sommes concentré plus particulièrement sur les sources russes de la Theatre Collection d'Harvard et sur la production de Petipa ainsi qu'elle a évolué au tournant du XX<sup>e</sup> siècle.

*Paquita* est très bien représenté dans la collection Sergueïev de la Harvard Library, ce qui démontre la popularité de ce ballet en Russie, où il fut représenté en avant-première à Saint-Petersbourg en 1847, un an seulement après sa création à Paris. Au début des années 1900, le ballet fut en grande partie documenté selon le système de notation chorégraphique Stepanov, avec quelques danses en solo et des parties de danses en groupe transcrites à deux reprises. À l'exception de la scène finale, les séquences de pantomime sont abondamment annotées ; on peut trouver le plan au sol et des descriptions en prose tout au long du ballet, avec bien plus de détails qu'il n'y en a dans la notation Stepanov de *Giselle*.

Notre utilisation de documents supplémentaires tirés de la Harvard Collection, dont un violon-répétiteur et des réductions pour piano, nous a permis de coordonner la danse et la musique. En comparant ces documents aux sources parisiennes plus anciennes, nous avons pu déterminer les moments où l'on avait coupé et modifié la partition originale, ainsi que la façon dont la production de Petipa a évolué.

### **Une démarche cohérente pour l'emploi de chorégraphies annotées**

Tandis que, pour *Giselle*, nous avons pris une approche hybride dans notre reconstitution du ballet, dans le cas de *Paquita*,



Ratmanski et moi-même avons adopté une démarche cohérente pour reconstruire la chorégraphie en suivant la notation aussi précisément que possible, sans modifier les *pas* pour « améliorer » la chorégraphie ou l'altérer afin qu'elle soit plus proche de ce que l'on trouve dans ses représentations contemporaines. Nous pensons que c'est la première fois depuis plus de quinze ans qu'une telle démarche a été employée afin d'utiliser les notations de Stepanov pour recréer un ballet. De plus, Maria Babanina, pianiste et historienne de la danse pour le Bayerisches Staatsballett, a rassemblé de nombreuses versions historiques de la partition venues de Paris, de Russie et d'ailleurs, tandis que Marian a collecté de nombreuses sources imprimées et manuscrites traitant de l'action du ballet, afin de créer une partition annotée complète dans le but d'élaborer la pantomime.

### Sources photographiques

Ratmanski a également apporté au processus de reconstruction le résultat de ses recherches approfondies de sources visuelles. Des photos des productions de *Paquita* et d'autres spectacles pour le ballet Impérial ont révélé des positions de danses caractéristiques de l'époque. Par exemple, les bohémiennes plaçaient leurs poignets sur leurs hanches, plutôt que leurs mains. Les positions des pieds, des bras, du haut du corps et de la tête, indiquées dans la notation, sont confirmées par comparaison avec des photos d'Anna Pavlova, d'Agrippina Vaganova, de Pierre Vladimiroff et d'autres artistes célèbres de l'époque impériale.

Cette approche littérale adoptée pour faire revivre ces danses dans l'esprit de l'époque a pris forme dans le studio grâce aux démonstrations frappantes de Ratmanski et à la volonté des danseurs de s'essayer à ce style avec sincérité, sans caricature.

### « Entrée de Paquita » et « Scène dansante »

La première danse annotée du ballet est celle de l'entrée en scène de Paquita. Non sans rappeler la première apparition de Giselle (les deux rôles furent joués pour la première fois par Carlotta Grisi), la ballerine tourne autour de la scène en effectuant des petits sauts, sa danse prenant fin lorsqu'elle est arrêtée par Inigo, le chef des bohémiens. Une *scène dansante* commence alors, au cours de laquelle s'entremêlent danse et pantomime, et où Inigo déclare son amour non réciproque pour Paquita. La *scène dansante* était une particularité typique du ballet parisien au XIX<sup>e</sup> siècle ; on la retrouve également dans *Giselle* (pour Giselle et Albrecht) et dans *Le Corsaire*

(pour Médora et Conrad). Petipa a conservé ces scènes dans ses productions de ballets parisiens à Saint-Petersbourg ; cependant, dans ses créations originales ultérieures, il leur a préféré le *Pas d'action*, une structure plus formelle à plusieurs mouvements dans laquelle danse et action sont associées.

### Dances de l'acte I<sup>er</sup>

Nous avons été particulièrement excités par notre découverte de danses « perdues » pour *Paquita*, dont deux faisaient partie d'une version prolongée du *divertissement* de la première scène, et ne sont plus représentées. Le chef Inigo y présente une suite de danses destinées à l'aristocratie réunie, en commençant par le célèbre « Pas de trois », suivi du « Pas de manteaux », puis d'un « Pas de sept » pour *Paquita* et six bohémiennes.

#### « Pas de trois »

Petipa était fier de son trio, qu'il avait mis sur pied pour sa production de *Paquita* en 1881 et qu'il appelait son « Pas de trois en or ». Les notations détaillées de chaque danse révèlent que bien qu'une partie de la chorégraphie ait été préservée au cours du siècle précédent, une grande proportion a été altérée par les metteurs en scène et les interprètes. Pendant la majeure partie du XX<sup>e</sup> siècle, la chorégraphie du « Pas de trois » a été attribuée à Petipa et la musique à Léon Minkus. Nous savons dorénavant que l'*entrée* ainsi que les deux premières variations proviennent de la partition originale de *Paquita* par Deldevez, que les variations courtes qui suivent l'*entrée* sont de Cesare Pugni et que la variation pour homme est d'Adolphe Adam ; Minkus n'a en réalité contribué qu'à la coda. Il est également possible qu'une partie de la chorégraphie du « Pas de trois » soit de Joseph Mazilier, créateur de la version de 1846 de *Paquita*, qui a également chorégraphié un « Pas de trois » dans le premier acte du ballet. Dans sa lettre à l'éditeur d'un journal de Saint-Petersbourg dans laquelle il défendait ses contributions à *Paquita*, Petipa a fait mention de la « Mazurka des enfants » et du « Grand Pas », mais pas du « Pas de trois ».

Mazilier fut un important prédécesseur de Petipa, lequel au cours de sa carrière a repris certains ballets parisiens de Mazilier à Saint-Petersbourg, dont *Satanella* (*Le Diable amoureux*, d'après son titre original), *Le Corsaire*, *La Femme capricieuse* (*Le Diable à quatre* dans sa version parisienne), ainsi que *Paquita*. Bien qu'il nous soit impossible de déterminer précisément dans quelle mesure Petipa a préservé la chorégraphie de Mazilier, notre recherche sur *Paquita*,

ainsi que les récents travaux sur *Giselle* et *Le Corsaire*, suggèrent qu'il aurait conservé une plus grande proportion des chorégraphies originales dans ses reprises de ballets parisiens qu'on a pu le croire auparavant.

### « Pas de manteaux »

Le « Pas de manteaux » est une incroyable découverte : une danse pour douze couples, dont les rôles de cavalier sont interprétés par des danseuses *en travesti*, une autre particularité répandue du ballet parisien au XIX<sup>e</sup> siècle. Cette danse vivace était composée d'une série de séquences chorégraphiques répétées par les danseurs, qui formaient différents motifs géométriques, dont des lignes verticales et horizontales, des cercles, des carrés et des diagonales. Les capes des cavaliers leur donnent un style bohémien.

### « Pas de sept bohémiens »

Le « Divertissement » se termine avec le « Pas de sept bohémiens », connu également sous le nom de « Pas de Carlotta », en référence à Carlotta Grisi. Le *Pas* est composé de quatre danses, avec tout d'abord une *entrée* pour six bohémiennes et Paquita, qui portent toutes des tambourins. Les six femmes dansent par paires pour la seconde danse, puis la troisième est consacrée à un solo de Paquita. Quand le ballet vint à être annoté, un solo plus ancien (dansé par Mathilde Kchesinskaïa et duquel seul un plan au sol subsiste) fut remplacé par un solo tiré d'une reprise du célèbre ballet de Petipa, *La Fille du Pharaon*. La musique de Riccardo Drigo comporte un rythme qui rappelle fortement une polonaise, et la danse (Anna Pavlova est indiquée comme interprète dans les deux notations) est une vraie démonstration de maestria.

## Scène 2

Hormis un plan au sol, aucune danse n'est annotée pour la deuxième scène mélodramatique de *Paquita*, mais l'action et les dialogues en pantomime y sont décrits en détail. Ici, Ratmanski a contribué sa propre chorégraphie pour le court *Pas* interprété par Paquita, Lucien et Inigo.

## Scène 3

La scène finale du ballet, au cours de laquelle la noblesse de Paquita est révélée, inclut deux des contributions les plus importantes de Petipa : la « Mazurka des enfants » et le « Grand Pas ».

Cependant, les deux danses qui les précèdent sont également importantes puisqu'elles montrent un lien avec la production originale parisienne de Mazilier.

### **Contredanse française**

La scène débute avec une *contredanse française* pour un grand nombre de couples. La notation n'indiquait qu'un plan au sol, quelques rubriques précisant des mouvements d'ensemble, ainsi que les mots « danse carrée » et « quadrille ». Ces éléments nous ont porté à croire que cette danse de groupe était inspirée des figures « Pantalon » et « Été » du quadrille français traditionnel, une danse populaire tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle. Comme Marian Smith l'a fait remarquer, le public parisien appréciait les scènes de bal, à tel point que certains étaient prêts à rejoindre les danseurs sur scène !

### **« Gavotte de Vestris »**

Nous avons ensuite découvert que la gavotte qui suit est une version de la fameuse « Gavotte de Vestris », interprétée pour la première fois en 1785 par Auguste Vestris, le célèbre danseur qui deviendrait plus tard le professeur de Petipa. Dans une lettre à l'éditeur du journal de Saint-Petersbourg *Novoïe vremia* [Temps nouveau], Petipa déclara : « en 1847, à Saint-Petersbourg, j'ai fait mes débuts avec une mise en scène du ballet *Paquita*. Le dernier acte ne contenait alors qu'un quadrille, une gavotte et un *Pas de deux*. Quand j'ai repris ce ballet [en 1881] sous la direction de Son Excellence Mons. [Ivan] Vsevolovski, j'ai composé une *mazurka* pour les élèves de l'école, ainsi qu'un nouveau Grand Pas. J'ai abandonné le quadrille et la gavotte ». Nous sommes très heureux de savoir que l'on peut retracer le parcours de ces danses jusqu'à Mazilier.

### **« Mazurka »**

La célèbre « Mazurka des enfants », qui commence avec une courte entrée polonaise, est annotée à deux reprises. Aucune de ces notations n'est complète, mais chacune fournit des informations essentielles à la reconstruction de cette danse unique, qui prend fin avec les enfants sortant de scène tout en continuant de danser.

### **Variations du « Grand Pas »**

Le « Grand Pas » est une suite de danses pour Paquita et Lucien, six femmes coryphées et huit corps de ballet composés de femmes, et comporte une *entrée*, un *adagio*, une danse *après l'adagio*,

cinq variations pour femme (dont une pour Paquita, mais aucune variation pour Lucien), et une *coda*.

Les variations incluses dans la notation principale ainsi que dans le *répétiteur* de Harvard et les réductions pour piano sont les suivantes :

1. Variation de Vassili (?) Barmine (listée pour Alexandra Chapochnikova dans le *répétiteur* et annotée à la fois pour Claudia Koulichchevskaïa et Lioubov Egorova).
2. Variation insérée dans *Le Roi Candaule* par Drigo (listée pour Maria Gorchenkova dans le *répétiteur* et annotée à deux reprises pour Varvara Rykhliakova). Cette variation est connue de nos jours en Russie sous le nom de *Vestalka*, le titre russe du ballet créé en 1888 par Petipa, *La Vestale*, dans lequel la variation fut insérée pour Maria Anderson dans le rôle de Cupidon (*Amour*).
3. Variation pour *Paquita* (1885) par Barmine (listée pour Varvara Nikitina dans le *répétiteur* et annotée à deux reprises pour Anna Pavlova). Cette variation est plus connue aujourd'hui comme une des danses de Cupidon (*Amour*) dans *Don Quichotte* de Petipa.
4. Variation pour Ekaterina Wazem de *Paquita* (1881) par Minkus (listée pour Anna Johanson dans le *répétiteur* et annotée pour Ioulia Sedova et Tamara Karsavina).
5. Variation pour Anna Pavlova, insérée dans *Le Roi Candaule* par Drigo (listée pour Anna Pavlova dans le *répétiteur* et annotée pour Anna Pavlova et Elena Smirnova).

Nous avons été particulièrement frappé par l'individualité de chaque variation, ce qui suggère que Petipa a pris en compte pour chacune d'entre elles les particularités de la musique et les points forts de chaque danseur pour qui il chorégraphiait.

### « Grand Pas adagio »

Pour cet adagio, Ratmanski a consulté les incroyables dessins des mouvements et des positionnements de Paquita et de Lucien, réalisés en 1894 par le célèbre danseur Pavel Guerdt. Nous avons ajouté à cette source primaire deux notations pour les quatorze femmes, dont l'une incluait une notation partielle pour le couple principal.

### « Variation de Lucien »

Aucune musique ou chorégraphie pour un solo de Lucien

n'ayant subsisté dans nos sources, nous avons sélectionné la variation annotée de Franz dans *Coppélia*, qui s'effectue sur la valse en si bémol majeur de la scène finale de *Sylvia*, de Léo Delibes. Nous ignorons qui a chorégraphié cette variation, mais sa chorégraphie très exigeante représente parfaitement la sorte de danse qu'interpréteraient des premiers danseurs comme Serge et Nicolas Legat au début du XIX<sup>e</sup> siècle à Saint-Petersbourg.

### « Grand Pas coda »

Les notations de la *coda* ne vont que jusqu'à la seconde entrée de Paquita. Ratmanski s'est inspiré du final dorénavant traditionnel pour Paquita afin de conclure ce « Grand Pas ».

### Conclusion

Notre reconstruction de *Paquita* nous permet de nous émerveiller de la maîtrise parfaite du vocabulaire du ballet classique de Petipa, ainsi que de son habileté à créer une collection à la fois équilibrée et extrêmement variée de danses au sein d'un même ballet en plusieurs actes. Nous le voyons à la fois comme un conservateur et un innovateur, ayant mis en scène *Paquita* pour la première fois en 1847, et ayant continué de développer le ballet jusqu'à la fin de sa carrière, en créant de nouvelles danses pour les dernières générations d'interprètes. Ainsi que Petipa s'est inspiré du travail de ceux qui l'ont précédé, c'est à présent notre tour de profiter de son génie.

Université de l'Oregon  
Pacific Northwest Ballet

*Traduit de l'anglais par Antoine Chouharch et Pascale Melani*