

Walter Zidarič
Université de Nantes
walter.zidaric@univ-nantes.fr

De la tradition populaire européenne et russe à la création de *Petrouchka* sur la scène parisienne

« Ce n'étaient ni Borodine, ni Rimski, ni Chaliapine, ni Golovine, ni Roerich, ni Diaghilev qui étaient les triomphateurs à Paris, mais toute la culture russe, toute la spécificité de l'art russe, sa conviction, sa fraîcheur et sa spontanéité, sa force sauvage ». (A. Benois, « Les spectacles russes à Paris, *Reč'*, 12 juin 1909)

En écrivant à Alexandre Benois, en octobre 1910, pour lui raconter son entrevue avec Stravinsky en Suisse, et l'idée, encore vague, surgie chez ce dernier, de composer une œuvre autour du Carnaval à Saint-Pétersbourg et de *Petrouchka*, Diaghilev terminait sa lettre ainsi : « Qui, sinon toi, pourrait nous aider dans cette affaire ?¹ ». Cette lettre sera suivie de celle de Stravinsky à Benois, du 3 novembre 1910, dans laquelle le compositeur lui proposera de collaborer à la réalisation de *Petrouchka*, en lui faisant part de quelques idées déjà claires concernant le livret, tout en affirmant avoir écrit quelques morceaux de musique². Dans sa réponse à la fin du mois de novembre (27 novembre/9 décembre 1910 d'après les deux calendriers) Alexandre Benois, tout en acceptant la proposition avec enthousiasme, soumet à Stravinsky une trame presque complète et très détaillée du ballet à venir. Dans sa lettre suivante, quelques jours après, il apporte des précisions supplémentaires à la trame, mentionne le personnage de Colombine et insiste pour que Stravinsky se rende à Saint-Pétersbourg le plus tôt possible afin de parler du projet de vive voix³.

L'apport d'Alexandre Benois est fondamental dans l'élaboration et la mise au point du sujet de *Petrouchka*, sans aucun doute l'un des ballets les plus significatifs, tant du point de vue de la tradition culturelle russe que de l'innovation en matière chorégraphique et de l'impact dans l'imaginaire collectif, parmi ceux présentés à Paris par l'entreprise de Diaghilev durant ses vingt années d'existence (et qui continuent, de nos jours, à être représentés et à être incarnés par les plus grands danseurs, avec *l'Oiseau de feu*, *le Spectre de la rose* et *l'Après-midi d'un Faune*), et cela pour maintes raisons que je vais essayer de mettre rapidement en relief ici. Il s'agit, en outre, indéniablement, de l'une des réalisations les plus réussies de

¹ Alexandre BENOIS, *Moi vospominania* (Mes souvenirs), D.S. LIHACEV (éd.), Moskva, Nauka, 1993, vol. 2, p. 514.

² « Avant d'aborder *Le Sacre du printemps*, dont la réalisation se présentait longue et laborieuse, je voulus me divertir à une œuvre orchestrale où le piano jouit un rôle prépondérant, une sorte de *Konzerstück* ». (Igor STRAVINSKY, *Chroniques de ma vie*, Paris, Denoël, (1962) 2000, p. 44).

³ Ces lettres sont citées dans la traduction anglaise en annexe (« Correspondence of Igor Stravinsky and Alexandre Benois Regarding *Petrushka* », éd. et traduit par Andrew WACHTEL) de l'ouvrage *Petrushka. Sources and Contextes*, Andrew WACHTEL (Ed.), Evanston, Northwestern University press, 1998, p. 123-138.

l'entreprise dirigée par Diaghilev, grâce à la collaboration et à l'interaction entre Benois, Stravinsky et Fokine.

Origines

En Russie, la tradition des spectacles de rue avec le petit théâtre ambulant et ses marionnettes, ou avec l'ours dressé, remontait au 18^e siècle. Entre le théâtre allemand qui s'installe vers la fin du 17^e, et la pénétration de la tradition de la *commedia dell'arte*, notamment grâce au rôle fondamental joué par les marionnettistes italiens⁴ qui contribuent à la diffusion des masques de la *commedia* italienne et, en premier lieu, de Pulcinella⁵. Tout ceci se mêle et s'entrelace avec la tradition comique locale qui remontait aux ménestrels, aux histrions (*skomorokhi*) et aux bouffons de cour de l'ancienne Russie. Signalons, en passant, qu'en Europe, au milieu du 16^e, avait fait son apparition un autre personnage de la *commedia dell'arte*, Pedrolino, qui une fois introduit en France se transformera en Pierrot⁶, en 1673, grâce à Giuseppe Geratoni, et qui, comme nous le verrons, aura un rôle à jouer dans la création de Petrouchka.

Au début, ce sont les étrangers qui importent en Russie ces différents personnages et traditions mais, au fur et à mesure, la culture locale s'en empare et les transforme, les adaptant et les mélangeant à ce qui existait déjà localement. Dans le premier quart du 18^e siècle, le Napolitain Pietro Mira était l'un des bouffons de cour préférés de Pierre le Grand qui adorait les fêtes de cour à l'occidentale, notamment le carnaval. À sa mort, en 1725, Pietro Mira rentre en Italie mais il revient quelques années après, sous le règne de sa nièce, Anna Ioannovna (1730-1740), à la suite de Francesco Araja, nommé maître de chapelle à Saint-Pétersbourg (1735-1759), et devient le comique préféré de la tsarine, une sorte d'ami et de confident avec qui elle aime jouer aux cartes en tête-à-tête. Or, Mira était acteur comique, chanteur et musicien (ancien violoniste) et l'un des rôles qu'il jouait était bel et bien celui de Petrillo, sans doute une variation du nom Petrolino, qui par la suite est aussi indiqué dans certains textes comme Pedrillo⁷. Ce Petrillo a un tel succès auprès de la tsarine, et aussi un certain pouvoir, apparemment, qu'il devient rapidement le héros d'innombrables anecdotes qui continueront d'exister en Russie pendant tout le 18^e siècle, et, comme on peut bien l'imaginer, ils arriveront, sous des variantes différentes, bien au-delà. Il semblerait, en outre,

⁴ Ils sont d'origine méridionale et, notamment, calabraise, cf. Anton Giulio BRAGAGLIA, *Pulcinella*, Roma, Casini, 1953.

⁵ Au-delà de la *commedia dell'arte*, le personnage de Pulcinella se développe de manière autonome dans le théâtre des marionnettes dont il devient le symbole. Ce n'est plus un serviteur mais un archétype de vitalité, un antihéros rebelle et irrespectueux qui affronte les ennemis les plus improbables.

⁶ Molière avait donné ce nom au paysan de son *Don Juan* (1665). Toutefois, le 1^{er} grand Pierrot fut Fabio Antonio Sticotti (1676-1741), suivi par son fils Antonio-Jean (1715 ?-1772) qui l'exporte aussi en Allemagne. Les Sticotti adaptent ce personnage au goût français et à celui des cours européennes : ainsi Pierrot perd ses caractéristiques d'être double et fourbe, pour devenir le mime triste, amoureux de la lune. C'est Jean-Gaspard Deburau (1796-1840), finalement, qui définit dès 1826 les caractéristiques qui fixent définitivement l'aspect de Pierrot : habit blanc, boutons et chapeau noirs, visage blanc.

⁷ Dans certains textes, d'après Kelly, apparaît aussi la variante Pedrila ; cf. Catriona KELLY, *Petrushka. The Russian Carnival Puppet Theatre*, Cambridge University Press, 1990, p. 127. Il s'agit là vraisemblablement de la déformation du mot due à la prononciation par les russophones car, en russe, le "o" atone se prononce "a".

que Pietro Mira (Petrillo) avait plusieurs sobriquets parmi lesquels Adam, Adamka, Antonio, Antonij et Petrouchka⁸. L'une des nombreuses versions légendaires le concernant affirme, de surcroît, qu'il s'incarna dans le personnage de Petrouchka, car il n'y a aucune certitude sur l'existence de ce dernier avant la venue de Pietro Mira. Puisque l'on ne sait pas d'où vient le nom de Petrouchka, quelle est son origine, à part le fait qu'il pourrait avoir un rapport avec Petrillo ou Pietro (Piotr en russe), je pense pouvoir avancer une timide hypothèse qui a l'avantage d'être vraisemblable. Au 18^e siècle encore, le bouffon de cour était appelé aussi bien *chout* (*уым*) que *dourak* (*дурак*). Ce dernier terme, plus familier, couramment utilisé aujourd'hui dans la langue parlée, se décline facilement sous forme de diminutif, comme par exemple dans *douratchok* (*дурачок*) (bêta) ou aussi dans *douràchka* (*дурашка*), ce dernier terme ayant une légère connotation plus affectueuse (petit coquin). Étant donné que l'on ne sait exactement à quel moment le terme Petrouchka est apparu en Russie, mais puisqu'il semblerait que Pietro Mira, ou plutôt le personnage qu'il était censé incarner, était appelé ainsi, je propose que le terme fut forgé justement grâce à lui, interprète du rôle de Petrillo. Ainsi, l'expression Petrillo *douràchka* — Petrillo est un (joue le rôle du) bouffon — prononcée rapidement a sans doute amené à une assimilation des deux termes et à la formation d'un nouveau nom selon le schéma suivant : **Petr(illo) + (d)ou(ra)chka – Петр(илло) + (д)у(ра)шка**. Le nouveau nom, Petrouchka (*Петрушка*), devait en outre sonner, en russe, à la fois comme un diminutif de Piotr (Pierre), car l'assimilation des deux termes a permis de faire ressortir le suffixe *-ouchka* (*ушка*), fort commun en russe, souvent utilisé avec des prénoms pour les connoter de manière affectueuse. Si mon hypothèse est valable, elle pourrait de surcroît avoir une relation directe avec l'implantation du ballet en Russie grâce à la personne de Pietro Mira, alias Petrouchka. En effet, c'est lui qui en 1734 invite à Saint-Petersbourg le Français Jean-Baptiste Landé (ou Landet) (?-1748), à l'époque maître de ballet à la cour de Stockholm, qui va introduire le ballet en Russie et enseigner la danse au corps des cadets. En 1738, Landé sera en fait chargé d'organiser une école de danse que l'on peut considérer comme l'ancêtre de l'école théâtrale impériale de Saint-Petersbourg, d'où sortiront plus tard les Nijinski, Fokine, Pavlova, etc.

Petrouchka, alias Pietro Mira (Petrillo), protagoniste d'innombrables anecdotes et petites histoires, non seulement il devint le prototype du personnage du théâtre des marionnettes – équivalent, en ce sens, du Pulcinella italien – mais, s'il contribua à l'installation du ballet en Russie au 18^e siècle, il finit, en fait, par se réincarner au 20^e dans le personnage d'un ballet tout en ayant perdu complètement son côté comique et dérisoire.

Le théâtre de foire au 19^e siècle

Dans ses prodigieux *Souvenirs*⁹ d'un millier de pages, ouvrage indispensable pour appréhender la culture et l'art russes du 19^e et du début du 20^e siècle, Alexandre Benois (1870-1960), qui en fut l'un des meilleurs représentants, affirme que les théâtres de foire —

⁸ Je tire cette information du site suivant <<http://shkolazhizni.ru/archive/0/n-23459/>>, consulté en janvier 2009, où l'on peut aussi voir un portrait de Pietro Mira.

⁹ Alexandre BENOIS, *Moi vospominanija*, op. cit., vol. 1-2.

balagany — étaient le divertissement par excellence dans les deux capitales russes depuis le 18^e siècle. Il s'agissait en grande partie de copies des foires et des kermesses occidentales mais, précise-t-il, ces *balagany* se distinguaient pour leur « esprit russe », c'est-à-dire, faut-il comprendre, qu'ils avaient déjà acquis certaines particularités spécifiques, locales, par rapport au modèle importé. C'étaient des théâtres en bois capables de contenir jusqu'à 1500 spectateurs assis et étaient montés pour le Carnaval, à deux reprises : pour la *Maslenitsa*, semaine avant les Cendres, et pour la semaine suivant Pâques. La première fête était la plus populaire. Le premier souvenir de Benois concernant les *balagany* est lié à la *Maslenitsa* de 1874, à Saint-Petersbourg, alors qu'il allait avoir quatre ans. Il faut dire que pendant ces festivités qui avaient lieu en plein centre ville, sur la place de l'Amirauté, les spectacles de rue s'intensifiaient et se mêlaient à d'autres formes de divertissement. À partir de 1875, et jusqu'en 1897, ces fêtes furent déplacées du centre ville, sur les Champs de Mars, pour éviter des problèmes d'ordre public liés, notamment, à l'alcoolisme. Ensuite, on les éloigna davantage du cœur de la ville et de la vie urbaine qui les nourrissait, sur la place Semionov, ce qui contribua à leur disparition progressive. En fait, en 1910 elles n'étaient plus qu'un souvenir nostalgique. L'une des attractions des théâtres ambulants présents à ces festivités était justement Petrouchka. Toutefois, si la tradition de l'ours dressé ou des marionnettes en hauteur remontait au 17^e siècle, il semblerait que le fait de représenter Petrouchka comme un pantin lors de la *Maslenitsa* ne se réalisât que vers le 2^{me} quart du 19^e siècle et que c'est pour cela que le public du dernier quart du siècle considérait Petrouchka comme un personnage appartenant de plein droit à la tradition locale ancienne¹⁰, avec son habit et son chapeau rouges, son long nez crochu et un bâton à la main. D'où, sans doute, l'idée de fixer l'action du ballet dans les années 1830, choix dicté par le souci de donner une couleur « ancienne », pleinement traditionnelle de la fête de la *Maslenitsa* et du personnage de Petrouchka.

La création du ballet *Petrouchka* est sans aucun doute redevable, en partie, aux souvenirs d'enfance d'Alexandre Benois. En effet, s'il affirme dans ses Souvenirs que

les Arlequinades, les pantomimes, Pantalón, Pierrot, Arlequin et Colombine ne sont pas, pour moi, des personnages construits en faisant des recherches sur la *commedia dell'arte* mais des figures réelles, que j'ai vu de mes propres yeux,

il confirme aussi, d'autre part, que « Petrouchka, le guignol russe, pas moins qu'Arlequin, était mon ami depuis mon enfance¹¹ ». Un autre élément à caractère autobiographique¹² est bien évidemment la passion de Benois pour la danse et pour certains ballets en particulier :

¹⁰ Cf. Catriona KELLY, *Petrushka, The Russian...*, *op. cit.*, p. 14. D'après Kelly, on n'a pas d'information fiable concernant Petrouchka avant 1840, mais c'est à partir de cette époque que les Russes, affranchis de l'influence étrangères en matière de spectacles forains, ont commencé à utiliser ce pantin dans les théâtres de foire et les spectacles de rue (cf. *Ibidem*, p. 47).

¹¹ Alexandre BENOIS, *Moi vospominanija*, *op. cit.*, vol. 2, p. 515. Il ne faut pas oublier non plus que Benois était un collectionneur de jouets folkloriques russes et que sa collection était importante, comme il l'écrivit lui-même dans un article intitulé « Igrouchki » (Les jouets), publié dans le n° 2 de la revue *Apollon*, en 1912 (p. 49-54).

¹² Cependant, le souvenir d'enfance concerne tout aussi Stravinsky, car lui aussi avait vu Petrouchka sur les Champs de Mars ; et si Benois évoque à ce propos l'enfance de son père, nous savons que le père de Stravinsky avait joué le rôle démoniaque d'Eriomka dans *La Puissance du mal* de Serov, opéra se déroulant au 17^e siècle, à l'époque du Carnaval.

Coppelia (1870)¹³, en premier lieu, son préféré, puis *La Bayadère*, *Giselle* et *La Belle au bois dormant*, sans oublier, toutefois, *Casse-Noisette* (1892), où apparaît notamment un trio de poupées — le Soldat, Colombine et Arlequin — animé par Drosselmeyer.

L'art en Russie au début du 20^e siècle

L'art russe de la fin du 19^e et du début du 20^e siècle est imprégné de l'esthétique du symbolisme qui prend des connotations mystiques en Russie, et la capitale est le centre de ce mouvement. L'art russe du début du siècle dernier avait atteint un degré de raffinement exceptionnel, comme l'activité du Monde de l'art le démontre¹⁴. Quant au domaine théâtral, deux écoles allaient désormais se développer de manière parallèle : celle du réalisme psychologique de Stanislavski, et celle de son ancien élève, devenu un « dissident », le génial Meyerhold, qui prône un théâtre expérimental avec sa Compagnie du Nouveau Drame¹⁵. L'art et le théâtre tout particulièrement sont au centre de nombreux débats d'idées, et l'on constate un très fort intérêt pour les masques du théâtre italien tant au niveau des œuvres poétiques et théâtrales qu'à celui de l'art figuratif, de la peinture et des décors scéniques.

Saint-Pétersbourg est le berceau du mouvement des symbolistes et les artistes rêvent d'un théâtre qui renouerait avec les mystères antiques¹⁶. Cependant, le théâtre de marionnettes est un concept qui va s'imposer dans l'art scénique de l'époque et que l'on retrouve aussi bien chez Maeterlinck, dans *La Mort de Tintagile* que Meyerhold met en scène dès 1905, que dans la théorie et la pratique de Gordon Craig et, en peu plus tard, chez Fiodor Sologoub — « Et pourquoi pas, après tout, un acteur ne devrait pas être comme une marionnette ?¹⁷ » — l'un des auteurs russes préférés de Meyerhold. Ce dernier a d'ailleurs particulièrement concentré son travail sur la plastique du jeu des acteurs ; il développera plus tard cette recherche en s'inspirant, notamment, de la *commedia* italienne.

¹³ « Je suis certain que mon évolution artistique a été immensément influencée par le ballet *Coppelia* ». (Alexandre BENOIS, *Moi vospominanija*, op. cit., vol. I, p. 138). *Coppelia* entre au répertoire des Théâtres Impériaux en 1884.

¹⁴ Cf. *Le Monde de l'art, Association artistique russe du début du XX siècle*, Irina KHARINOTOVA (éd), trad.. fr. de Denis Dabbadie, Leningrad, éditions d'art Aurore, 1991.

¹⁵ Rémizov écrit en avril 1904 dans la revue *la Balance* : « Le Nouveau Drame propose un théâtre situé sur le même niveau que ce qui fait bouillonner la philosophie et l'art, un théâtre habité par une aspiration incoercible à la recherche de formes nouvelles capables d'exprimer les mystères éternels, le sens de notre être, la signification de notre monde, ce monde qui met l'homme au monde pour y endurer des souffrances et des malheurs crucifiants mais aussi pour y jouir d'une exaltation toute céleste. Le théâtre n'est pas un divertissement, le théâtre n'est pas une copie de ce qu'il y a de médiocre en l'homme, le théâtre est un culte, une liturgie sacrée dont les mystères recèlent peut-être la Rédemption... Et c'est à un tel théâtre que rêve le Nouveau Drame ». (cité dans Gérard ABENSOUR, *Vsévolod Meyerhold ou l'Invention de la mise en scène*, Paris, Fayard, 1998, p. 81-82).

¹⁶ « L'intelligentsia rêvait à un profond bouleversement du monde qui assurerait le triomphe de la spiritualité, dessein dans lequel le théâtre occupait une place centrale. Non pas le théâtre tel qu'il existait dans les salles d'Europe et de Russie réunies, mais un théâtre revenu aux sources, un théâtre comme lieu des mystères antiques ». (*Ibidem*, p. 107).

¹⁷ Fëdor SOLOGUB, « Teatr odnoi voli » (Le théâtre d'une seule volonté), in *Teatr : Kniga o novom teatre* (*Théâtre : Ouvrage sur le nouveau théâtre*), p. 188, cité par Andrew WACHTEL, « The Ballet's Libretto », in *Petrushka*, op. cit., p. 39.

Le 30 décembre 1906 est une date à retenir pour le théâtre et l'art russes, car Meyerhold met en scène dans la capitale *La Baraque de foire*¹⁸ qu'Alexandre Blok a adapté à partir de son poème homonyme. C'est du théâtre symboliste qui met essentiellement en scène la tension entre l'artifice et la réalité, et où l'on retrouve les personnages de Pierrot, Colombine et Arlequin. Pour la réalisation scénique du spectacle, Meyerhold fait construire un théâtre en miniature au milieu du plateau (que l'on retrouve aussi dans *Petrouchka*) et joue le rôle de Pierrot¹⁹. *La Baraque de foire* est une succession de scènes où le réalisme traditionnel, la poésie et la fantasmagorie s'alternent, et où Pierrot est à la fois un fantoche et un poète, car il s'agit principalement d'une sorte d' « interrogation douloureuse sur l'absurde de la condition humaine²⁰ ». Cet élément, comme ce qui ressort de la lettre que le metteur en scène envoya à son épouse, en 1908, concernant son travail sur *La Baraque de foire* — « [...] Le moment qui fait le plus d'effet est celui où **le Bouffon, à cheval sur la rampe, laisse balloter ses bras dans l'espace situé entre l'avant-scène** et le premier rang du parterre, tout en criant qu'il saigne du jus de groseille²¹ » — sans oublier, enfin, que le 6 décembre 1908, dans son théâtre Miniature, Meyerhold fait représenter par ses élèves du cours d'art dramatique une pantomime sur le thème de *Petrouchka*, nous conduisent en ligne droite vers la création du personnage du ballet. Toutefois, un autre élément d'envergure doit être pris en considération dans le processus créatif qui mène à *Petrouchka*. En 1910, dans la Maison des intermèdes, un cabaret ouvert par Boris Pronine, Meyerhold, sous le pseudonyme de dottor Dapertutto, monte une pantomime qui nous intéresse de près. Il s'agit de *L'écharpe de Colombine*, adaptation du *Voile de Pierrette* (1908) d'Arthur Schnitzler, pantomime à l'italienne que ce dernier avait réalisé à partir de sa propre tragédie en vers *Le voile de Béatrice* (1901). Meyerhold intervient directement dans le texte, le modifie, mais reste fidèle à la *commedia dell'arte*. Si la transformation de Pierrette en Colombine rappelle la pièce de Blok, on voit aussi apparaître un négrillon, lors de la scène du bal, sur une musique de piano déchainée²².

¹⁸ Pour la traduction française : Alexandre BLOK, *Œuvres dramatiques*, trad. et prés. de Gérard Abensour, Lausanne, L'Âge d'homme, 1982.

¹⁹ « Il jouait en virtuose, avec un art incomparable, comme un musicien maître de son instrument. [...] On voyait [...] Meyerhold agiter d'une manière absurde une manche puis l'autre et, par ce mouvement clownesque, il parvenait à nous faire comprendre toute la joie que provoquait en lui cette folle espérance. Que de choses il exprimait par ces simples gestes !... Les mouvements parlaient, car ils surgissaient en relation avec le rythme intérieur du personnage. Les gestes venaient toujours après les paroles, ils les complétaient, semblaient accompagner quelque chanson sans paroles que lui seul semblait entendre. Lorsqu'il cessait de parler il captait encore plus l'attention du public, tellement la musique intérieure imposait son rythme. Pierrot donnait l'impression d'un homme écoutant la chanson issue de son cœur. Il avait un regard étrange, un regard fixe, intérieur ». (Vera VERIGINA, *Vospominanija* (Souvenirs), Leningrad, Iskusstvo, 1974, dans Gérard ABENSOUR, *op. cit.*, p. 131).

²⁰ Gérard ABENSOUR, *ibid.*, p. 153. Rappelons, en outre, que lorsque Meyerhold met en scène la pièce *Pelléas et Mélisande*, en 1907, il est accusé de traiter les acteurs comme des poupées, comme des jouets, par un effet de stylisation poussé à l'extrême.

²¹ *Ibid.*, p. 164. C'est moi qui surligne, car *Petrouchka* a tout à fait une attitude similaire à la fin du ballet.

²² *Ibid.*, p. 196. La musique déchainée de piano ainsi que le personnage à la peau noire, sont deux éléments de plus en commun avec *Petrouchka*.

Le ballet

Si le début du 20^e siècle est une époque où l'on se questionne sur l'importance de l'opéra qui influence le théâtre²³, et Meyerhold lui-même met en scène des opéras, du côté du ballet aussi on assiste à des influences croisées avec, notamment, l'arrivée massive des masques de la *commedia dell'arte* et des poupées animées. Parmi les ballets qui ont pu influencer la gestation de *Petrouchka*, notamment au niveau de la trame et de la chorégraphie, *Die Puppenfee* (1888) de Joseph Hassreiter, donné en 1903 à Saint-Pétersbourg par les frères Legat, où apparaissait un pas de trois pour deux Pierrot(s) et la poupée. Les décors de ce ballet avaient été imaginés par Bakst et Fokine avait dansé l'un des Pierrot(s). Un an auparavant, en outre, le danseur/chorégraphe avait créé sa propre arlequinade, intitulée *La jalousie de Pierrot*, pour un gala de bienfaisance. Toutefois, d'après Tim Scholl, le ballet le plus significatif pour la genèse de *Petrouchka* a dû être *Les millions d'Arlequin* de Petipa²⁴, où l'on retrouve Colombine, Arlequin et un double de ce dernier avec une poupée au balcon²⁵. Quoiqu'il en soit, il semble indéniable que Fokine a été influencé par le travail de Meyerhold car, de surcroît, il avait collaboré avec lui en 1910 pour *Orphée et Eurydice* de Gluck au Mariinski et pour le ballet *Carnaval*, où le metteur en scène avait dansé le rôle de Pierrot avec Karsavina (Colombine) et Nijinski (Arlequin).

D'après Raïssa Vlasova, *Petrouchka* est une sorte de mélange entre le type folkloriste russe et la tradition symboliste occidentale de Pierrot, car son costume contient des éléments du folklore russe mais le maquillage adopté par Nijinski, le visage blanc et les yeux fortement soulignés, est une réminiscence du Pierrot mélancolique créé par Deburau²⁶. Or, je voudrais souligner, enfin, que l'originalité absolue de *Petrouchka* est qu'il semble s'agir d'un pantin trop humain, doté de sentiments et d'une hypersensibilité. Bien qu'aucun des commentateurs n'y ait jamais fait allusion jusque-là, je suis de l'avis que l'on pourrait déceler à nouveau une influence italienne à travers le personnage de Pinocchio dont les Aventures (1881) sont publiées pour la première fois en Russie en 1906²⁷. Il me semble, en effet, tout à fait légitime de se demander jusqu'à quel point l'histoire de la marionnette qui s'anime et qui devient humaine n'ait influencé *Petrouchka*, d'autant plus que le Magicien, présent dans le ballet, qui fait travailler ses pantins et qui a un côté sadique — lorsqu'il enlève Colombine à *Petrouchka*, le jetant dans le désespoir — rappelle irrésistiblement le personnage de Mangiafoco dans *Pinocchio*²⁸.

²³ Comme le souligne Gérard Abensour, « on s'interroge sur les rapports entre musique et textes, entre musique et jeu, et l'on rêve à une synthèse des arts ». (*Ibid.*, p. 177).

²⁴ Il s'agit d'une arlequinade en deux actes, sur une musique de Riccardo Drigo, représentée pour la première fois au théâtre de l'Ermitage en 1900 et entrée au répertoire du Ballet impérial quelques années après sous le titre russe d'*Arlekinada*.

²⁵ Tim SCHOLL, « Fokine's *Petrushka* », dans *Petrushka*, *op. cit.*, p. 43.

²⁶ Raïssa VLASOVA, *Russkoe teatral'no-dekoracionnoe iskusstvo načala XX veka* (L'art théâtral décoratif russe du début du 20^e siècle), Leningrad, 1984, cité dans Catriona KELLY, *Petrushka, The Russian...*, *op. cit.*, p. 146-147.

²⁷ Chez l'éditeur M.O. Wol'f. Cf. le site <<http://kuprienko.info/carlo-collodi-avventure-di-pinocchio/>>, consulté le 7 février 2009.

²⁸ Une autre influence italienne possible pourrait venir de l'opéra *I Pagliacci* (1892) de Leoncavallo, représenté sur les scènes russes dès janvier 1893. D'après Ritter : « Like Canio, *Petrushka* discovers only in death the

Conclusion

Petrouchka est une œuvre charnière : « œuvre de rupture²⁹ » et dont l'importance, d'après André Lischke, « se situe ailleurs, et en dehors des considérations musicales³⁰ ». Laissant un rôle important à la composante méta-théâtrale, *Petrouchka* est, d'après moi, non seulement un ballet symboliste mais une sorte d'opéra muet dansé³¹ où la musique exprime la parole que *Petrouchka* n'a pas, notamment son « cri », lorsque, plein de colère à l'égard du Magicien, montre ses poings au portrait de ce dernier qui semble le narguer³². Ce « cri » revient en outre à la fin du ballet, lorsqu'apparaît le fantôme du pantin du haut du petit théâtre.

Petrouchka n'est pas le récit d'un triangle amoureux, tout comme *La Baraque de foire* de Blok n'en était pas un non plus. À propos du sens du ballet, Romola Nijinski a affirmé que son mari avait conçu le rôle de *Petrouchka* en exagérant le côté fou du pantin pour en faire le symbole du peuple russe opprimé mais toujours debout³³. Parallèlement, une partie de la critique a aussi cru déceler dans les rôles conflictuels du pantin et du Magicien une métaphore de la relation qui liait Nijinski à Diaghilev. Quant à Alexandre Benois, sa vision du ballet est plus universelle car, comme il l'affirme :

Si *Petrouchka* était l'incarnation de toute l'inspiration et de la souffrance humaines ou, autrement dit, du principe poétique ; si sa dame, Colombine, la ballerine, se montrait comme la personnification de l'éternel féminin [*der Ewig Weiblichen*], alors le fastueux Maure devenait l'incarnation du principe de la séduction vidée de sens, de la puissance de la masculinité et du triomphe immérité³⁴.

impossibility of his dual existence ». (Naomi RITTER, « From Pierrot to Petrushka. The Anti-Hero of the *Commedia dell'Arte* », *Art as Spectacle. Images of the Entertainer since Romanticism*, Columbia and London, University of Missouri Press, 1989, p. 214).

²⁹ André BOUCHOURECHLIEV, *Igor Stravinsky*, Paris, Fayard, 1982, p. 61.

³⁰ André LISCHKE, *Histoire de la musique russe. Des origines à la Révolution*, Paris, Fayard (« Les chemins de la musique »), 2006, p. 671. Comme le souligne Lischke, « Le pantin malchanceux offre la particularité d'être le personnage le plus humain de toute l'œuvre de Stravinsky [...] ». (*ibid.*).

³¹ Les idées de Meyerhold, dont l'influence était très importante à l'époque sur la scène théâtrale et musicale russe, ont sans aucun doute influencé la plastique du ballet qui s'apparente à la pantomime car, comme il l'avait déclaré à propos des chanteurs d'opéra : « Si en cours de représentation on supprimait les paroles de l'opéra, on aurait en fait une sorte de pantomime ». (Vsévolod MEYERHOLD, « La mise en scène de *Tristan et Ysolde* au théâtre Mariinski – 30 octobre 1909 », ID., *Écrits sur le théâtre*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1973, vol. 2, cité dans Gérard ABENSOUR, *op. cit.*, p. 180).

³² Pour l'analyse du détail cf. Frederick STERNFELD, *Some russian folk songs in Stravinsky's Petrouchka*, in *Notes*, mars 1945 ; cf. aussi Richard TARUSKIN, « Stravinsky's *Petrushka* », dans *Petrushka*, *op. cit.*, p. 67-113. À ce propos, rappelons les mots de Stravinsky : « En composant cette musique, j'avais nettement la vision d'un pantin subitement déchaîné qui, par ses cascades d'arpèges diaboliques, expère la patience de l'orchestre, lequel, à son tour, lui réplique par des fanfares menaçantes ». (Igor STRAVINSKY, *Chroniques de ma vie*, *op. cit.*, p. 44-45). Le « cri » est réalisé à partir d'un « procédé de bitoralité [...] superposant les arpèges les plus éloignés, ut majeur et fa# majeur [...] ». (André LISCHKE, *Histoire...*, *op. cit.*, p. 671).

³³ Cf. Romola NIJINSKY, *Nijinsky*, London, Sphere Books Ltd., 1970.

³⁴ Alexandre BENOIS, *Moi vospominanija*, *op. cit.*, vol. 2, p. 518.

Le pantin du ballet est en fait doté d'une sensibilité, bref d'une âme, alors que le Magicien apparaît plutôt comme l'incarnation du destin de l'homme qui n'est qu'une marionnette impuissante entre ses mains. Mais que reste-t-il, finalement, de l'esprit originel de la *Maslenitsa* dans *Petrouchka* ? Le côté subversif du Carnaval que l'on retrouve dans les histoires traditionnelles dont Petrouchka est le héros qui bat³⁵, qui tue et qui gagne, s'efface dans ce ballet qui propose, en fin de compte, un nouveau Petrouchka (une sorte d'anti-Petrouchka) qui est bon, triste³⁶, sentimental et qui se fait tuer parce qu'il aime.

Ainsi, tels les nombreux doubles de la littérature russe (chez Gogol ou Dostoïevski, par exemple), le pantin du ballet resurgit à la fin sous une autre forme, sous forme d'esprit³⁷, incarnant finalement l'artiste, l'âme de l'art, l'illusion qui triomphe sur la réalité, triste et morne, de la vie. Ainsi, de l'art de la rue, des théâtres de foire, de la culture urbaine du début, nous voici projetés, en 1911, dans une autre dimension : celle du grand Art du ballet pour la scène internationale. Ce changement de décor a exigé la transformation du personnage de Petrouchka qui a perdu le côté ridicule et comique pour se charger de valeurs plus graves, touchant à la condition humaine, qui l'ont véritablement fait basculer du côté du drame. Toutefois, la mort et la résurrection finale de Petrouchka, commentée musicalement³⁸ par la reprise de son « cri » qui s'adresse non seulement au Magicien mais au public tout entier, et qui renoue *in extremis* avec la tradition populaire qui le montrait toujours gagnant, décrète finalement la victoire de la haute culture, que les Ballets russes ont créée, sur la culture populaire mais dont la première s'est nourrie.

³⁵ L'on retrouve cet élément uniquement lorsque les trois pantins sont présentés par le Magicien au public sur la place publique où l'on voit Petrouchka poursuivre avec son bâton le Maure.

³⁶ Ritter est convaincue, à ce propos, de l'influence de Meyerhold : « Since the director played Pierrot as a poet and also viewed the actor as marionette, one might combine these two related elements – Pierrot-puppet and poet – into one. That, I claim, is just what Benois did. He thus created a new identity for Pierrot the puppet as a desolated artist. Benois gave Petrushka a soul, for that he transformed the brutish Punch into a lyrical Pierrot. This doll felt love, grief, humiliation ; in short, his mind made him “a Hamlet among puppet” ». (Naomi RITTER, « From Pierrot to Petrushka... », *op. cit.*, p. 186-187).

³⁷ Comme il ressort du programme officiel des Ballets russes, la fin initialement pressentie était une autre. En effet, c'est pendant les répétitions du ballet à Rome, une fois le programme parisien déjà publié, que Fokine eut l'idée du final qui n'apparaît donc pas dans le programme de la première mais dans celui de la reprise en 1912. Toutefois, c'est Stravinsky qui s'en attribua la paternité, cf. *infra*.

³⁸ Interviewé par Robert Craft, Stravinsky affirmera beaucoup plus tard : « The resurrection of Petroushka's ghost was my idea not Benois'. I had conceived of the music in two keys in the second tableau as Petroushka's insult to the public, and I wanted the dialogue for trumpets in two keys at the end to show that his ghost is still insulting the public ». (Igor STRAVINSKY and Robert CRAFT, *Exposition and Developments*, London, Faber and Faber, 1959, p. 137, cité dans *Petrushka*, *op. cit.*, p. 33). Dans sa lettre à Benois du 3 novembre 1910, de Clarens, Stravinsky n'avait pas encore envisagé ce final dont il parlera plus tard : « It is my definite desire that *Petrushka* end with the magician on the stage [...]. After the Moor kills Petrushka, the Magician should come on stage and [...] exit with an elegant and affected bow, the same way he exited the first time. [...] ». (*Ibid.*, p. 125). Dans sa réponse, datée du mois de décembre 1910, Benois montre bien que la fin du ballet était un point encore non résolu, car d'après lui cela se termine sur le Magicien qui écarte la foule et qui, avec un couteau, déchire le pantin de Petrouchka et celui de la ballerine pour montrer que ce ne sont que des poupées. (Cf. *Ibid.*, p. 126).

Bibliographie

- Gérard ABENSOUR, *Vsévolod Meyerhold ou l'Invention de la mise en scène*, Paris, Fayard, 1998
- Alexandre BENUA (BENOIS), *Moi vospominania* (Mes souvenirs), D.S. Lihačev (éd.), Moskva, Nauka, 1993, vol. 1-2
- Alexandre BENUA (BENOIS), « Igrouchki » (Les jouets), *Apollon* n° 2, 1912
- Alexandre BLOK, *Œuvres dramatiques*, traduction et présentation de Gérard Abensour, Lausanne, L'Âge d'homme, 1982.
- André BOUCHOURECHLIEV, *Igor Stravinsky*, Paris, Fayard, 1982
- Catriona KELLY, *Petrushka, The Russian Carnival Puppet Theatre*, Cambridge University Press, 1990
- Le Monde de l'art, Association artistique russe du début du XX siècle*, Irina Kharinotova (éd), trad.. fr. de Denis Dabbadie, Leningrad, éditions d'art Aurore, 1991
- André LISCHKE, *Histoire de la musique russe. Des origines à la Révolution*, (« Les chemins de la musique »), Paris, Fayard, 2006
- Romola NIJINSKY, *Nijinsky*, London, Sphere Books Ltd., 1970
- Petrushka. Sources and Contextes*, Andrew WACHTEL (Ed.), Evanston, Northwestern University press, 1998
- Igor STRAVISNKY, *Chroniques de ma vie*, Paris, Denoël, (1962) 2000
- Igor STRAVISNKY, Robert CRAFT, *Expositions and Developments*, London, Faber and Faber, 1959
- Raissa VLASOVA, *Russkoe teatral'no-dekoracionnoe iskusstvo načala XX veka*, (L'art théâtral décoratif russe du début du 20^e siècle), Leningrad, 1984

Sitographie

- <http://shkolazhizni.ru/archive/0/n-23459/>
- <http://kuprienko.info/carlo-collodi-aventure-di-pinocchio/>