



HAL
open science

De la littérature à la chorégraphie, le double motif d'Éros et Thanatos dans les ballets de Roland Petit

Louise Hingand

► **To cite this version:**

Louise Hingand. De la littérature à la chorégraphie, le double motif d'Éros et Thanatos dans les ballets de Roland Petit. Littératures. 2018. dumas-02893176

HAL Id: dumas-02893176

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-02893176>

Submitted on 8 Jul 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Louise Hingand

De la littérature à la chorégraphie,
le double motif d'Eros et Thanatos dans les ballets de
Roland Petit



Travail d'études et de recherche
sous la direction de Madame la Professeure Hélène Laplace-Claverie

UPPA

UFR Lettres, Langues, Sciences humaines, Sport

Master II Poétique et Histoire Littéraire

2018

Louise Hingand

**De la littérature à la chorégraphie,
le double motif d'Eros et Thanatos dans les
ballets de Roland Petit**

**Travail d'études et de recherche sous la direction de
Madame la Professeure Hélène Laplace-Claverie**

UPPA

UFR Lettres, Langues, Sciences humaines, Sport

Master II Poétique et Histoire Littéraire

2018

Remerciements

Je tiens à remercier Hélène Laplace-Claverie, ma directrice de recherches, pour m'avoir fait découvrir ce personnage *quasi* romanesque qu'est Roland Petit, ainsi que son richissime univers chorégraphique. Madame Laplace-Claverie a vu juste en me conduisant à ce sujet et j'ai été portée par son précieux savoir tout au long de cette année. Sa disponibilité et sa rigueur m'ont permis de mener ce travail à son terme.

Je remercie également Caroline Fisher et Nadine Laporte pour avoir accepté de siéger à mon jury de soutenance. Merci à mes professeures de danse de m'avoir apporté leurs connaissances chorégraphiques pendant toutes ces années. Je tiens aussi à remercier le personnel de la Bibliothèque-musée de l'Opéra pour leur efficacité et leur patience lors de mes visites. Merci encore à Rémi pour ses relectures.

Il y eut Giselle en 1840 et Carmen un siècle plus tard. Les deux chefs d'œuvres du ballet narratif français. Deux drames d'amour dans la mort.

René Sirvin, *Le Figaro*, 25 mai 1992.

INTRODUCTION

Dans la préface de *L'Ange Bleu* (1987), Roland Petit déclare : « Certains romans célèbres m'ont inspiré des ballets passionnés, colorés, romantiques et souvent humoristiques. Mes histoires, où l'amour se déguise et porte tous les masques, sont le résultat de mes rencontres avec Carmen, Esméralda, Nana, Albertine et bien d'autres, qui m'ont fait tant rêver »¹. Le chorégraphe néoclassique puise la matière de ses ballets dans la littérature et les personnages issus de ses lectures le conduisent vers des histoires d'amour dansées. À contre-courant de ce qui se fait à cette époque, en France et ailleurs dans le monde dans des pays comme les États-Unis ou l'Allemagne, Roland Petit suivant l'héritage légué par les Ballets russes marie la danse à la littérature, à la musique, ou à la peinture. Ce chorégraphe dit « littéraire » est prolifique. En effet, avec plus de soixante ans de carrière derrière lui, Petit a créé des centaines de chorégraphies, très différentes les unes des autres. Même si ce n'est pas le sujet de notre étude, nous ne pouvons pas ne pas mentionner certaines de ses chorégraphies abstraites comme *Turangalîla* (1968), *Kraanerg* (1969), *Pink Floyd ballet* (1972), *Les quatre saisons* (1984) et bien d'autres encore. Mais notre travail porte sur l'étude des ballets dits « narratifs ».

Danse et littérature entretiennent un lien fort et au fil de l'Histoire, ces deux formes d'expressions artistiques s'entremêlent de diverses manières. Hélène Laplace-Claverie, dans *Écrire pour la danse*², distingue trois manières d'approcher le lien entre danse et littérature : écrire la danse, écrire sur la danse et écrire pour la danse. Cette dernière forme se manifeste à travers l'objet littéraire nommé « livrets de ballet ». Dans un précédent travail, nous avons étudié les livrets de ballet de Théophile Gautier, auteur reconnu mais librettiste méconnu. Ses « poèmes », comme on les appelait au XIX^e siècle, reflètent dans le cas de *Giselle ou les Wilis* (1841) ou de *La Péri* (1843), le ballet romantique, dans la tradition de l'époque. Dans le présent travail, nous traversons un siècle pour nous concentrer sur l'œuvre de Roland Petit (1924-2011), en tant que librettiste et chorégraphe, héritier du ballet narratif et de la danse néoclassique.

¹ PETIT, Roland, *J'ai dansé sur les flots*, Grasset, Paris, 1993, p. 216-217.

² LAPLACE-CLAVERIE, Hélène, *Écrire pour la danse, Les livrets de ballets de Théophile Gautier à Jean Cocteau (1870-1914)*, Paris, Champion, 2001.

Chez Petit, nous pouvons distinguer trois types de ballet narratif: les reprises (parfois parodiques) de ballets, les créations contemporaines ou les adaptations d'œuvres littéraires non-contemporaines. Dans le cas des reprises, dans lesquelles le chorégraphe revisite de grands classiques, nous pouvons citer : *La Belle au bois dormant* (1953), *Casse-noisette* (1976), *Le Lac et ses maléfices* (1998) et surtout sa *Coppélia* (1975). Concernant les créations contemporaines, au début de sa carrière, Petit fait appel à des auteurs dont le nom est connu : Boris Kochno pour *Les Forains* (1945), Jacques Prévert pour *Le Rendez-vous* (1945), Jean Cocteau pour *Le Jeune homme et la Mort* (1946), Jean Anouilh pour *Les Demoiselles de la nuit* (1948) et *Le Loup* (1953), Georges Simenon pour *La Chambre* (1955). Puis à partir de *Carmen* (1949), il se charge presque toujours de la fonction de librettiste : « ayant fait *Carmen* tout seul, je me suis dit qu'un librettiste ne m'était plus vraiment nécessaire »³. Il se fait parfois aider par ses amis auteurs, notamment Edmonde Charles-Roux ou Françoise Sagan. Enfin, nous nous intéresserons plus particulièrement aux textes littéraires, souvent considérés comme des chefs-d'œuvre, et qui ont été adaptés en ballets par Petit.

Depuis Noverre et ses *Lettres sur la danse*⁴, et surtout depuis le ballet romantique, la danse puise son inspiration dans la littérature et les livrets de ballet sont bien souvent des adaptations de textes littéraires. Les contes notamment, sont facilement adaptables en vue d'être chorégraphiés. Parmi les ballets les plus célèbres, *Cendrillon* (1813 pour la première version), est l'adaptation du conte de Perrault, *Casse-noisette* (1892), est inspiré d'un conte d'E.T.A. Hoffmann, ou encore *La Belle au bois dormant* (1890) est tiré du conte des frères Grimm. Les autres genres littéraires ne sont pas en reste, on peut citer à titre d'exemples *Don Quichotte* pour le roman (1869), *Roméo et Juliette* (1935) pour le théâtre, ou *L'Après-midi d'un faune* (1912) pour la poésie. Roland Petit conserve cette tradition, et le grand lecteur qu'il est, se penche sur divers textes. Dès ses premières chorégraphies et premiers livrets, dans les années quarante, on voit apparaître les noms de Théodore de Banville dans *Le Saut du tremplin* (1942), Bernardin de Saint-Pierre dans *Paul et Virginie* (1943), Oscar Wilde dans *Le Rossignol et la Rose* (1944), ou encore La Fontaine dans *Les Fables* (1945). Puis suivront Mérimée, Rostand, Lautréamont, Hemingway, Hugo, Maïakovski, William Blake, Daudet,

³ PASTORI, Jean-Pierre, *Roland Petit : rythme de vie*, La Bibliothèque des arts, Lausanne, 2003, p. 89-109.

⁴ NOVERRE, Jean-Georges, *Lettres sur la danse et les arts imitateurs*, Librairie Théâtrale, Paris, 1977, 357p.

Proust, Zola, Gaston Leroux, Hermann Mann, et bien d'autres encore. En analysant la liste des ballets de Roland Petit, on constate un goût particulier pour le XIX^e siècle, mais pas seulement car le chorégraphe/librettiste a aussi adapté des textes du XVI^e siècle dans *Éloge de la folie*, du XVIII^e siècle dans *Le Diable amoureux*, ou du XX^e siècle dans *Chéri*. La littérature permet aussi au chorégraphe de voyager en passant par la Russie avec *La Dame de Pique*, l'Angleterre avec *Les Hauts de Hurlevent*, l'Italie avec *Le Guépard*, ou l'Allemagne avec *Clavigo*. Quand nous en avons dressé la liste⁵, ces ballets adaptés de textes littéraires non-contemporains nous ont surpris par leur diversité et leur profusion et c'est à partir de cette matière que nous avons voulu travailler.

La constitution de notre corpus n'a pas été une évidence, il a d'abord fallu définir les objets sur lesquels nous voulions travailler. Fallait-il seulement étudier les livrets de ballet de Roland Petit adaptés de textes littéraires non-contemporains? Ou pouvions-nous aussi étudier les chorégraphies? Notre méthodologie et notre plan découlent de ces interrogations. En adoptant une méthodologie dramaturgique et une approche chronologique, nous étudierons la genèse des œuvres du corpus, les livrets de ballet en tant qu'objets littéraires, les chorégraphies mises en scène et enfin, la réception des œuvres. Voulant traiter ces quatre grands temps chronologiques de la création chorégraphique, il nous fallait alors, des connaissances sur la genèse des œuvres, des livrets ayant un intérêt littéraire, des captations de spectacle ou les ballets filmés et enfin, des articles et entretiens concernant les œuvres. Nous avons donc sélectionné les livrets faisant une page minimum, dont nous pouvions avoir les chorégraphies (par le biais des captations) et pour lesquels nous avons enfin, quelques éléments d'étude de réception ou d'étude génétique.

Les œuvres correspondant à ces exigences sont logiquement des ballets qui ont eu assez de succès pour être filmés, dont les livrets ont pu être conservés, et qui ont fait couler l'encre de la plume de Roland Petit ou des critiques. Parmi les ballets adaptés de textes littéraires non-contemporains, nombreux sont ceux qui ont été écartés car le livret n'était pas assez conséquent pour être étudié et dont aucune captation n'avait été faite. Après ce resserrement de corpus, il nous restait : *L'Arlésienne* (1974), *Carmen* (1949), *Clavigo* (1999), *Cyrano de Bergerac* (1959), *Notre-Dame de Paris* (1965), *Proust*

⁵ Cf. Annexe V, le tableau récapitulatif des ballets inspirés de textes littéraires, p. 217.

ou *Les Intermittences du cœur* (1974), et *La Dame de Pique* (1978). Pour obtenir les livrets de ballet et travailler sur la réception des œuvres, nous sommes allée à la Bibliothèque-musée de l'Opéra pour pouvoir accéder au dossier d'artiste de Roland Petit et aux dossiers de presse des œuvres. Malheureusement, nous n'avons pas trouvé de livret satisfaisant pour *Cyrano de Bergerac* et *Clavigo*, que nous avons alors abandonnés. Cependant, nous avons pris la décision de garder dans notre corpus *Carmen*, même si l'année 1949 du dossier de presse (et année de la création du ballet) avait disparu car ce ballet nous paraît trop important dans l'œuvre de Petit pour nous en défaire. Nous avons également choisi de conserver *La Dame de Pique* dans notre corpus car même si nous n'avons pas trouvé d'articles dessus, son livret et sa captation sont de bonne qualité et dignes d'intérêt.

Notre corpus se constitue alors des livrets de ballet de *Carmen*⁶, *Notre-Dame de Paris*⁷, *L'Arlésienne*⁸, *Proust ou Les Intermittences du cœur*⁹, *La Dame de Pique*¹⁰ et de leur captation. Nous utilisons pour *Carmen*, la version issue du film *Black Tights*¹¹, car nous n'avons pas eu accès au DVD de la véritable version. C'est Roland Petit lui-même qui danse le rôle de Don José et Zizi Jeanmaire y incarne le personnage éponyme. Notre version de *Notre-Dame de Paris*¹² date de 1996. Elle est dansée par Isabelle Guérin, Nicolas Le Riche, Laurent Hilaire, Manuel Legris de l'Opéra National de Paris. Notre captation de *L'Arlésienne*¹³ date de 2005. Elle est dansée par Eleonora Abbagnato, Jérémie Bélingard et le Corps de ballet de l'Opéra national de Paris. Dans le cas de *Proust ou des Intermittences du cœur*, nous avons utilisé deux versions : un film¹⁴ de 1974 avec Maia Plissetskaia, Dominique Khalfouni, Denys Ganio, Patrick Dupond, Jean-Charles Gil et le Ballet national de Marseille Roland Petit. Nous utilisons également une

⁶ PETIT, Roland, Programme de *Carmen*, Ballet de l'Opéra, 2012-2013, p. 48.

⁷ PETIT, Roland, Programme de *Notre-Dame de Paris*, Ballet de l'Opéra national de Paris, 2001-2002 ou PETIT, Roland, Programme de *Notre-Dame de Paris*, Ballet de l'Opéra, 2013-2014.

⁸ PETIT, Roland, Programme de *L'Arlésienne* dans *Album du Centenaire, Hommage à Bizet, Soirée des Ballets de Marseille Roland Petit*, p. 13-14.

⁹ PETIT, Roland, Programme de *Proust ou Les Intermittences du cœur*, *Hommage à Proust, Soirée des Ballets de Marseille Roland Petit*, p. 5-8.

¹⁰ PETIT, Roland, Programme de *La Dame de Pique*, *Soirée des Ballets de Marseille Roland Petit*, p. 7.

¹¹ YOUNG, Terence, *Black Tights*, Doperfilm, 1961.

¹² PETIT, Roland, *Notre-Dame de Paris*, Opéra national de Paris et Telmondis, 1996.

¹³ PETIT, Roland, *L'Arlésienne*, Opéra national de Paris et Telmondis, 2005.

¹⁴ PETIT, Roland, *Proust ou Les Intermittences du cœur*, Ballet national de Marseille et Festival international de sarts de Monte-Carlo, 1974.

version plus récente¹⁵, de l'Opéra national de Paris en 2007 avec Hervé Moreau, Mathieu Ganio, Eleonora Abbagnato et Manuel Legris. Enfin, notre version de *La Dame de Pique*¹⁶ est une captation de 2005, au théâtre du Bolchoï avec Nicolas Tsiskaridze, Ilze Liepa et Svetlana Lunkika. Nous aurions aimé privilégier les captations d'époque comme celles de *Carmen* ou de *Proust* mais rares sont les créations filmées. C'est grâce à l'Opéra de Paris que nous réussissons à obtenir des captations de bonnes qualités tant par la réalisation du film que par la qualité de danse de la compagnie. Dans le cas de *La Dame de Pique*, le fait que le ballet soit dansé par la compagnie du Bolchoï, n'est pas dérangeant car il s'agit, là encore, d'une compagnie reconnue et ce ballet a une importance particulière pour le public russe.

Les cinq ballets de notre corpus sont reconnus aujourd'hui dans l'univers des balletomanes, car ils continuent d'être dansés dans le monde. De plus, ils ont une place privilégiée pour Roland Petit lui-même :

Sur les 165 ballets que j'ai dû régler, il y en a beaucoup que j'ai complètement oubliés ! J'en ai fait des bons, j'en ai fait des mauvais... Il y en a certains qui durent quinze minutes, d'autres deux heures. Je dirais que j'en aime une vingtaine, dont : *Les Forains, Le Rendez-vous, Carmen, L'Arlésienne, Notre-Dame de Paris, Le Jeune homme et la Mort, Les Intermittences du cœur, La chauve-souris, Chéri à la Scala, La Dame de Pique [...]*, en premier lieu.¹⁷

Nous pouvons ici constater que le chorégraphe cite la totalité de notre corpus dans la liste de ses œuvres préférées, ce qui confirme l'impression que nous avons de l'importance de ces ballets dans la carrière de Petit. Dans notre étude, même si nous essayons de prendre une position critique envers les écrits du chorégraphe ou les articles de presse par exemple, il nous paraît important de ne pas négliger la position du créateur, tout comme celle du récepteur, public et critique.

La recherche interdisciplinaire, notamment celle liant danse et littérature, suscite un grand intérêt depuis une vingtaine d'années, après avoir été longuement négligée.

¹⁵ PETIT, Roland, *Proust ou les Intermittences du cœur*, Opéra national de Paris et Bel Air Classiques, 2007.

¹⁶ PETIT, Roland, *La Dame de Pique*, Théâtre du Bolchoï et Bel Air Media, 2005.

¹⁷ PASTORI, Jean-Pierre, *Roland Petit : rythme de vie*, op. cit., p. 11-28.

Nous pouvons citer des ouvrages de recherche en littérature qui s'intéressent à la danse, comme : *Danse contemporaine et théâtralité*, de Michèle Febvre (1995), *Corps et graphies* de Guy Ducrey (1996), la thèse d'Hélène Laplace-Claverie, *Écrire pour la danse* (2001), ou plus récemment, *Danse et poésie : le pli du mouvement dans l'écriture*, d'Alice Godfroy (2015), *Danse contemporaine et littérature*, de Magali Nachtergaele sous la dir. de Lucille Toth (2015). Des ouvrages collectifs et des actes de colloques ont également été publiés : *Sociopoétique de la danse* (1998) et *Écrire la danse* (1999) sous la direction d'Alain Montandon, ainsi que le numéro 112 de la revue *Littérature* (1998), consacré à la danse. Récemment trois colloques universitaires ont eu lieu : « Écrits pour le mouvement, écrits en mouvement. Formes, emplois et évolutions du livret de ballet de la Renaissance à nos jours » s'est déroulé en avril 2017, « La danse et les arts (XVIII^e-XX^e siècles) », a eu lieu en mai 2017. Enfin, preuve du rayonnement européen de ces questions, un colloque s'est déroulé à Vérone en 2008 : « Pas de mots : de la littérature à la danse »¹⁸.

Pourtant, Roland Petit, chorégraphe littéraire, n'est pas une figure très étudiée dans la recherche universitaire. Nous avons trouvé au cours de nos recherches, un mémoire, une thèse achevée et une thèse en cours portant en partie sur le chorégraphe. Le mémoire de Delphine Gerbé de Thoré soutenu en 2012, porte sur *Le personnage littéraire dans la danse néoclassique*¹⁹, pour illustrer son propos, elle utilise quatre chorégraphes néoclassiques dont Petit. Son travail vise à questionner le personnage néoclassique pour savoir s'il n'est qu'une transposition d'un personnage préexistant ou si un nouveau personnage est créé par la danse. Elle s'interroge également sur le rôle créateur de l'interprète – danseur. La thèse de Chantal Laroche-Poupard s'intitule *De la littérature à la danse : Notre-Dame de Paris*²⁰. Elle compare sémiotiquement le roman d'Hugo, le ballet de Perrot, *La Esmeralda*, datant du XIX^e siècle et le ballet de Roland Petit. Enfin, Camille Riquier prépare une thèse s'intitulant *Néoclassicisme et littérature en danse dans l'Europe de la 2nde moitié du XX^e siècle :*

¹⁸ *Pas de mots : de la littérature la danse*, sous la dir. de COLOMBO, Laura et GENETTI, Stefano, Hermann, Paris, 2010, 326p.

¹⁹ GERBE DE THORE, Delphine sous la dir. de SCHENCK, Cécile, *Le personnage littéraire dans la danse néoclassique, Kenneth MacMillan, Roland Petit, John Neumeier, Mats Ek*, Paris III, 2012, 52p.

²⁰ LAROCHE-POUPARD, Chantal, *De la littérature à la danse : Notre-Dame de Paris. Transcription sémiotique de l'écriture romanesque en écriture chorégraphique. Le roman de Victor Hugo, Notre-Dame de Paris et les ballets La Esmeralda, de Jules Perrot au XIX^e siècle et Notre-Dame de Paris, de Roland Petit au XX^e siècle*, Paris I, 1993, 295p.

*Roland Petit et John Neumeier, parcours croisés*²¹, sous la dir. de Guy Ducrey. On constate alors, que le chorégraphe n'est jamais pris pour son œuvre seule mais qu'il est toujours comparé à d'autres chorégraphes. Pourquoi ce chorégraphe est-il si peu populaire alors qu'il a indéniablement marqué la danse française de la seconde moitié du XX^e siècle? Certes, nous verrons dans notre étude qu'il peut parfois être considéré comme superficiel ou « démodé », mais nous prouverons également que les livrets et les ballets de notre corpus valent la peine d'être étudiés d'un point de vue littéraire et universitaire.

Même si peu de travaux universitaires ont été effectués, on ne peut passer à côté de certains ouvrages publiés par le chorégraphe ou sur celui-ci. Roland Petit a écrit trois livres : *J'ai dansé sur les flots* (1993), livre autobiographique, *Temps liés avec Noureev* (1998), livre-hommage et déclaration d'amitié au danseur, et *Rythmes de vie* (2003), qui est un grand entretien avec Jean-Pierre Pastori. De plus, Gérard Mannoni a écrit deux ouvrages, également interdisciplinaires sur le chorégraphe : *Roland Petit, un chorégraphe et ses peintres* (1990) et *Roland Petit, un chorégraphe et ses danseurs* (1992). En 2007, nous pouvons noter qu'à la suite d'une inédite et riche exposition conduite par Alexandre Fiette, utilisant la collection privée de Roland Petit et Zizi Jeanmaire, sont parus deux catalogues de l'exposition s'intitulant : *Roland Petit à l'Opéra de Paris, un patrimoine pour la danse* et *Zizi Jeanmaire, Roland Petit : un patrimoine pour la danse*. Ces deux ouvrages sont riches de croquis, maquettes, photos et livrets conservés durant de nombreuses années. Le site officiel du chorégraphe permet d'accéder à une biographie et à une liste complète des chorégraphies de Petit et continue de publier les actualités de ses ballets. Enfin, le chorégraphe ayant été très médiatisé, on peut avoir accès à de nombreuses interviews vidéo, audio ou écrites.

Après avoir établi notre corpus et après l'avoir alimenté de nos diverses recherches, nous devons trouver un biais par lequel aborder notre travail. C'est grâce à deux de nos sources que nous avons commencé à nous diriger vers le sens du double motif d'Éros et Thanatos. Premièrement, dans *Rythmes de vie*, un des derniers chapitres

²¹ RIQUIER, Camille, sous la dir. de DUCREY, Guy, *Néoclassicisme et littérature en danse dans l'Europe de la 2nde moitié du XX^e siècle : Roland Petit et John Neumeier, parcours croisés*, Strasbourg, depuis 2016.

du livre s'intitule « Érotique ? Eh bien soit ! »²². Dans ce chapitre, Petit cite certains de ses personnages qui sont « forts, sensuels ou maléfiques », notamment dans *Notre-Dame*. Il parle de la réception de certains de ses ballets comme *Carmen* ou *Proust* qui auraient choqué par leur érotisme. Ces trois ballets à caractère parfois sulfureux, inclus dans notre corpus, s'inscrivent dans une dynamique plus large de l'art chorégraphique de Petit. Nous avons interrogé les deux autres ballets de notre corpus pour voir si la présence de l'érotisme y était aussi forte. Dans *L'Arlésienne*, l'érotisme est moins visible, mais il se manifeste par le personnage de Vivette, tentant de séduire Frédéri. Dans *La Dame de Pique*, l'érotisme est, là encore, moins évident mais il se manifeste par l'hypocrite séduction d'Hermann envers Lisa et par la passion que lui procurent les cartes. Petit se déclare être un chorégraphe « érotique » et nous nous servons de notre corpus pour analyser l'érotisme dans les livrets et dans la chorégraphie. Ensuite, nous avons lu un entretien de Petit titré : « J'aime faire mourir mes héros »²³. Là encore, en rapprochant cette déclaration, un brin provocatrice, de notre corpus, nous nous apercevons que la plupart des personnages de nos ballets meurent et que même quand ce n'est pas le cas, dans *Proust* par exemple, la mort et le Temps pèsent sur le ballet. Rares sont les *happy ends* chez Petit, même s'il y a toujours un espace laissé à la légèreté dans les œuvres de notre corpus.

Dans une tradition artistique et culturelle, la passion érotique s'allie à la violence et à la mort dans ce que l'on peut appeler « le double motif d'Éros et Thanatos ». Petit n'a pas inventé les passions qui finissent mal, ce thème est un *topos* qui prend sa source dans la mythologie grecque. Éros est la divinité de l'amour et plus précisément de la passion amoureuse. Dans la *Théogonie*²⁴ d'Hésiode, on apprend qu'il est l'un des premiers dieux et « le plus beau parmi les dieux immortels, celui qui rompt les membres et qui, dans la poitrine de tout dieu comme de tout homme, dompte le cœur et le sage vouloir ». Il n'engendre pas mais permet à Gaia et Ouranos de le faire. Plus tard, avec Himéros (Désir), il accompagnera Aphrodite. En philosophie, c'est Platon qui écrit des théories sur l'éros, puis suivent des conceptions néoplatoniciennes, chrétiennes, augustinienes et enfin psychanalytiques. Pour Freud, la seconde topique développe la

²² PASTORI, Jean-Pierre, *Roland Petit : rythme de vie, op. cit.*, p. 123.

²³ PETIT, Roland dans un entretien mené par LOHNER, Marie-Stéphanie, *VSD*, « J'aime faire mourir mes héros », 14 octobre 1999.

²⁴ HESIODE, *Théogonie*, Les Belles Lettres, Paris, 2008, 124p.

théorie des pulsions de vie et pulsions de mort. « Éros » signifie la pulsion de vie, la pulsion sexuelle, la pulsion d'autoconservation, ou encore la force vitale, présente dans chaque être humain. S'oppose à cette pulsion de vie, une pulsion de mort ou de destruction appelée « thanatos ». En psychanalyse, ce double motif ne peut se dissocier. Thanatos puise également son origine dans la mythologie grecque, où il représente la Mort. Toujours d'après Hésiode, il est le fils de la Nuit (Nyx), frère du Sommeil (Hypnos), de la Fatalité (Moros) et d'une divinité infernale (Kèr). Avec Macaria, seule fille d'Héraclès, il engendre Lyncos, roi de Scythie. Alors qu'Éros est représenté comme un enfant blanc avec des ailes, un arc et des flèches, Thanatos, lui, est représenté d'abord comme un enfant noir aux pieds tordus, puis comme un squelette portant une faux. En psychanalyse, la pulsion de mort est une force qui pousse l'être humain à se détacher de la vie. Elle est à l'œuvre dans les suicides ou les dépressions, par exemple. Ce double motif d'Éros et Thanatos, naissant dans la mythologie antique, nous revient sous une autre forme en psychanalyse. Ce sont ces pulsions de vie et de mort que Petit illustre dans ses ballets et que nous voulons étudier.

Nous avons fortement conscience que ce double motif, n'est pas une création originale du chorégraphe. C'est un *topos* artistique, qu'on peut observer dans la littérature, dans les beaux-arts mais aussi en danse, parmi quelques exemples. En vérité, avant les Ballets russes, notamment *Schéhérazade* (1910)²⁵, l'amour dans le ballet romantique n'est pas synonyme d'érotisme, mais de pureté. Le XX^e siècle et la compagnie de Diaghilev révolutionnent ce paradigme. Le motif de Thanatos, est lui aussi, bien présent dans les arts. De nombreux ballets se terminent tragiquement (*Le Lac des cygnes*, *Giselle*, *La Bayadère*, *La Sylphide*, ...). Pourtant, nous avons l'intuition que Petit traite différemment des autres ballets, ce double motif. Certes, le contexte historique et chorégraphique a changé, il n'est plus le même que celui des ballets romantiques ou des ballets russes, et il est alors normal que le *topos* soit « actualisé ». Mais comment Petit actualise-t-il ce double motif ? Comment fait-il pour rendre « actuels » des épisodes issus de textes de Mérimée²⁶, Hugo²⁷, Daudet²⁸, Proust²⁹ ou

²⁵ Notons que Petit créera sa propre *Schéhérazade* en 1974.

²⁶ MERIMÉE, Prosper, *Carmen*, Le livre de poche, coll. Classiques, Paris, 1996, 249p.

²⁷ HUGO, Victor, *Notre-Dame de Paris : 1482*, Gallimard, coll. Folio Classique, Paris, 2009, 953p.

²⁸ DAUDET, Alphonse, *Œuvres*, tome I, Gallimard, coll. La Pléiade, Paris, 1986, 1760p.

²⁹ PROUST, Marcel, *À la Recherche du Temps perdu*, tome I, Gallimard, coll. La Pléiade, Paris, 1987, 1728p.

Pouchkine³⁰ ? Notre hypothèse est que l'art chorégraphique permet, non seulement, de moderniser des textes littéraires mais aussi, d'adopter un regard neuf sur le texte, d'en dégager des problématiques qui ne sont pas évidentes ou encore de mettre en avant certains aspects que le librettiste-chorégraphe a pu lire. Tout ceci est possible grâce à la danse elle-même. En effet, le corps dansant, muet, peut exprimer parfois plus que le texte littéraire. Passer du médium verbal qu'est le texte, au médium a verbal qu'est la danse, permet d'illustrer des subtilités indescriptibles par des mots ou des phrases. Pour démontrer notre hypothèse, nous choisissons d'étudier le double motif d'Éros et Thanatos, *topos* artistique, littéraire et chorégraphique ainsi que motif récurrent de notre corpus et de l'œuvre entière de Roland Petit.

Dans une optique d'étude dramaturgique, notre réflexion cheminera chronologiquement de la genèse de chaque œuvre de notre corpus jusqu'à leur actuelle réception. En effet, nous tenterons de retracer l'origine des ballets *Carmen*, *Notre-Dame de Paris*, *L'Arlésienne*, *Proust ou Les Intermittences du cœur* ou encore *La Dame de Pique*. Nous nous interrogerons sur la volonté du chorégraphe de choisir le ballet narratif, et nous nous interrogerons également sur le choix de chaque ballet. Ensuite, nous travaillerons, dans une perspective plus littéraire, sur la comparaison entre l'hypotexte et le livret de ballet. Nous étudierons plus précisément l'action, les personnages et le cadre de chaque argument, tout en tentant de percevoir les similarités et différences du double motif d'Éros et Thanatos dans chacun des deux supports littéraires. L'étape suivante est d'analyser les chorégraphies de Roland Petit. Pour chaque ballet, nous tenterons d'étudier comment se manifeste le double motif d'Éros et Thanatos dans la chorégraphie et les autres éléments de mise en scène. Enfin, nous étudierons la réception de chaque œuvre à sa création mais aussi lors de différentes reprises. Ces différents moments de la création chorégraphique : choix du ballet, élaboration de l'argument puis de la chorégraphie et enfin, réception du public et de la critique, nous permettront de répondre à notre hypothèse.

PROUST, Marcel, *À la Recherche du Temps perdu*, tome II, Gallimard, coll. La Pléiade, Paris, 1988, 2000p.

PROUST, Marcel, *À la Recherche du Temps perdu*, tome III, Gallimard, coll. La Pléiade, Paris, 1988, 1952p.

PROUST, Marcel, *À la Recherche du Temps perdu*, tome IV, Gallimard, coll. La Pléiade, Paris, 1989, 1728p.

³⁰ POUCHKINE, Alexandre, *La Dame de Pique*, Gallimard, coll. Folio bilingue, Paris, 1995, 113p.

I- DE LA DANSE AU ROMAN, OU POURQUOI L'ART CHORÉGRAPHIQUE PUISE DANS LA LITTÉRATURE

Le lien entre danse et littérature n'est pas toujours évident au premier abord. Notre ambition est de comprendre ce que l'art chorégraphique apporte à la littérature mais aussi de comprendre ce que la littérature apporte à l'art chorégraphique. Depuis la création des ballets, les maîtres de ballet puisent leur inspiration dans la littérature de tous genres et cette tradition continue jusqu'à aujourd'hui. Il est important de contextualiser les ballets de Petit dans l'histoire de l'art chorégraphique. Le double motif d'Eros et Thanatos, qui est le fil conducteur de notre travail et qui nous permet d'illustrer le lien entre la danse et la littérature, doit aussi être contextualisé dans l'histoire de l'art chorégraphique et doit être situé dans le parcours artistique du chorégraphe. Nous nous interrogerons sur le choix du chorégraphe, Roland Petit, de puiser la source d'inspiration de ses ballets dans la littérature et nous étudierons de quelle littérature il s'agit.

A- LE CHOIX DU BALLETT NARRATIF

Roland Petit est le chorégraphe « narratif » par excellence, on peut compter une vingtaine de ballets inspirés d'œuvres littéraires non-contemporaines³¹. Pourtant, dans la seconde moitié du XX^e siècle français, la mode est plus à la danse abstraite et à la danse contemporaine. Pourquoi Roland Petit fait-il le choix du ballet narratif dans un contexte d'évolution de la danse contemporaine et du ballet abstrait ? Pour répondre à cette interrogation introduisant notre travail, nous dresserons un bref panorama de l'histoire contemporaine de la danse, de la carrière du chorégraphe et de sa poétique chorégraphique.

³¹ Cf. Annexe V : tableau récapitulatif des chorégraphies adaptées d'œuvres littéraires non-contemporaines.

1- CONTEXTE DE LA DANSE

Pour mieux comprendre les œuvres de notre corpus, aidons-nous de leur évolution historique et chorégraphique. La danse au XX^e siècle est marquée par de grands bouleversements. Après l'ère du ballet romantique au XIX^e siècle, la danse dite « classique » française est en déclin. La danse figurative vit ses premiers doutes avec Loïe Fuller (1862-1928) et sa danse serpentine ainsi que l'apparition d'Isadora Duncan (1877-1927) et son travail sur la danse primitive. Ces danseuses, mais aussi théoriciennes de la danse, ont scandalisé leurs contemporains. En effet, en faisant la promotion de la « danse libre », c'est-à-dire en cassant les codes classiques, elles se sont aussi imposées en tant que femmes libres. Dans la danse libre, ce n'est plus un argument mais le corps dansant qui devient le sujet principal de la danse. Les deux danseuses ne sont que les prémices épisodiques d'un renouveau chorégraphique. Ce renouvellement a lieu grâce à la compagnie des Ballets russes, créée au début du XX^e siècle par Serge Diaghilev (1872-1929). Cette troupe favorise l'émulation intellectuelle et artistique en réunissant les différents acteurs de la production à venir. Les créateurs n'ont plus à subir la tyrannie d'un maître de ballet ou d'un mécène, équivalent à un producteur de cinéma aujourd'hui, mais collaborent pour le bien de l'art, même si cette collaboration ne se fait pas toujours sans accroc. Grâce à Boris Kochno (1904-1990), collaborateur de Diaghilev, Roland Petit héritera de ce goût des collaborations artistiques, comme nous le verrons plus tard.

La querelle artistique autour du *Sacre du Printemps* ou *Tableaux de la Russie païenne en deux tableaux*, représenté par les Ballets russes pour la première fois en 1913, marque la date symbolique de la naissance du modernisme. Dans un contexte d'avant-guerre, la musique d'Igor Stravinski et la chorégraphie de Vaslav Nijinski, provoquent un véritable scandale. Déjà, *L'Après-midi d'un faune* (1912) représentait le fils de Pan assouvissant son propre plaisir pour symboliser la bestialité de l'homme. On pouvait alors lire dans la presse : « Nous avons vu un faune inconvenant avec de vils mouvements de bestialité érotique et des gestes de lourde impudeur »³². Stravinski a aussi beaucoup travaillé avec un autre chorégraphe de renom, George Balanchine (1904-1983). Ce dernier devient maître de ballet de Diaghilev en 1925 mais suite à la

³² CALMETTE, G., *Le Figaro*, « Un faux pas », 30 mai 1912.

mort du directeur de compagnie en 1929, et à la disparition des Ballets russes, il émigre aux Etats-Unis et devient cofondateur et maître de ballet du New York City Ballet. C'est un des créateurs du ballet dit « néo-classique ». Dans *Histoire de mes ballets*, le chorégraphe, créateur de *A Midsummer Night's Dream* ou de *Agon*, prend ses distances avec le livret de ballet : « il est inutile de plaquer là-dessus des idées littéraires » ou encore « Aucune lecture, aussi importante soit-elle, ne remplacera jamais un spectacle »³³. L'autre représentant du style néo-classique est Serge Lifar (1905-1986). Ce danseur entre dans la compagnie des Ballets russes en 1923 et interprète des chorégraphies de Balanchine. Il est nommé maître de ballet de l'Opéra de Paris de 1930 à 1944 et de 1947 à 1958 et a donc été le professeur de Roland Petit, qui fut influencé par son style ainsi que par toute la tradition des Ballets russes. Lifar, dans *Suite en blanc* (1943), emploie le terme de « néo-classique » pour qualifier son ballet. Il écrit également de nombreux ouvrages dédiés à la danse.

Parallèlement aux Ballets russes et au développement du néo-classique, d'autres formes de recherches artistiques et chorégraphiques apparaissent en Europe et aux Etats-Unis. Marie-Françoise Christout³⁴ cite quelques exemples : la Rythmique dalcrozienne, élaborée par Emile Jacques-Dalcroze, est une méthode d'éducation musicale basée sur la rythmique corporelle. La Kinétographie Laban est basée sur le mouvement en soi et sépare mouvements centripètes et mouvements centrifuges. Laban réfléchit aux notions de durée, espace, énergie et délimite un polyèdre régulier dans lequel évolue le danseur. Une de ses disciples, Mary Wigman, interprète sa *Danse de la sorcière* (1914), explorant son intériorité grâce à la danse libre. Les expériences du *Bauhaus* comme « la danse des barres » du peintre Oskar Schlemmer dans *Le Ballet triadique* (1923), poussent l'esthétique de Kandinsky vers ses limites³⁵ : le danseur est déshumanisé par un costume abstrait et il se déplace dans les différents plans de la scène selon une combinaison de formes géométrique colorées. Le couple Sakharoff transpose des partitions de musique en danse. Enfin, on peut noter les précurseurs de la « modern dance » comme Ruth Saint-Denis et Ted Shawn et bien sûr Martha Graham et

³³ BALANCHINE, Georges, *Histoire de mes ballets*, Fayard, Paris, 1969, 321p.

³⁴ CHRISTOUT Marie-Françoise, *Le Ballet occidental, naissance et métamorphoses, XVI^e – XX^e siècles*, Desjonquères, La mesure des choses, Paris, 1995, p. 126-136.

³⁵ Kandinsky déclare en 1910 « l'utilisation nécessaire du sens intérieur du mouvement comme élément principal de la danse ».

Doris Humphrey qui développeront ce nouveau style. Martha Graham dans *Mémoire de la danse*, écrit : « Je sais que mes danses et ma technique sont considérées comme profondément sexuelles, mais je suis fière de représenter sur scène ce que la plupart des gens dissimulent au plus profond de leurs pensées »³⁶.

L'évolution de la *modern dance* se fait grâce à Merce Cunningham, Paul Taylor ou Hanya Holm. Toutes ces recherches explorent le rapport à l'espace, au corps, à l'équilibre et à l'expression, l'expression étant rejetée par la danse abstraite. Toutes ces théories et expériences provoquent un regard nouveau sur la danse, redevenant un mode d'expression à part entière.

Au XX^e siècle, les chorégraphes se divisent souvent, mais ce n'est pas toujours le cas, entre chorégraphie abstraite, étudiant les lignes, les formes, avec une distance émotionnelle, et danse narrative, qui évoque un argument plus ou moins détaillé. Dans ce dernier cas, on voit cependant, une évolution entre la danse-pantomime du XIX^e siècle, et l'assimilation théâtrale dans la danse que choisit Petit et que nous étudierons. La place de l'érotisme dans l'art chorégraphique au XX^e siècle est centrale. Les différents scandales provoqués par des chorégraphies (la danse libre de Fuller et Duncan, *L'Après-midi d'un faune* de Nijinski, *La danse de la sorcière* de Wigman, ou les chorégraphies de Martha Graham), qui jalonnent la première moitié du siècle illustrent cette préoccupation.

2- BIOGRAPHIE DE ROLAND PETIT

Quelques outils biographiques nous aideront à comprendre qui est le chorégraphe que nous étudierons tout au long de notre travail³⁷. Roland Petit naît le 13 janvier 1924 dans la brasserie de son père, Edmond Petit. Sa mère, Rose Repetto³⁸, descend d'une famille italienne. Le jeune Roland partage alors son enfance entre la brasserie de son père et des vacances dans la Beauce et plus tard, dans le sud de la France dans la famille de sa mère. Depuis qu'il est jeune, Roland Petit aime le spectacle

³⁶ GRAHAM, Martha, *Mémoire de la danse*, Actes Sud, Arles, 1992.

³⁷ Nous nous appuyons pour ce paragraphe sur le texte de LIDOVA Irène, *Roland Petit*, Laffont, coll. Danseurs de notre temps, Paris, 1956, 48p. Cette critique franco-russe, bien connue du monde de la danse, a rencontré Roland Petit lorsque celui-ci avait dix-sept ans.

³⁸ Rose Repetto devient la créatrice de la célèbre maison Repetto en 1947.

et le cinéma et acquiert une forte personnalité. À l'âge de neuf ans, il devient « petit rat », élève de M. Gustave Ricaux, camarade et ami de Jean Babilée. À seize ans, il est engagé dans le corps de ballet de l'Opéra. Irène Lidova dresse de lui un élogieux portrait : « C'était un garçon très mince, élancé, au torse fin et aux longues jambes harmonieusement musclées. Son visage au teint pâle était encadré d'une chevelure très brune, bouclée et épaisse. Ses yeux sombres, lumineux et intelligents observaient tout avec curiosité ». Mais après une expérience en tant que partenaire de Marcelle Bougat, salle Pleyel en mai 1941, l'Opéra semble de plus en plus fade à Petit.

En 1942, Roland Petit donne son premier récital avec Janine Charrat³⁹, salle Pleyel. Il chorégraphie le *Saut du Tremplin* d'après un poème de Théodore de Banville. Le récital soulève un réel engouement pour les deux danseurs. De plus, le public est enthousiaste à l'idée d'avoir un lieu de spectacle chorégraphique autre que celui de l'Opéra de Paris. De l'autre côté, Lifar confie un rôle de soliste à Petit à l'Opéra mais le danseur assoiffé de liberté artistique, quitte tout de même la grande maison. Il y eut d'autres récitals avec Janine Charrat. Dès ses premières chorégraphies, Petit « voulant tout d'abord raconter son histoire avec des gestes empruntés à la vie de tous les jours » mais dont le « métier de danseur de l'Opéra l'obligeait, malgré tout, à s'appuyer sur les pas traditionnels, qui sont devenus sa grammaire », se crée un langage chorégraphique qui le suivra tout au long de sa carrière. Très vite, Petit s'entoure des plus grands artistes (on peut citer à titre d'exemple Henri Sauguet, Marie Laurencin, Jean Cocteau, Christian Bérard, Boris Kochno pour les premières œuvres), ce qui lui permet d'être bien conseillé mais aussi de se faire connaître dans le milieu artistique parisien.

Après la Libération, une autre ère commence. Irène Lidova, avec le concours de l'administrateur du Théâtre Sarah Bernhardt, A. M. Julien, organise une fois par semaine des « Soirées de la Danse ». Petit y occupe une place centrale. Suite à son succès, il veut créer un spectacle plus personnel et son père alors, lui offre ses économies et subventionne sa première représentation au Théâtre des Champs-Élysées. C'est à cette occasion que naît *Les Forains* (1945), qui sera un des ballets les plus célèbres de Petit, encore donné aujourd'hui. Petit retourne au Théâtre Sarah Bernhardt pour donner des « Soirées de Ballets ». On dit déjà de lui : « M. Petit, auteur, est bien plus à l'aise dans le drame, dans la parodie, dans l'humour que dans la danse pure... », ce qui sera confirmé

³⁹ Danseuse qui avait joué dans *La Mort du cygne* (1937) et en avait retiré une grande popularité.

par sa carrière. Le Théâtre des Champs-Élysées le rappelle et Petit fonde alors la compagnie des Ballets des Champs-Élysées, toujours avec l'aide financière de son père. C'est pour cette compagnie que Cocteau écrit *Le Jeune Homme et la Mort* (1946), autre pièce phare du répertoire de Petit, dansé par Jean Babilée et Nathalie Philippart, avec un décor de Georges Wakhevitch et sur la musique de la « Passacaille » de Bach qui devait être initialement celle de « Frankie et Johnny ». Cette œuvre qu'on a pu qualifier d'« existentialiste » offre une renommée mondiale au chorégraphe. Pourtant, Petit quitte la compagnie suite à un différend et avec l'aide de mécènes, fonde les Ballets de Paris.

Cette nouvelle compagnie se produit au Théâtre Marigny. La vedette du Royal Ballet, Margot Fonteyn, est invitée dans *Les Demoiselles de la Nuit* (1948) et participe à faire connaître la nouvelle compagnie mais c'est *Carmen* (1949), représentée pour la première fois à Londres, qui va marquer le nom de cette compagnie, celui de Petit mais surtout celui de Zizi Jeanmaire⁴⁰. Nous étudierons la création de ce ballet plus en détail par la suite. Passé le triomphe de son spectacle à Londres, Paris et New York, Petit est invité à créer *Ballabile* (1950) pour Londres. Petit et Zizi se lancent dans la chanson et Zizi remporte un franc succès avec « La Croqueuse de diamants ». Hollywood⁴¹ invite Petit pendant quatre ans pour créer des comédies musicales. À son retour des États-Unis, il chorégraphie et danse *Le Loup* (1953) écrit par Anouilh, sorte de *La Belle et la Bête* dansé. Petit collabore ensuite, en 1953, avec Orson Welles pour *Lady in the Ice*. Il adapte le genre de la comédie musicale américaine au goût français ce qui se traduit par la création de *La Revue des Ballets de Paris* se produisant au Théâtre de Paris et à l'Alhambra. Petit alternera toute sa vie entre ballet et revue, ce qui rend le chorégraphe difficile à étiqueter. Bien sûr, son goût pour la revue influence ses chorégraphies et son expérience du ballet influence ses spectacles de music-hall. C'est à l'Alhambra que Zizi Jeanmaire triomphe avec « Mon truc en plumes » en 1961. Après des années de tournées avec les Ballets de Paris, Petit revient en 1965 dans « La grande maison » pour y créer *Notre-Dame de Paris* à la demande de Georges Auric, nous reviendrons plus

⁴⁰ Renée Jeanmaire, dite Zizi, née le 29 avril 1924, a été la muse et la femme de Roland Petit. Danseuse formée à l'Opéra, elle a suivi la carrière de Petit qui en a fait une vedette grâce à *Carmen* et à « Mon truc en plumes » notamment. Ils ont ensemble une fille, Valentine Petit.

⁴¹ Ce sera tout d'abord le producteur Howard Hughes qui engagera Petit et sa compagnie, puis le producteur Samuel Goldwyn.

longuement sur cette grande production. Un an plus tard, il retourne également au Théâtre des Champs-Élysées pour y donner *Eloge de la Folie*. De 1967 à 1969, il est appelé pour des commandes à Londres et à la Scala, où il travaille respectivement avec le duo Noureev-Fonteyn et avec Luciana Savignano. En 1968, *Turangalila*, ballet abstrait provoque une petite révolte au sein de l'Opéra, le chorégraphe ayant demandé aux interprètes de danser au sol. En 1970, il devient Directeur de la Danse de l'Opéra de Paris mais n'y reste que six mois, n'y trouvant toujours pas assez de liberté. Suite à sa démission, il revient à la revue et reprend le Casino de Paris pour y créer deux grands spectacles, mais là encore il n'y reste pas à cause de soucis financiers cette fois.

C'est en 1972, à l'appel du maire de Marseille, Gaston Defferre, que Roland Petit reprend les Ballets de Marseille. Cette fois-ci, il reste plus de vingt ans à la tête de la compagnie et y crée de nombreuses œuvres, notamment *L'Arlésienne* (1974), *Proust ou les Intermittences du cœur* (1974) ou encore *La Dame de Pique* (1978) que nous avons l'intention d'étudier plus en détail. Même s'il est très sérieusement impliqué à Marseille, il se produit également à l'Opéra de Paris, aux États-Unis, en Allemagne, en Italie, entre autres et continue parallèlement sa carrière dans le music-hall avec Zizi. En 1992, après des années de projets, il obtient la création de l'École Nationale Supérieure de Danse de Marseille. En 1998, il quitte fâché le Ballet National de Marseille⁴² et continue de créer des chorégraphies ou à remonter d'anciens ballets là où il est appelé. On peut noter *Clavigo* (1999) à l'Opéra de Paris, *The Duke Ellington Ballet* (2001) et *Erik Satie Ballet* (2003) à Tokyo ou encore en 2004, *Roland Petit raconte... Les chemins de la créations*, où le chorégraphe monte sur scène pour se souvenir des temps forts de sa carrière. Le chorégraphe décède le 10 juillet 2011 d'une leucémie foudroyante à l'âge de 87 ans. Ses pièces sont au répertoire de nombreuses et prestigieuses compagnies qui continuent à les danser, et il a reçu de nombreuses récompenses en France et dans le monde entier.

⁴² On apprend dans PASTORI Jean-Pierre, *Rythmes de vie, op. cit.*, p. 11-28, qu'après la mort de Defferre en 1986, la politique culturelle de la ville avait changé et n'était pas en accord avec ses projets. De plus, il y avait aussi trop de responsabilités administratives. Il ajoute être parti peiné de Marseille. Étant donné qu'il s'est exilé en Suisse, on peut aussi imaginer des problèmes fiscaux, même s'il dément formellement ces accusations : « Je n'ai jusque-là jamais eu de problème avec le fisc. Je suis trop prudent et trop bon citoyen. J'ai pris résidence en Suisse mais je continue encore à payer des impôts en France, où il y a quand même une injustice fiscale. La Suisse a un système calé sur le train de vie qui me convient mieux. Mon départ n'a pas été non plus motivé par le rapport de la cour des comptes. Il a conclu à la bonne gestion du lieu et les inspecteurs m'ont serré la main à la fin de l'enquête en me félicitant. Mais la Suisse, cela paraît suspect... », PETIT, Roland dans *Libération*, 28 mars 1998.

3- L'ART POÉTIQUE DE ROLAND PETIT

Faire un « Art poétique » de Roland Petit est bien ambitieux mais nous essaierons à l'aide de quelques textes de rassembler certaines idées qui nous paraissent importantes quand on parle de l'œuvre du chorégraphe. Nous nous reposerons sur trois documents différents et publiés à différentes époques : un texte d'Irène Lidova dont nous avons déjà parlé, publié en 1956 et qui, déjà, nous semble avoir cerné l'œuvre et le travail du chorégraphe⁴³ ; un texte écrit par Roland Petit, lui-même, paru en 1993, approchant le genre des mémoires, *J'ai dansé sur les flots*⁴⁴ ; et enfin, le long entretien mené par Jean-Pierre Pastori en 2003, abordant différents aspects de la carrière de Petit, *Roland Petit : rythme de vie*⁴⁵. Les deux derniers textes sont une mine d'information concernant le chorégraphe, sa vie et sa vision de la danse mais il faut mettre à distance les paroles de l'artiste parlant de lui-même. En effet, Petit mythifie parfois sa carrière et le chemin qui l'y a mené. Nous étudierons alors ces textes mais tout en gardant en tête ces considérations.

a- Les définitions de Petit

Roland Petit donne une définition de ce qu'est la Danse pour lui :

La Danse est de tous les arts le plus heureux et le plus désespéré. Car ce qu'il crée, meurt aussitôt d'être créé. Mais cette création recommence. Sur l'ombre à peine effacée du mouvement évanoui se dessine un autre mouvement. Cette incessante **pulsation** naît pour mourir, et se fond dans l'espace pour y retracer de nouveaux **signes**. Comment actionner ce mouvement ? Comment le faire vivre ? Comment dire et faire éprouver quelque chose à travers lui ? Comment le **rythmer** pour qu'il devienne danse ?

Toutes ces questions sont celles que se pose le chorégraphe. **L'espace** est sa toile, les **danseurs** sont les couleurs et, de ces couleurs, le **mouvement** sera le mariage. La totalité du tableau s'appelle un ballet.⁴⁶

⁴³ LIDOVA, Irène, *Roland Petit, op. cit.*, p. 42-46.

⁴⁴ PETIT, Roland, *J'ai dansé sur les flots, op. cit.*, 330p.

⁴⁵ PASTORI, Jean-Pierre, *Roland Petit : rythme de vie, op. cit.*, 175p.

⁴⁶ PETIT, Roland, *J'ai dansé sur les flots, op. cit.*, p. 242. C'est nous qui soulignons en gras les termes de la citation.

Cette définition portant sur l'éphémère de la danse et rapprochant le chorégraphe du peintre n'est pas nouvelle, Théophile Gautier avait déjà effectué cette analogie, mais quelques éléments sont à relever. Quand Petit métaphorise le geste dansé en une « incessante pulsation », il rapproche alors le mouvement chorégraphié d'un élément rythmique et on retrouve alors cette idée, dans le même paragraphe, du rythme qui fait la danse. De plus, on peut remarquer que Petit parle de « signes » pour métaphoriser le mouvement, c'est-à-dire un mouvement qui a du sens ou plutôt qui fait sens. Pourrait-on faire une sémiotique des chorégraphies de Petit ? Dans le cadre de notre travail, ce n'est sans doute pas toujours judicieux mais nous pouvons nous reporter au travail de thèse de Chantal Laroche-Poupard, pour lire un exemple de sémiotique de la chorégraphie⁴⁷. Laroche-Poupard travaille notamment sur les dessins de la chorégraphie de *Notre-Dame de Paris* de Petit pour tirer des conclusions sur le sens de l'œuvre. Enfin, Petit cite l'espace, les danseurs et le mouvement comme les trois unités d'un ballet. Dans un autre texte, Petit explique que la chorégraphie « est une affaire de rencontres amoureuses : avec un sujet, un auteur, une musique, des danseurs, un peintre ou un décorateur »⁴⁸. On peut lire qu'il cite d'abord le sujet et l'auteur, c'est un chorégraphe narratif. Sa « rencontre amoureuse » peut-être aussi une musique, nous le verrons dans le cas de *Carmen* et de *L'Arlésienne*, un danseur, matière dont se sert le créateur, un peintre ou un décorateur, ce qui était plus fréquent au début de sa carrière. Ces définitions de ce qu'est la danse et la chorégraphie par Petit sont à étudier mais aussi à mettre à distance car la théorie et la pratique peuvent parfois ne pas se recouper.

b- L'esthétique de Petit

Un élément de l'esthétique de Petit que nous avons pu relever en travaillant sur les chorégraphies mais aussi sur les textes écrits par Petit ou sur Petit, est celui de l'amusement, du jeu, du plaisir. Le chorégraphe aime la simplicité et veut plaire à son public. Même si certaines chorégraphies sont basées sur un argument à visée philosophique comme *Le Jeune Homme et la Mort* (1946) ou *Le Rendez-vous* (1945), les

⁴⁷ LAROCHE-POUPARD, Chantal, *De la littérature à la danse: Notre-Dame de Paris.*, op. cit., 295p.

⁴⁸ PASTORI, Jean-Pierre, *Roland Petit : rythme de vie*, op. cit., p. 67-88.

chorégraphies sont faciles d'accès, souvent condensées et courtes, pour ne pas ennuyer le public. C'est Brigitte Lefèvre, ayant dansé sous la direction de Petit et qui, ensuite, a programmé le chorégraphe quand elle dirigeait la compagnie de l'Opéra national de Paris de 1995 à 2014, qui déclare, dans une interview, que Petit n'aime pas l'ennui, que ce soit dans son travail de création ou pour le public, et c'est ce qui lui permet d'avoir aujourd'hui tant de succès⁴⁹. Petit confirme ce pressentiment de Brigitte Lefèvre dans *J'ai dansé sur les flots*, on peut y lire :

C'est la danse qui passe la première, et quelquefois l'action. Mais combien ces piétinements sur pointes ; accompagnés par des bras qui mesurent du ruban, sont **ennuyeux** particulièrement dans certains ballets du répertoire soviétisé ou libéré, même revisité par les Russes exilés, les Cubains ou les Anglais impressionnés (et ils ne sont pas les seuls) qui n'en finissent pas de tricoter indéfiniment les piqués arabesques, les couronnes, les bourrés et les sauts de chat. **Un véritable somnifère.**⁵⁰

Petit souligne le caractère « ennuyeux » des ballets classiques dont certaines parties, souvent les deuxièmes actes sont lents et permettent d'illustrer le corps de ballet mais ne font pas avancer l'action. On peut penser qu'il fait allusion à *Giselle*, au *Lac des Cygnes* (qu'il aime beaucoup par ailleurs) ou encore à *La Bayadère*. On peut deviner le caractère provocateur du chorégraphe avec l'expression « un véritable somnifère » alors que ces parties sont des morceaux d'anthologie chorégraphique. On notera aussi, que Petit a revisité les grands ballets classiques comme *Casse-noisette*, *Le Lac des Cygnes*, *Coppélia* ou *La Belle au bois dormant*. Dans *J'ai dansé sur les flots*, Petit déclare aussi croire « à la simplicité et à la modestie de la danse »⁵¹. Cette déclaration est à mettre en perspective, car certes le chorégraphe n'aime pas les effets gratuits dans sa danse, il n'y a pas de fioritures mais d'un autre côté, ces ballets sont aussi des démonstrations de costumes et décors. Irène Lidova le cite indirectement : « il fait ses ballets pour s'amuser

⁴⁹ LEFEVRE, Brigitte, interview dans le cadre de la captation du spectacle *Roland Petit raconte... les chemins de la création*, 2004, au Théâtre de Suresnes Jean Vilar, TAG Films Distribution.

⁵⁰ PETIT, Roland, *J'ai dansé sur les flots*, op. cit., p. 129. C'est nous qui soulignons en gras les termes de la citation.

⁵¹ PETIT, Roland, *J'ai dansé sur les flots*, *ibid.*, p. 87.

et il fait les ballets qui l'amuse »⁵². Cet amusement caractérise son œuvre et en fait un chorégraphe « au champagne » comme son public a pu le surnommer. Son goût pour les comédies-musicales américaines et l'expérience qu'il a pu vivre à Hollywood participent certainement à la dimension ludique des chorégraphies de Petit.

Un chorégraphe est confronté à la musique et dans le cas de Petit, elle est souvent un élément déclencheur de la création. Pourtant, le chorégraphe nous explique qu'il range cet art derrière la danse, bien sûr, mais aussi derrière la littérature ou les beaux-arts car il ne peut dissocier la musique de la danse. En effet, il nous explique :

Le secret, s'il y en a un, est d'être inspiré par une musique, n'importe laquelle et de bien danser avec elle, comme on fait l'amour, corps à corps, yeux dans les yeux, souffles mélangés, en harmonie. Rien ne remplace le mariage du danseur et de la musique.⁵³

Cette citation illustre bien la genèse de plusieurs œuvres comme *Carmen* ou *L'Arlésienne*. En effet, c'est en entendant la musique de Bizet qu'il prend l'envie à Petit d'illustrer l'argument en ballet. Mais nous pouvons aussi nous apercevoir que la musique n'a pas toujours cette importance centrale dont parle Petit. En effet, Petit avait chorégraphié le ballet du *Jeune Homme et la Mort* sur un rythme de jazz mais c'est finalement sur la *Passacaille* de Bach que les danseurs évolueront. Une autre anecdote permet aussi de mettre à distance l'importance que Petit accorde à la musique, celle de *La Dame de Pique*. Petit a créé le ballet tiré de la nouvelle de Pouchkine sur la musique de Tchaïkovski extrait de l'opéra du même nom. Pourtant, vingt ans plus tard quand il remonte le ballet en Russie, la musique ne lui plaît plus et il utilise alors la symphonie *Pathétique*, toujours de Tchaïkovski, mais qui n'a aucun rapport avec *La Dame de Pique*. Nous pouvons alors constater que certaines musiques sont fondamentalement liées à la chorégraphie mais parfois, musique et chorégraphie sont dissociables. Ces considérations nous rappellent le conflit opposant Balanchine et Lifar. Balanchine écrit : « Bien souvent c'est la musique elle-même qui sert d'histoire. Si le chorégraphe a bien choisi sa musique, nous apprécieront le complément que la danse apporte : elle sera

⁵² LIDOVA, Irène, *Roland Petit, op. cit.*, p. 42.

⁵³ PETIT, Roland, *J'ai dansé sur les flots, op. cit.*, p. 156-157.

comme une seconde scène sur laquelle les danseurs auront l'air d'évoluer »⁵⁴. Au contraire, Lifar déclare : « le ballet peut exister libre de tout accompagnement musical » ou encore « dans les cas où le ballet est lié à la musique, la base rythmique doit être l'œuvre du chorégraphe et non celle du musicien »⁵⁵. Petit emprunte aux deux chorégraphes. Lui-même est un chorégraphe musical et il apprécie cette qualité chez ses interprètes. Nous reviendrons sur les différents « déclencheurs » de la chorégraphie dont la musique fait parfois partie.

Un autre élément constitutif de la création est la compagnie avec laquelle le chorégraphe collabore. Nous avons compris, à lire le parcours de Petit, que l'artiste a besoin de liberté pour créer, et de collaborateurs qui l'inspirent et lui obéissent. Petit nous donne une image de sa troupe de ballet idéale :

Une troupe de ballet qui fonctionne est une troupe **autonome, libre** d'opéra, et de ballet d'opéra. Le ballet majeur se doit alors de rencontrer son chorégraphe comme un orchestre son **chef**. Le chorégraphe doit vivre avec les danseurs, usant d'**autorité**, de **tendresse** paternelle et amoureuse. Enfin, chorégraphe et danseurs, une fois réunis, arrive le public. Les trois subconscious se confondent. C'est l'aboutissement de la création.⁵⁶

Pour lui, la liberté et l'obéissance des danseurs, sont des conditions nécessaires à la création et son parcours, cherchant la liberté de compagnie en compagnie, l'illustre. Sa direction de près de vingt ans à la tête de l'Opéra de Marseille a duré car Defferre lui faisait confiance et le laissait libre de ses choix artistiques. D'autres exemples peuvent étayer notre propos, comme le retour de Petit à l'Opéra de Paris pour la création de *Notre-Dame de Paris* grâce à la carte blanche laissée par Georges Auric, compositeur et directeur de l'Opéra, ou encore, la confiance d'Anatoli Iksanov, directeur du Bolchoï, quand Petit veut remonter *La Dame de Pique*. Le chorégraphe a besoin de s'investir totalement dans sa création : « on ne fait pas des ballets derrière un bureau »⁵⁷ dit-il, ou encore, « la musique que vous mettez en scène, en images, prend possession de votre

⁵⁴ BALANCHINE, Georges, *op. cit.*

⁵⁵ LIFAR, Serge, *Le manifeste du chorégraphe*, Hachette, Paris, 1935, 38p.

⁵⁶ PETIT, Roland, *J'ai dansé sur les flots, op. cit.*, p. 254. C'est nous qui soulignons les termes de la citation en gras.

⁵⁷ PETIT, Roland, *J'ai dansé sur les flots, ibid.*, p. 144.

subconscient pour ne plus vous quitter. En sortant de la salle de répétition, il n'est pas question de la mettre au vestiaire. La musique vous accapare au point de passer la nuit avec vous »⁵⁸. Petit est entièrement voué à sa création, et c'est à cause de cet engagement qu'il a souvent eu de violentes mésententes avec ses danseurs. Il a besoin de confiance, de liberté et d'engagement pour créer.

Roland Petit cite Gide déclarant que « tout artiste n'a pas seulement à disposition sa propre intelligence, mais aussi celle de ses amis »⁵⁹, le chorégraphe a mis en pratique cette citation. En effet, les collaborations artistiques de Roland Petit sont à prendre en compte dans l'esthétique du chorégraphe car elles ont fortement contribué à l'évolution de son travail. C'est une des plus grandes richesses du chorégraphe d'avoir pu s'entourer et se nourrir de multiples artistes. Selon lui, les chorégraphes, et les créateurs en général doivent se nourrir de toutes les formes d'art : « il faut rencontrer des gens, lire, écouter de la musique, aller au théâtre, au cinéma, fréquenter les musées, s'interroger sur les formes, les couleurs »⁶⁰. Alors que dans *Rythme de vie*, il dit admirer Jiri Kylian, Martha Graham, Georges Balanchine, Jérôme Robbins, quelques ballets de Frederick Ashton, Michel Fokine, Pina Bausch, Antony Tudor et qu'« un chorégraphe qui ferme les yeux devant l'évolution de la danse contemporaine est un homme mort »⁶¹, au contraire dans un article de 2009, il déclare : « les chorégraphes d'aujourd'hui je ne le connais pas », il ajoute à l'adresse de Béjart à qui on l'a longtemps comparé et opposé : « je n'ai jamais rien vu de piquant chez lui »⁶². Il y a une ambigüité sur ce qu'il pense de ses contemporains. La création passe par l'émulation artistique et la présence de collaborateurs ; le succès, lui, passe par la présence du public. Petit déclare : « Un spectacle réussi sans public, ça n'existe pas. Le public présent, c'est la note finale, c'est l'accord parfait. Alors, seulement, on peut parler de réussite »⁶³. En effet, le chorégraphe ne veut pas d'un succès intimiste pour l'intelligentsia parisienne. Il aime que le public soit au rendez-vous et que la critique soit bonne. Irène Lidova écrit de lui : « ses meilleurs ballets ne l'intéressent vraiment qu'en

⁵⁸ PETIT, Roland, *J'ai dansé sur les flots*, op. cit., p. 205.

⁵⁹ PETIT, Roland, *J'ai dansé sur les flots*, *ibid.*, p. 42.

⁶⁰ PASTORI, Jean-Pierre, *Roland Petit : rythme de vie*, op. cit., p. 53-66.

⁶¹ PETIT, Roland, *J'ai dansé sur les flots*, op. cit., p. 324.

⁶² PETIT, Roland interviewé par DUAULT, Nicole, *France Soir*, « Roland Petit, l'impitoyable », 27 mai 2009.

⁶³ PETIT, Roland, *J'ai dansé sur les flots*, op. cit., p. 151.

état de création, et une fois le succès obtenu, il veut déjà en gagner un autre »⁶⁴. Le verbe « gagner » est tout choisi, et correspond à l'esprit de Petit, prêt à faire ce qu'il faut pour que le public soit présent. En effet, Petit invite, par exemple, le duc et la duchesse de Windsor pour la première du *Loup* et de *Ciné-bijou* en 1953. Pour un succès parisien, il faut certes du talent mais aussi faire jouer ses relations. À Marseille, il baisse les tarifs des places de ballet pour attirer un nouveau public, plus populaire, tout en essayant de conserver les habitués de spectacles. Sa popularité lui a parfois joué des tours car la critique ne l'a pas toujours épargné mais nous y reviendrons dans la partie sur la réception.

L'esthétique de Petit est constituée de son goût pour *l'entertainment* à l'américaine et la revue mais aussi de son goût pour la musique, pour la liberté et l'engagement dans la création. La richesse de ses collaborations et de sa grande volonté à remporter un franc succès sont également d'autres caractéristiques de cet artiste.

c- Petit face à notre sujet

Après avoir étudié certaines caractéristiques de l'esthétique de Petit, nous pouvons nous focaliser sur l'aspect de l'œuvre du chorégraphe qui nous intéresse dans le cadre de ce travail, qui est bien sûr son goût pour la littérature. Roland Petit est un chorégraphe littéraire qui prône le ballet narrativo-dramatique. Alors que dans d'autres pays, les chorégraphes continuent de créer des ballets narratifs, comme Frederick Ashton, Kenneth Mac Millan en Angleterre ou Iouri Grigorovitch en URSS, au contraire, en France, ce choix est à contre-courant de ce qui se fait dans le milieu chorégraphique. Le ballet narratif n'y est pas vu comme actuel ou paraît quelque peu « démodé » ; mais cela importe peu à Petit. Au début de sa carrière, il fait appel à des écrivains expérimentés qui lui écrivent des livrets. Le succès de *Carmen*, lui fait prendre conscience qu'il peut lui-même s'occuper de ses livrets et il adapte alors, avec l'aide de son amie Edmonde Charles-Roux, ou de Françoise Sagan pour le ballet sur Proust, des classiques de la littérature. Rappelons que les goûts littéraires du chorégraphe traversent les siècles et les pays. Roland Petit déclare ne pas être un « rat de

⁶⁴ LIDOVA, Irène, *Roland Petit, op. cit.*, p. 42.

bibliothèque »⁶⁵ mais chante les bienfaits de la lecture : « Eh bien, jeunes danseurs paresseux, laissez-là toutes ces sottises, et croyez-moi, jetez-vous sur un bon livre, plongez la tête la première dans le récit que vous avez choisi, vous ne pourrez plus, de livre en livre, vous passer de littérature »⁶⁶. Sa grande culture littéraire est indéniable mais la finesse de ses analyses et interprétations sont aussi à noter et c'est ce que nous tâcherons d'étudier. Les œuvres qu'il lit l'aident à trouver l'inspiration, il ne lit pas forcément un livre pour créer mais la littérature est parfois le déclencheur d'un ballet à venir comme dans le cas de *Notre-Dame de Paris* ou dans celui d'*À la Recherche du temps perdu* que nous étudierons plus tard. Dans *Rythme de vie*, quand le journaliste le qualifie de « chorégraphe narratif par excellence », Petit rétorque :

Mon problème, c'est que les directeurs de compagnie, les danseurs comme les spectateurs attendent toujours de moi un ballet « littéraire ». Quand je leur en propose un sans argument, je les sens déçus. Du coup, pour faire plaisir à tout le monde —à commencer par moi-même : j'adore ça ! -, je règle une fois de plus un ballet narratif. Mais croyez-moi, j'apprécie aussi les chorégraphies abstraites.⁶⁷

En effet, on peut aussi noter des ballets abstraits du chorégraphe comme *Turungalîla* (1968), *Kraanerg* (1969) ou encore *Pink Floyd Ballet* (1972). On remarquera que la plupart des ballets abstraits de Petit comptent tout de même un livret, mais surtout pour des raisons de droit d'auteur. Ce n'est que depuis une époque récente que les droits chorégraphiques sont préservés, avant seul le livret l'était, ce qui donne des « pseudo-livrets ». Petit oppose les ballets abstraits qui « sont comme un exercice de style, il faut être musical et astucieux », au ballet narratif pour lequel « il faut d'abord bien raconter cette histoire, sans avoir à suivre sur le programme le développement de la situation dramatique »⁶⁸. De plus, dans ce même paragraphe, Petit explique sa satisfaction à « vivre la danse, sans pantomime mais par le mouvement du corps qui traduit le mouvement intérieur »⁶⁹. En effet, au XIX^e siècle, on pouvait distinguer dans

⁶⁵ PASTORI, Jean-Pierre, *Roland Petit : rythme de vie, op. cit.*, p. 67-88.

⁶⁶ PETIT, Roland, *J'ai dansé sur les flots, op. cit.*, p. 264.

⁶⁷ PASTORI, Jean-Pierre, *Roland Petit : rythme de vie, op. cit.*, p. 89-109.

⁶⁸ Théophile Gautier, librettiste et chroniqueur, refusait aussi cette idée de rester absorbé par l'argument devant la chorégraphie.

⁶⁹ PETIT, Roland, *J'ai dansé sur les flots, op. cit.*, p. 259.

les ballets, la danse des passages de pantomime, théâtre muet qui avait ses propres codes. Petit supprime la partie mime de ses chorégraphies et intègre une dimension théâtrale dans les mouvements même des danseurs, ce qui renouvelle le genre du ballet narrativo-dramatique.

Les thèmes de l'amour érotique et du désir de mort sont des thèmes récurrents de l'œuvre du chorégraphe. Bien sûr, ce sont des leitmotifs de l'histoire du ballet mais aussi de l'histoire de l'art en général, cependant Petit renouvelle ces motifs. L'amour se fait plus sensuel, voire érotique ce qui est nouveau sur les scènes de ballet classique. On peut se rappeler du scandale qu'avait provoqué *L'Après-midi d'un faune* (1912). Mais depuis, les spectateurs se refusaient à être heurtés par la nudité et les chorégraphes s'étaient « assagis ». Le succès de *Le Jeune Homme et la Mort* et de son pas de deux⁷⁰ introduit un certain érotisme dans l'œuvre du chorégraphe, mais c'est avec *Carmen*, que Petit met réellement en scène une « femme fatale » comme héroïne et des scènes d'amour dansées. La presse anglaise, puis française se réjouit de voir une Zizi Jeanmaire, pleine de charmes, incarnant aussi bien le personnage de Mérimée, devenu celui de Petit. Mais Petit, qui se plaît en provocateur, raconte que dans une petite ville québécoise, le spectacle a été censuré pour atteinte aux bonnes mœurs, ce qui lui fit finalement de la publicité. Les danseurs témoignent que le chorégraphe leur demande d'être sensuels, surtout dans les pas de deux, et les provoque parfois pour qu'ils soient moins « sages ». Même si Petit sépare les deux genres, l'érotisme de la revue influence parfois les chorégraphies des ballets. Nous étudierons plus précisément comment se manifeste l'érotisme dans les livrets et dans les chorégraphies de Petit. La mort aussi est très présente dans les ballets du chorégraphe, en effet, il est peu habitué aux « happy ends ». Il déclare le 14 octobre 1999 dans *VSD*, « j'aime faire mourir mes héros » et précise : « La mort est la meilleure façon de finir une histoire ». Déjà dans *Le Rendez-vous* et dans *Le Jeune Homme et la Mort*, le thème de la mort était indissociable de ses œuvres. Pourtant le chorégraphe ne traite pas avec gravité ce sujet, pas avec légèreté non plus mais avec un certain détachement, « ce qui devait arriver arriva ». Nous retrouverons régulièrement le double motif d'Eros et Thanatos dans notre exposé. Nous avons choisi d'étudier ce chorégraphe pour son goût du ballet narratif et c'est son œuvre qui nous a menés vers le double motif d'Eros et Thanatos.

⁷⁰ Les mots suivis d'un astérisque sont définis dans l'Annexe IV, p. 216.

Pour conclure ce paragraphe sur la poétique chorégraphique de Petit, après avoir étudié ce qu'est la danse et la chorégraphie pour l'artiste ainsi qu'après avoir exploré plusieurs caractéristiques de son esthétique comme la musique, les danseurs, ses amis, le public, la littérature, ou les leitmotifs de son œuvre, certaines valeurs se dessinent comme le plaisir de créer, et celui d'avoir du succès, l'engagement dans la création, la liberté et l'émulation artistiques, ainsi que des thèmes forts comme l'amour érotique et la tragédie. Irène Lidova apporte un nouveau paramètre à notre tentative de définition du chorégraphe, en effet, elle déclare que « Roland Petit vit d'avenir plutôt que du présent »⁷¹ et en effet, ce qui a permis au chorégraphe d'avoir une carrière aussi longue et remplie est sans doute d'avoir été attiré par l'avenir, que ce soit le sien ou celui de la danse.

Le choix du ballet narratif à ce moment de l'histoire de la danse n'est pas anodin. Nous avons pu étudier qu'à cette période, la danse contemporaine se différencie du néo-classique et que ce soit dans l'un ou l'autre domaine, on peut dissocier le ballet abstrait et le ballet narratif. Roland Petit a parfois fait le choix du ballet abstrait mais il s'est surtout tourné, par une question de goût personnel, vers le ballet narratif. Soit ce sont des librettistes avec qui il collabore qui lui écrivent de nouveaux arguments, nous pouvons citer Anouilh, Prévert, Cocteau, Simenon et bien d'autres, soit lui-même trouve des œuvres à adapter, parfois avec l'aide de son amie, l'écrivaine Edmonde Charles-Roux. C'est un grand lecteur et il trouve dans la littérature « matière à ballet ». De plus, il s'aperçoit aussi que le public est au rendez-vous et aime les histoires qu'il conte. Pour lui, « découper un ballet », est une grande part de la création. Après avoir étudié le choix du ballet narratif en général, nous étudierons le choix de l'œuvre en particulier.

⁷¹ LIDOVA, Irène, *Roland Petit, op. cit.*, p. 42.

B- LE CHOIX DE L'ŒUVRE

Nous avons compris que Roland Petit se tournait vers la littérature pour créer ses livrets et chorégraphies. Mais dans l'immensité de la littérature française mais aussi étrangère, comment le chorégraphe choisit-il les œuvres qu'il veut adapter, et plus particulièrement celles de notre corpus ? Y a-t-il des similitudes ou des différences dans la manière dont les œuvres ont été choisies ? Nous verrons que les ballets que nous étudions ont pu être « déclenchés » par un texte, par une musique ou dans un cas à part, une collaboration.

1- PAR LA LECTURE

Le choix de l'œuvre s'est fait par la lecture pour *Notre-Dame de Paris* et pour *Proust ou Les Intermittences du cœur*. Nous étudierons séparément comment se sont montés les deux ballets. La première de *Notre-Dame de Paris* a lieu le 11 décembre 1965 mais cela fait un moment que Roland Petit y travaille. En février 1964, Georges Auric, directeur de l'Opéra, et ancien collaborateur de Diaghilev, veut renouveler le répertoire de la compagnie après le départ de Serge Lifar en 1958. Il laisse alors carte blanche à Petit pour revenir à l'Opéra et créer une grande production. Le chorégraphe ayant quitté la « grande maison » vingt ans auparavant, il n'avait pas donné suite à la proposition d'André Malraux de le nommer directeur de la Danse et il lui fallait une confiance totale du directeur pour le faire revenir. Petit devait trouver « un grand ballet avec du souffle et du fantastique. J'ai lu un tas de roman, du Moyen-âge au romantisme anglais. Ils m'ont tous parus un peu trop court et un peu trop jolis »⁷². Il raconte : « Je lisais *Le Moine*, un roman noir de Matthew Gregory Lewis, mettant en scène un personnage tordu, vicieux. L'histoire me séduisait »⁷³, il ajoute : « J'avais même déjà bâti un livret et commandé une partition... Et puis ça n'a pas marché »⁷⁴. Finalement, « voilà que passant rue de la Paix, je m'arrêtai devant une librairie aujourd'hui disparue. J'y vis une pyramide de romans de Victor Hugo. Dominant cette pyramide, *Notre-Dame de*

⁷² PETIT, Roland, *Le Monde*, « Entretien avec Roland Petit », 11 décembre 1965.

⁷³ PASTORI, Jean-Pierre, *Roland Petit : rythme de vie*, op. cit., p. 67-88.

⁷⁴ PETIT, Roland, extrait du programme du Ballet de l'Opéra de Paris, *Notre-Dame, Le Lac* au Palais des Congrès, 1974.

Paris !! Je n'eus pas la moindre hésitation : mon sujet était là. J'achetai le livre pour le relire. Ce fut aussi simple que cela ! »⁷⁵. Puis « en relisant le roman, je constatai que Victor Hugo allait beaucoup plus loin que Lewis. J'ai tout de suite refait mon livret, en suivant Hugo... »⁷⁶. Suite à cette précieuse anecdote, peut-être un peu romancée, on comprend que ce qui intéresse Petit, c'est d'abord le décor de l'œuvre, le Moyen-âge, ainsi que les personnages religieux, chez Lewis, le moine, chez Hugo, l'archidiacre Frollo. Mais soulignons aussi que ce qui a plu dans ce roman d'Hugo, c'est la présence d'être « différents », en effet, nous avons un bossu, une bohémienne, un prêtre déchiré entre sa religion et son amour, nous reparlerons de ces personnages dans notre deuxième partie. Petit est sensible à ce genre de personnages prêts à basculer vers la mort, comme nous avons déjà pu le voir dans *Le Jeune homme et la Mort*, *Le Loup* ou *Cyrano de Bergerac*. Notons que Jules Perrot avait déjà créé un ballet sur ce même roman intitulé, *La Esmeralda* en 1844 et que quarante ans plus tard, Marius Petipa l'avait revu. Même si l'hypotexte est le même, il y a des différences significatives⁷⁷.

Concernant la musique de *Notre-Dame de Paris*, Petit raconte qu'il s'était tourné vers un jeune compositeur grec mais comme ils n'arrivaient pas à s'entendre, il est parti chercher Maurice Jarre. Ce dernier était à Hollywood pour faire la musique du film *Lawrence d'Arabie*. Nous pouvons émettre l'hypothèse que le choix de ce compositeur, un artiste dont la carrière internationale commence, est peut-être un moyen de plus faire de bruit autour du ballet. Au début, le compositeur lui envoie une feuille de partition par jour pour que Petit commence à chorégraphier mais la musique du film prend trop d'importance et c'est avec le chef d'orchestre que le chorégraphe finira la composition. Ils ont utilisé des percussions pour « électriser le plateau en quelque sorte »⁷⁸. Petit appelle René Allio pour les décors et le jeune Yves Saint Laurent pour les costumes, artistes avec qui il travaillera régulièrement tout au long de sa carrière. Il leur demande une grande sobriété dans leur création car il veut que « s'efface le Moyen-âge et Viollet-le-Duc et que, pour le spectateur, seule subsiste la permanence tragique du chef d'œuvre

⁷⁵ PASTORI, Jean-Pierre, *Roland Petit : rythme de vie*, op. cit., p. 67-88.

⁷⁶ PETIT, Roland, extrait du programme du Ballet de l'Opéra de Paris, *Notre-Dame, Le Lac* au Palais des Congrès, 1974.

⁷⁷ Pour en savoir plus sur les différences entre la version de Perrot et celle de Petit, voir LAROCHE-POUPARD, Chantal, *De la littérature à la danse: Notre-Dame de Paris*, op. cit.

⁷⁸ PASTORI, Jean-Pierre, *Roland Petit : rythme de vie*, op. cit., p. 111-122.

de Victor Hugo »⁷⁹. On apprend dans *Roland Petit, un chorégraphe et ses peintres*⁸⁰ que René Allio est un artiste qui sait raconter le sujet grâce à son décor. Le chorégraphe explique qu'avec peu de moyens, il réussit à faire comprendre beaucoup. Il a le sens de la synthèse. On retrouvera l'artiste pour le décor des *Intermittences du cœur* (1974) et celui de *L'Arlésienne* (1974).

Pour les interprètes, Petit s'occupe lui-même du rôle de Quasimodo, il engage Claire Motte, danseuse étoile, pour danser la belle bohémienne, Cyril Atanassof dans le rôle du sombre archidiacre et Jean-Pierre Bonnefous pour interpréter le jeune capitaine Phoebus, ces deux derniers étant de jeunes recrues de la compagnie. Petit nous livre une anecdote quant à la création de la chorégraphie pour une compagnie qui n'est pas la sienne :

Alors que nous répétions la scène dans la cathédrale, pour laquelle j'avais demandé à toutes les filles de se mettre à genoux pour évoquer la prière, le **refus catégorique** du corps de ballet dérouté par ma **demande inhabituelle** n'avait été vaincu que par l'intervention d'une jeune danseuse, **Brigitte Lefèvre**, qui sauva la situation en se mettant à genoux et en pivotant, suivant les indications que j'avais précédemment énoncées, ralliant ainsi la troupe à ma cause.⁸¹

Dans cette parenthèse, on voit apparaître le rejet des danseurs de la compagnie (« refus catégorique ») face à l'innovation du chorégraphe (« demande inhabituelle ») mais aussi, l'intuition d'une jeune danseuse qui deviendra une grande directrice de la danse. Le chorégraphe met en avant son approche novatrice dans une maison qu'il juge archaïque. Petit raconte une anecdote semblable trois ans plus tard, pour le ballet *Turangalila* qui exigea que les danseurs soient à terre. Toujours concernant le corps de ballet, Petit rejette la façon dont les ballets du XIX^e siècle lui donnent parfois un rôle de figuration. Au contraire, dans *Notre-Dame*, le corps de ballet a un rôle actif et représente la ville de Paris tel le chœur du théâtre antique.

⁷⁹ PETIT, Roland, extrait du programme de *Notre-Dame de Paris*, *op. cit.*

⁸⁰ MANNONI, Gérard, *Roland Petit, un chorégraphe et ses peintres*, Hatier, Paris, 1990, p. 144-150.

⁸¹ Propos recueillis dans FIETTE, Alexandre, *Roland Petit à l'Opéra de Paris : un patrimoine pour la danse*, Opéra National de Paris, Paris, 2007, p. 22-67. C'est nous qui soulignons les termes de la citation en gras.

Même si c'est le directeur qui a commandé une grande production à l'Opéra, c'est Petit qui a choisi le sujet du ballet. *Notre-Dame de Paris* de Victor Hugo a retenu son intérêt, on peut imaginer que c'est grâce à son décor médiéval, ainsi qu'à ses personnages animés de désir et si différents, attirés vers la mort. Pourtant le chorégraphe va universaliser l'histoire, en créant un Moyen-âge moins « Viollet-le-Duc » et des personnages plus vraisemblables. L'appel à des artistes tels Maurice Jarre, René Allio ou Yves Saint Laurent promet une innovation dans le traitement du roman. La hiérarchie de la compagnie de ballet de l'Opéra est également bouleversée par la distribution de la nouvelle création et par le nouveau rôle qu'a le corps de ballet. Nous étudierons ce que Petit retient ou ôte du roman d'Hugo dans un deuxième temps. Abordons maintenant un autre texte qui a marqué le chorégraphe.

Dans ses écrits et entrevues, Roland Petit cite souvent l'œuvre de Proust. Lisons comment le chorégraphe a rencontré *À la Recherche du Temps perdu* :

Devant longuement séjourner à Hambourg pour un ballet que je créais pour Liebermann, j'avais emporté avec moi les œuvres complètes de Proust. **Pas pour en faire un ballet** : pour avoir un peu de culture française auprès de moi, dans ma chambre d'hôtel ! À Hambourg, les soirées d'hiver sont longues et froides... C'est en plongeant, un peu par désœuvrement, dans les dix-sept volumes de *À la Recherche du Temps perdu* que l'idée s'imposa de toute son **évidence**.⁸²

Contrairement à *Notre-Dame*, Petit prétend rencontrer Proust sans penser à le traduire en danse, il l'écrit, c'était une « évidence ». Pourtant, à première lecture, la danse est peu présente dans l'œuvre de Proust, contrairement à la musique, au théâtre ou aux beaux-arts. Mais ce qui importe aussi chez Proust, c'est ce langage littéraire, ce style qui danse sur la page, qui est chorégraphié, peut-être à l'excès. Il est facile de parler trop rapidement de la « danse de l'écriture » pour d'autres textes mais chez Proust, il y a une technique « classique » au sens chorégraphique du terme, alliée à une virtuosité qui donne du sens et du génie à l'écriture. De plus, dans les scènes proustiennes, l'analyse du mouvement des personnages dans le temps et dans l'espace se rapproche d'une

⁸² PASTORI, Jean-Pierre, *Roland Petit : rythme de vie, op. cit.*, p. 67-88. C'est nous qui soulignons les termes de la citation en gras.

analyse chorégraphique ; le mouvement en dit souvent plus que la parole. De plus, on verra grâce au livret et à la chorégraphie, que ce que Petit retient du texte c'est surtout les histoires d'amour, de passion, qu'il rendra explicitement érotique et la décadence du paradis proustien qui deviendra enfer. Voilà ce qui a pu séduire le chorégraphe qui déclare : « Une ligne de *La Recherche* lue il y a plus de vingt ans est plus vivace et plus drue qu'une phrase récemment décodée »⁸³. On peut s'étonner que Petit ait mis en scène, avec si peu de complexes, ce chef d'œuvre du XX^e siècle, et de la littérature française en général, mais c'est peut-être justement parce qu'il n'appartient pas au monde littéraire. Pourtant, il se fera aider de la romancière Françoise Sagan pour mieux appréhender ce cycle romanesque.

Dès 1972, Petit travaille avec Sagan sur *La Recherche*. Il explique que leur projet n'a pas abouti car la romancière donnait un tour trop cinématographique au ballet qui ne lui convenait pas : « Pas question de faire courir Swann derrière le fiacre d'Odette, ni de faire faire de la bicyclette aux jeunes filles en fleurs »⁸⁴. Petit hésite alors entre raconter l'histoire d'Albertine de bout en bout ou représenter différents épisodes de *La Recherche* comme une toile impressionniste. C'est en lisant une biographie écrite par Georges D. Painter ou un ouvrage de la gouvernante de Proust, Céleste Albaret⁸⁵, que Petit trouve la construction par « flashes » de son ballet. Petit va construire son ballet selon les musiciens qu'a aimé Proust, leur musique sera un support à la danse. En effet, dans un premier temps, il s'agira de chorégraphier des textes du début de *La Recherche* sur des musiciens qu'a aimé l'auteur dans sa jeunesse puis, dans un second temps, de chorégraphier des textes de la fin de *La Recherche* sur des musiques, notamment de Wagner que Proust aimait beaucoup à la fin de sa vie. Edmonde Charles-Roux aidera le chorégraphe à mettre en mots le potentiel chorégraphique du texte. C'est encore René Allio que Petit appellera pour le décor dépouillé du ballet. Plus tard, pour l'entrée du ballet au répertoire de l'Opéra de Paris, la grande maison souhaitera qu'il utilise de nouveaux costumes et décors.

⁸³ PETIT, Roland, *J'ai dansé sur les flots*, op. cit., p. 124.

⁸⁴ PETIT, Roland, *J'ai dansé sur les flots*, *ibid.*, p. 290.

⁸⁵ Les deux sources que nous avons en notre possession ne concordent pas ; PETIT, Roland, *J'ai dansé sur les flots*, *ibid.*, p. 290 et CHARLES-ROUX, Edmonde, livret du DVD *Proust ou les Intermittences du cœur*, Paris, Opéra Garnier, 2007, Bel air classique.

La création du ballet devait initialement se faire à l'Opéra de Paris mais il y eut encore quelques problèmes entre la compagnie et le chorégraphe. Cette fois-ci, les danseurs n'étaient pas contre la chorégraphie mais contre les exigences du chorégraphe. En effet, M. Liebermann, l'administrateur de l'Opéra, avait demandé à ce que Petit vienne créer le ballet dans la capitale mais le chorégraphe marseillais y avait mis ses conditions ; il voulait faire danser certains de ses danseurs du ballet de Marseille. Les danseurs parisiens votèrent pour savoir s'ils acceptaient parmi eux Mickael Denard (qui devait incarner Proust), Ghislaine Thesmar (incarnant Albertine) et Denys Ganio (incarnant Morel). Le résultat fut 54 voix contre et 8 voix pour. Petit renonça alors à créer Proust à Paris et la première se fit sans problème à l'Opéra de Monte-Carlo⁸⁶.

Notre-Dame de Paris ainsi qu'*À la Recherche du Temps perdu* ont été des lectures qui ont marqué Roland Petit, des textes assez forts dans leurs thèmes et dans le traitement des personnages pour qu'il veuille en faire un ballet. Mais la genèse d'un ballet peut aussi se faire, non pas à partir de la lecture mais d'une musique.

2- PAR LA MUSIQUE

Notre corpus comporte deux ballets chorégraphiés sur la musique de Georges Bizet, *Carmen* et *L'Arlésienne*. *L'Arlésienne* est une musique de scène, composée en 1872, pour accompagner la pièce éponyme de Daudet basée sur la nouvelle du même auteur et sera ensuite adaptée en deux suites de concerts pour orchestre symphonique. *Carmen* est bien sûr, le célèbre opéra, composé en 1875 et basé sur la nouvelle de Mérimée. Le ballet de Petit naît d'une représentation en Allemagne, il aime raconter ce qu'il s'est passé et la manière dont cela s'est passé :

Je faisais une tournée en Allemagne [...]. Un soir, je ne sais plus dans quelle ville, peut-être à Francfort, je suis entré dans un théâtre où l'on donnait l'opéra *Carmen*. Je ne l'avais jamais vu mais naturellement, j'en connaissais quelques airs. Durant

⁸⁶ Pour cet épisode, se référer aux deux articles : « Roland Petit retirerait le ballet Proust », *Le Figaro*, 1973 et « Roland Petit renonce à monter *Proust* à l'Opéra », *France-soir*, 27 janvier 1973.

mon enfance, ma mère m'avait raconté cette **histoire d'amour et de mort** entre une belle cigarière et Don José. Quand l'ouverture a retenti, j'ai eu la gorge serrée ; j'étais à deux doigts d'éclater en sanglots. Je me suis dit : « Voilà, je tiens mon ballet ! ». J'étais si ému que j'ai dû quitter la salle. Lorsqu'un peu plus tard, j'ai voulu réintégrer ma place, on m'a fait comprendre qu'il me fallait attendre l'entracte ! Dans la foulée, le consulat de France m'a procuré la nouvelle de Mérimée et le pianiste des Ballets de Paris, la partition de Bizet. C'est ainsi qu'au fil de ma tournée, j'ai établi le **découpage** de la musique. Comme je ne me référais pas à un enregistrement de l'opéra, mais bien à une transcription pour piano, je ne respectais pas la structure dramaturgique de l'œuvre, faisant par exemple danser Don José sur un air de Carmen...⁸⁷

Comme avec *Notre-Dame* et *Proust*, Petit n'a pas eu « la moindre hésitation », c'était une « évidence ». C'est par hasard qu'il va rencontrer la porte d'entrée de son succès, mais c'est aussi un souvenir d'enfance car il mêle sa mère à l'anecdote. On retrouve le thème de « l'histoire d'amour et de mort » qui est cher au chorégraphe. Comme il le fait avec les textes des *Intermittence du cœur* ou de *Notre-Dame de Paris*, Petit « découpe la musique ». Concernant l'argument, il se base non pas sur le livret d'opéra mais sur la nouvelle de Mérimée⁸⁸.

Une fois le « découpage » de la musique et du livret effectué, il doit commencer à répéter. Petit interprète Don José mais qui interprétera l'héroïne du ballet ? Le premier choix de Petit ne se porte pas sur Zizi Jeanmaire, à l'époque Renée Jeanmaire, à qui l'on confie plus des rôles de « soubrette » que des rôles de femmes passionnées. C'est elle qui réussit à convaincre le chorégraphe de lui confier le rôle, mais il pose une condition : elle doit se couper les cheveux. C'est cette coupe de cheveux très courte et très noire qui fera renaître Renée Jeanmaire en Zizi et qui sera d'ailleurs très demandée dans les salons de coiffure. Concernant les décors et costumes, Petit demande l'aide du peintre espagnol Antoni Clavé. Leur collaboration sera étroite, rapide et fructueuse. Même si le chorégraphe sait ce qu'il veut, Clavé l'aidera à trouver la manière de le faire.

⁸⁷ PASTORI, Jean-Pierre, *Roland Petit : rythme de vie*, op. cit., p. 67-88. C'est nous qui soulignons les termes de la citation en gras.

⁸⁸ Nous verrons toutefois dans la suite de notre étude, que le livret de ballet a de nombreux points communs avec celui de l'opéra.

Dans *Roland Petit, un chorégraphe et ses peintres*, Petit explique que Clavé comprenait instinctivement ce que le chorégraphe voulait. Il se souvient :

Ses maquettes étaient surprenantes, colorées, avec des tâches sombres qui semblaient parfois être tombées là par hasard. [...] Il arrivait par exemple, avec un toréador en noir, un autre en rouge, un autre encore en vert et je n'avais qu'à choisir. C'était une profusion, un éclatement de couleurs dans lesquelles il suffisait de sélectionner ce que l'on préférait. Notre langage commun c'était les maquettes.⁸⁹

Le peintre participe au succès du ballet. On voit comment Petit travaille avec ses collaborateurs, il sait ce qu'il veut mais il ne sait pas forcément l'exprimer, il faut alors que les deux artistes trouvent un terrain d'entente, ce qui a été le cas pour *Carmen*.

La première de *Carmen* a lieu à Londres en février 1949. Petit a très peur que sa danseuse ne tienne pas tout le spectacle car ils n'ont pas eu le temps de beaucoup répéter et elle n'a jamais tenu toute une variation*. Mais devant le public londonien, elle tient sa première variation et les spectateurs font une telle ovation à la fin du premier acte que l'orchestre ne peut recommencer à jouer. Petit raconte que : « quand nous avons pu reprendre, il y avait un silence et une concentration qui révélaient qu'un événement allait se produire, que ces minutes allaient compter dans nos vies »⁹⁰. Dans la suite du spectacle, Zizi confie à Petit qu'elle a peur de ne pas pouvoir tenir jusqu'à la fin, alors Petit lui administre une vraie claque sur scène, au lieu de celle mimée qu'il devait lui donner, ce qui fait hurler la jeune femme ; ce passage eut un tel succès qu'elle inséra chaque fois ce hurlement dans la chorégraphie. La création de *Carmen* a été beaucoup racontée par les différents protagonistes de cette histoire et il faut nous méfier de la mythification de sa genèse. Zizi Jeanmaire reprend les mêmes anecdotes dans *Ballets classiques et néo-classiques*⁹¹. Avec ce ballet, Roland Petit a osé adapter un « classique » de l'opéra en ballet comme il adaptera le texte « intouchable » de Proust.

⁸⁹ MANNONI, Gérard, *Roland Petit, un chorégraphe et ses peintres*, op. cit., p. 76-87.

⁹⁰ PETIT, Roland, *J'ai dansé sur les flots*, op. cit., p. 245-251.

⁹¹ BOISSEAU Rosita et SIRVIN René, dans *Panorama de ballets classiques et néo-classiques*, Textuel, Paris, 2010, p. 86.

À l'occasion du centenaire de la mort de Bizet, Petit prend l'initiative d'une soirée spéciale consacrée au compositeur, « Hommage à Bizet ». Il a déjà créé *Carmen* qui, depuis, a fait le tour du monde mais il ne s'arrête pas là, il va chorégraphier sur la musique de *Jeux d'enfants*, et de *L'Arlésienne*, autre « classique » de Bizet. La découverte de l'œuvre ressemble étonnamment à celle de *Carmen* :

24 mai 1973. Je viens d'écouter **pour la première fois** *L'Arlésienne* que **je ne connaissais que par bribes**. J'ai improvisé le ballet et ai terminé pile avec la musique, j'ai pris un cahier, j'ai rejoué mon disque enregistré par Karajan en prenant des notes. Le ballet est fait, il ne me reste plus qu'à chorégraphier. Je suis heureux, c'est comme cela que j'ai fait *Carmen*. **La révélation d'un ballet par la musique**, et encore une fois grâce à Bizet. Ce n'est pas le genre de ballet **à la mode**, mais la mode ne suit pas. Avec un peu de chance, elle se précède.⁹²

Encore une fois, le chorégraphe découvre la musique (« pour la première fois »), même s'il sait que c'est une œuvre célèbre (« que je ne connaissais que par bribes »). Petit s'appuie sur la musique pour chorégraphier mais ne parle pas cette fois de la nouvelle de Daudet. On voit aussi le passage cinématographique durant lequel Petit « termine pile avec la musique ». Il parle de « révélation » comme point de départ du ballet. On pourra lire dans un article : « Je l'ai vu comme si j'assistais au spectacle »⁹³. Il ajoute aussi avoir conscience de ne pas être « à la mode » et c'est vrai que dans les années 1970, un ballet « espagnol », sur une musique de Bizet avec des costumes et décors dits « folkloriques » n'est pas ce qu'il y a de plus actuel mais là encore, il prouve sa liberté artistique. Il préfère une « couleur locale » exploitée à sa manière que des sujets et des chorégraphies qui ne lui correspondent pas. Les thèmes d'éros et thanatos sont présents dans la nouvelle mais pas de façon aussi évidente que dans *Carmen*. La nouvelle et la pièce de Daudet se terminent par un suicide. L'érotisme lui, est bien présent dans le récit mais par l'évocation du personnage de *L'Arlésienne*, qui est un souvenir du héros, son ombre pèse sur l'œuvre alors qu'on ne la voit jamais. L'autre personnage amoureux est celui de Vivette, qui est une jeune fille plus virginale que

⁹² PETIT, Roland, *J'ai dansé sur les flots*, op. cit., p. 261. C'est nous qui soulignons les termes de la citation en gras.

⁹³ PETIT, Roland dans « Roland Petit 30 ans après » de SIRVIN René, *L'aurore spectacle*, 1974.

fatale. Nous étudierons plus précisément par la suite comment Petit insère l'érotisme de son ballet. Le corps de ballet a, ici aussi, son importance. Les paysans sont des témoins du drame qui se déroule sous leurs yeux, comme la foule l'était dans *Notre-Dame de Paris*.

C'est encore René Allio que Petit appelle pour faire les décors. Toujours, avec une grande sobriété, Allio suggère toute l'atmosphère provençale qui se dégage du récit. Petit explique ce qu'il imaginait pour le décor de *L'Arlésienne* : « en pensant aussi à Lorca, à ces familles où les femmes sont attachées à leur terre, à leur mari, à leurs enfants, avec beaucoup d'abnégation, cachant la violence qui les habite »⁹⁴. Cette indication nous prouve encore une fois la grande culture littéraire du chorégraphe. De plus, on apprend que Petit se focalise plus sur le personnage de la mère ou de Vivette de *L'Arlésienne*, des femmes fortes qui s'oublient au profit de leur fils ou de l'homme qu'elles aiment. Nous verrons ultérieurement comment Allio a réussi à traduire l'envie du chorégraphe. Les costumes sont eux, dessinés par Christine Laurent qui travaille souvent avec René Allio et qui avait aussi fait les costumes des *Intermittences du cœur*. C'est Rudy Briens, danseur phare des Ballets de Marseille qui interprétera Frédéric⁹⁵ et Loïpa Araujo, étoile cubaine, dansera Vivette. Petit se dit très fier de ce ballet ; « Je pleure chaque fois que je le vois ! »⁹⁶.

Le chorégraphe aime la musique de Bizet, elle l'inspire. Ce ne sont pas forcément les textes de Mérimée ou de Daudet qui lui plaisent mais il adaptera ces nouvelles pour faire des ballets narratifs. Nous étudierons dans notre troisième partie comment il met en scène ces nouvelles adaptées aussi en opéra et pièce de théâtre. Penchons-nous maintenant sur *La Dame de Pique*, qui est le fruit d'une collaboration entre un danseur et un chorégraphe.

⁹⁴ MANNONI, Gérard, *Roland Petit, un chorégraphe et ses peintres, op. cit.*, p. 144-150.

⁹⁵ Le chorégraphe compare le coup de foudre artistique qu'il a eu pour lui à celui qu'il a eu pour Zizi, Margot Fonteyn, Noureev, Babilée ou Barychnikov.

⁹⁶ PETIT, Roland dans « Roland Petit 30 ans après » de SIRVIN, René, *L'aurore spectacle*, 1974.

3- PAR UNE « COOPÉRATION »

Roland Petit trouve souvent des sujets d'inspiration dans les arts, ce qui entraîne différents ballets. Mais il arrive aussi qu'on fasse appel à lui, surtout quand il n'a pas de compagnie fixe, comme cela a été le cas après la période des Ballets de Marseille. On appelle alors ce processus de création des « commandes », la compagnie qui l'appelle, lui donne un sujet plus ou moins arrêté, avec une musique ou pas, et lui, fait le reste du ballet. Petit déclare dans *Rythme de vie* que les commandes ne lui réussissent pas, qu'on ne lui propose pas de bon sujet⁹⁷ mais nous pouvons citer au moins un contre-exemple ; celui de *La Dame de Pique*, suggéré par le danseur Mikhaïl Barychnikov. L'histoire entre le chorégraphe et le danseur remonte à six ans avant la création du ballet, Petit raconte sa rencontre avec le danseur russe :

La première fois que je l'ai vu danser, c'était pendant un cours au Kirov, à Leningrad. J'étais là, **de passage**, en tournée avec les Ballets de Marseille. Et soudain, dans cette salle de danse, **j'ai eu conscience d'assister à un événement de première importance** : je voyais une sorte de génie. Nous nous sommes liés d'amitié et, alors que j'étais sur le point de quitter Leningrad, **nous nous sommes jurés de créer, un jour, un ballet ensemble**. Les choses en sont restées là, les mois ont passé et, à mes moments de loisir, je cherchais un sujet d'où tirer un argument propre à mettre en valeur les extraordinaires qualités d'un danseur aussi spécifiquement russe. Puis sont survenus dans la vie de Barychnikov les changements que l'on sait⁹⁸. Soudain, j'appris qu'il était à New York où le Ballet Theatre me priait de venir remonter pour lui *Le Jeune Homme et la Mort*. Curieuses retrouvailles. Elles nous ont permis, à Barychnikov et à moi-même, de reprendre nos projets là où ils en étaient restés.⁹⁹

Ce récit de coup de foudre artistique est romanesque. La rencontre entre les deux hommes se fait par hasard (« de passage »), et Petit dit avoir l'intuition et la conscience

⁹⁷ PASTORI, Jean-Pierre, *Roland Petit : rythme de vie, op. cit.*, p. 67-88.

⁹⁸ Barychnikov, lors d'une tournée canadienne du Bolchoï en 1974, déposa une demande d'asile politique au Canada qui l'accepta. Le danseur dut alors annoncer qu'il ne rentrerait pas en Russie. Après le Canada, il intégra l'American Ballet Theatre comme étoile entre 1974 et 1978.

⁹⁹ PETIT, Roland, « Une rencontre musicale » dans le programme *La Dame de Pique, soirée des Ballets de Marseille Roland Petit*, 1978. C'est nous qui soulignons les termes de la citation en gras.

de l'importance du moment (« j'ai eu conscience d'assister à un événement de première importance »). La promesse solennelle de leur future collaboration achève de terminer cette mythique première rencontre (« nous nous sommes jurés de créer, un jour, un ballet ensemble »). Lors de leur deuxième rencontre, c'est Barychnikov qui suggère l'idée de *La Dame de Pique* (le danseur le confirmera dans une interview en 1978)¹⁰⁰ :

C'est alors qu'il m'a parlé du sujet du ballet qu'offrait *La Dame de Pique*. L'idée était séduisante. Elle n'a cessé de progresser dans ma pensée et cela jusqu'à l'année dernière où Mikhaïl est venu à Marseille, et où nous avons pris la décision de la mener à bien. Le ballet est maintenant terminé. Il est directement inspiré de la nouvelle de Pouchkine et non pas du livret de l'opéra comme cela a été dit à tort. J'ajoute que *La Dame de Pique* a été le résultat d'une **coopération**, ce qui me semble un phénomène assez rare. J'ai fait ce ballet pour Barychnikov mais je l'ai fait aussi avec lui. [...] Ainsi j'ai vu, pas à pas, Barychnikov devenir Hermann et sombrer avec lui, jusqu'à en perdre l'esprit, dans **l'enfer** du jeu. Car, ne l'oublions pas, c'est de cela qu'il s'agit dans ce chef-d'œuvre qu'est la nouvelle de Pouchkine.¹⁰¹

Petit insiste sur le fait que l'hypotexte du ballet est la nouvelle et non pas l'opéra, ce que nous confirmons à l'exception du nom du personnage de Lisabeta qui devient Lisa dans l'opéra et le livret. Nous n'utiliserons dès lors que ce texte pour étudier l'argument de Petit et non pas les deux textes comme nous le ferons pour *L'Arlésienne*. Notons aussi le terme de « coopération », c'est-à-dire « œuvrer ensemble », qui n'est pas une simple commande entre deux individus distincts mais deux artistes qui vont créer une œuvre commune, dans l'esprit des Ballets russes. Petit insiste entre la différence des prépositions, « pour » et « avec ». Comme pour l'œuvre de Proust, le chorégraphe est fasciné par ce héros qui a presque tout pour lui mais qui sombre dans « l'enfer du jeu ». L'éros est représenté dans ce ballet, par ce même héros qui tente de séduire la jeune et naïve Lisa pour arriver à ses fins.

Cependant, la coopération entre les deux artistes ne s'est pas faite linéairement. En effet, Petit s'était fait son idée du conte de Pouchkine et Barychnikov, qui a été bercé

¹⁰⁰ Interview de BARYSHNIKOV, Mikhail et PETIT, Roland : <https://www.youtube.com/watch?v=OhDsQzT8rBE>.

¹⁰¹ PETIT, Roland, « Une rencontre musicale » dans le programme *La Dame de Pique, soirée des Ballets de Marseille Roland Petit*, 1978. C'est nous qui soulignons les termes de la citation en gras.

dans la littérature russe, et avait proposé ce projet qui lui tenait sans doute à cœur, avait, lui aussi, son propre Pouchkine. Petit raconte la difficulté des répétitions :

Il est vrai qu'à l'époque les choses ne s'étaient pas faites toute seules. D'abord Barychnikov qui interprétait Hermann souhaitait avoir Margot Fonteyn pour partenaire¹⁰². Ce qui n'était pas possible. Ensuite, il écartait tout pas de deux avec la comtesse sous prétexte que ce n'était pas russe, qu'en Russie, on ne se touche pas... Je lui avais montré le texte de Pouchkine où il est écrit noir sur blanc que Hermann aurait couché avec la comtesse pour connaître son secret. Il la regardait mais ne la touchait toujours pas. Et ce manque se faisait sentir : il ne se passait rien. La beauté de la partition, des décors, des costumes, et la danse sublime de Barychnikov, ne compensaient pas l'absence de tension dramatique.

Petit veut retranscrire l'action en danse mais pour que le ballet ait de la matière, il ne peut se contenter d'être complètement fidèle au texte. Barychnikov, danseur russe, est intransigeant sur la vraisemblance de l'histoire et le respect de la culture russe. Même si l'aspect dramatique et novateur de la chorégraphie manquait, le ballet eut un fort succès. La coopération entre les deux artistes a été totale, Petit ne le voyait pas comme un « simple danseur » mais aussi comme un créateur :

Il est évident, qu'un artiste tel que lui, riche en ressources de toutes sortes, ne peut être limité au simple rôle d'**instrument**. On serait tenté de dire qu'il est plus, beaucoup plus qu'un interprète, et cela parce qu'il est habité par un climat théâtral d'une originalité absolue, des qualités poétiques et un vocabulaire chorégraphique qui lui sont propres.¹⁰³

La coopération entre les deux hommes est très riche. Petit a conscience du potentiel qu'a son danseur et le laisse l'exprimer. On peut remarquer qu'il métaphorise la fonction du danseur en outil, « instrument » mais qu'ici, ce danseur peut dépasser ce stade. Ce sont trois qualités qui le démarquent des autres et en font un génie : une

¹⁰² C'est Jacqueline Rayet qui fut sa partenaire.

¹⁰³ PETIT, Roland, « Une rencontre musicale » dans le programme *La Dame de Pique, soirée des Ballets de Marseille Roland Petit*, 1978. C'est nous qui soulignons les termes de la citation en gras.

originale théâtralité, sa poésie et une danse qui le rend unique. Dans *Roland Petit, un chorégraphe et ses danseurs*¹⁰⁴, le chorégraphe déclare :

La rencontre éblouissante entre le chorégraphe et le danseur provoque le plus souvent un désir de création qui finit pas s'imposer non pas comme un travail à accomplir mais comme un **acte béni** par l'inspiration [...]. C'est merveilleux de se trouver avec un danseur qui a envie de travailler avec vous. Vous êtes épris du travail que vous réalisez en commun et participez ensemble à ce que vous élaborez.

Le danseur est la pâte à modeler, le chorégraphe le sculpteur.

Dans cette comparaison, le chorégraphe exprime un nouveau mysticisme et métaphorise la relation danseur/chorégraphe en une relation Pygmalion/Galathée. Il ajoute plus particulièrement à l'égard de Baryschnikov : « La Dame de Pique [était] pour Baryschnikov qui, comme Hermann, le héros de Pouchkine qu'il interprétait, était à la recherche du secret qui rend invincible »¹⁰⁵.

Concernant le décor, Roland Petit travaille plus avec des décorateurs de théâtre ou scénographes, durant les années soixante-dix. Il se tourne alors vers un peintre, André Beaurepaire, pour cette création. Edmonde Charles-Roux dit de cet artiste : « André Beaurepaire ne fabrique pas un décor. Il le rêve comme il rêve ses tableaux »¹⁰⁶. Le peintre-scénographe (1924-2012) a séduit de grands noms du théâtre français comme Bérard et Cocteau, grâce à ses constructions géométriques intrigantes et complexes. C'est lui aussi qui s'occupa des costumes.

Comme nous l'avons mentionné plus haut, la musique du ballet est celle de l'opéra *La Dame de Pique* de Tchaïkovski, composée en 1890. Mais quand Roland Petit est invité en 2001 à reprendre *La Dame de Pique*, il change de musique au profit de la symphonie *Pathétique* du même compositeur mais qui n'a aucun rapport avec Pouchkine ou l'opéra. Il déclare à propos de cette symphonie : « Cette musique est une merveille. Son lyrisme, sa théâtralité, ses rythmes... c'est à pleurer ! »¹⁰⁷. Pourquoi change-t-il de musique ? Le chorégraphe déclare que « le courant ne passait plus. Plus

¹⁰⁴ MANNONI, Gérard et PETIT, Roland, *Roland Petit, un chorégraphe et ses danseurs*, Plume, 1992.

¹⁰⁵ MANNONI, Gérard et PETIT, Roland, *Roland Petit, un chorégraphe et ses danseurs*, *idem*.

¹⁰⁶ CHARLES-ROUX, Edmonde, « Beaurepaire et le rêve » dans le programme *La Dame de Pique, soirée des Ballets de Marseille Roland Petit*, 1978.

¹⁰⁷ PASTORI, Jean-Pierre, *Roland Petit : rythme de vie*, *op. cit.*, p. 67-88.

de vingt ans s'étaient écoulés depuis la création, et j'avoue que l'audition de ce disque m'embêtait. Je me demandais même comment j'avais pu régler un ballet sur cet opéra ! »¹⁰⁸. Alors le chorégraphe vient voir le directeur du Bolchoï, pour lui expliquer qu'il renonce à chorégraphier le ballet sur cette musique. Anatoli Iksanov, compréhensif, déclare à Petit qu'il lui fait une entière confiance. Après avoir changé de musique, Petit doit aussi adapter le livret et la chorégraphie. Une fois ces modifications faites, il y a des différences avec le chef d'orchestre qui lui rétorque une nouvelle fois « ce n'est pas russe ». Lors d'une conférence de presse, on lui reproche aussi « ce n'est pas russe ». Agacé, le chorégraphe, par le biais de son interprète, déclare : « Mesdames, Messieurs, que ce soit russe ou pas, je m'en fous. Ce qui compte pour moi, c'est que ce soit bien ». On reconnaît là le franc-parler de Petit qui crée comme bon lui semble sans attendre l'approbation de la critique ou de ses pairs. Il raconte par la suite que dès la première valse, la salle s'était mise à hurler, que ça avait été un succès inattendu et ça, « c'était russe ! ».

La création de ce ballet n'a pas été sans difficulté pour le chorégraphe, qui raconte le caractère épique de sa création. Le fait que le texte soit issu du patrimoine culturel russe et que son premier interprète soit russe, ainsi que le lieu de création de sa reprise y est sans doute pour beaucoup. Comme pour *Proust* et *Carmen*, il faut se détacher respectivement du texte et de l'opéra pour mieux apprécier la chorégraphie. Dans le cadre de notre étude, nous nous attacherons à comparer les deux, texte et chorégraphie, pour comprendre si les différences entre les deux médias produisent du sens ou non. Dans le cas de *La Dame de Pique*, nous étudierons le livret de la première version, qui correspond aussi à la chorégraphie de 2001. Cette coopération entre deux artistes a illustré un autre point de départ de création.

Il nous a paru intéressant de comprendre le cheminement artistique de Roland Petit, pour mieux comprendre l'idée qu'il se fait des textes et comment il les adapte à la scène. Comment le chorégraphe crée-t-il ? Comment le chorégraphe peut à partir de rien, arriver à un spectacle ? Le choix du sujet est le point de départ d'une chorégraphie narrative, mais comment le choisit-il ? Nous avons pu constater que la littérature peut être une porte d'entrée, mais il faut aussi trouver l'œuvre que l'on voudra adapter à la

¹⁰⁸ PASTORI, Jean-Pierre, *Roland Petit : rythme de vie, op. cit.*, p. 67-88.

scène et la manière de le faire. La musique peut aussi permettre la création chorégraphique, mais toutes les musiques ne correspondent pas à tous les chorégraphes. Dans le cas de Petit, Bizet lui réussit. Enfin, le sujet peut être proposé par quelqu'un d'autre. Il est parfois difficile pour le chorégraphe, pour l'artiste en général, d'accepter que l'idée première ne lui appartienne pas. Pourtant, si la collaboration, « coopération » comme dit Petit, est quelque chose de souhaité, d'attendu, le sujet proposé peut être accepté par le chorégraphe. Roland Petit aime raconter la genèse de ses ballets et il le fait d'une façon romanesque, qui penche parfois du côté de la mythification de l'œuvre. Nous remarquons que le double motif d'Eros et Thanatos, topos artistique, est un thème récurrent dans l'œuvre du chorégraphe et plus précisément dans toutes les œuvres de notre corpus. Mais ce ne sont pas les seules clefs des œuvres qui l'intéressent : le Moyen-âge et son sens du sacré dans *Notre-Dame de Paris*, le traitement de la mémoire et des apparences en société chez Proust, la « couleur locale » espagnole dans *Carmen*, l'abnégation de soi des femmes dans *L'Arlésienne*, la confrontation d'Hermann et de la comtesse dans *La Dame de Pique*, et surtout, la fascination qu'exercent tous ces personnages sur le chorégraphe sont autant de sujets qu'il se plaira à traiter.

Nous avons suivi dans cette partie le cheminement que prend le chorégraphe tirant sa source de la littérature et dans notre cas, de l'art romanesque. Nous avons pu constater que malgré la vogue de la danse abstraite, la danse figurative, narrative est toujours prônée par certains chorégraphes de la seconde moitié du XX^e siècle dont Roland Petit. Le parcours de ce chorégraphe nous a aussi permis de mieux comprendre ses influences et ses choix en ce qui concerne les sujets de ballet. Il trouve la matière de sa chorégraphie par la composition de livrets inspirés de textes. La littérature apporte une source sûre d'inspiration à l'art chorégraphique. Le chorégraphe rencontre ces œuvres, par le biais de ses diverses lectures personnelles, par le biais d'une musique entendue dont il va lire l'histoire, ou encore, par le biais d'une autre personne. Après avoir compris comment Roland Petit avait découvert les œuvres qu'il adaptera en livret, nous allons comparer l'œuvre source et l'argument en lui-même.

II- DE L'HYPOTEXTE NARRATIF AU LIVRET CHORÉGRAPHIQUE

Le livret, même s'il adapte un roman ou une nouvelle, est un texte à étudier à part entière. Le librettiste, Roland Petit dans notre cas, écrit ce texte comme support de la chorégraphie. Le travail autour de ces textes nous aidera à comprendre ce que le chorégraphe retient de l'hypotexte et comment il l'exploite l'action, les personnages et le cadre de la narration. Est-ce qu'il insiste sur le double motif d'Eros et Thanatos ? Et comment écrit-il ce double motif pour qu'il soit adapté à la scène chorégraphique ? L'argument est un intermédiaire encore « verbal » mais prêt à être mis en scène, entre le texte premier et le ballet. Est-ce que le livret nous apporte une autre lecture de l'hypotexte ? Si oui, quelle lecture ? Nous essaierons de répondre à ces questions en étudiant trois paramètres du romanesque qui nous paraissent essentiels à la lecture d'une œuvre : la structure, le traitement des personnages et le cadre de l'intrigue.

A- LA STRUCTURE

Le livret de ballet est un genre bref, synthétique et dont la fonction première est d'être porté à la scène. Hélène Laplace-Claverie a travaillé sur ce genre et en a défini certaines caractéristiques¹⁰⁹. En effet, le *libretto* est soumis à trois principes caractéristiques de son genre : *l'inventio*, la *dispositio* et *l'elocutio*. En étudiant plus précisément la structure des arguments, nous allons aborder la *dispositio*, qui comme son nom l'indique, est la disposition de la chorégraphie narrée dans le livret. *L'elocutio* est l'écriture à proprement parler du livret et nous l'évoquerons quand nous citerons des extraits de livrets. Les nouvelles *Carmen*, *L'Arlésienne* et *La Dame de Pique* sont courtes, moins de cent pages, mais il faut encore les simplifier et le roman *Notre-Dame de Paris* doit être condensé à l'extrême car de presque mille pages, Petit passera à seulement trois. Au contraire, certains passages sont mis en avant dans les livrets, notamment lorsque Petit pense à chorégrapier des variations* ou des pas de deux*. Nous verrons que les scènes d'amour entre Carmen et Don José, la séduction désespérée de Vivette auprès de Frédéri, celle de Hermann auprès de la Dame de Pique

¹⁰⁹ LAPLACE-CLAVERIE, Hélène, *Écrire pour la danse, op. cit.*, 551p.

ou encore la danse d'Esméralda sont développées. La narration des ballets classiques et néo-classiques cherche à se renouveler depuis les Ballets russes et la danse abstraite. Pourtant, comme nous pouvons l'observer, Petit en empruntant à des œuvres littéraires, exploite une narration linéaire, à l'exception de *Proust ou Les Intermittences du cœur*. Ce ballet sera étudié à part, car le chorégraphe ne traduit pas l'action en danse mais se concentre sur certains passages du roman.

1- CE QUI A ÉTÉ ENLEVÉ

Quels sont les différents épisodes qui ont été supprimés du roman ou des nouvelles ? Quels personnages n'ont pas été représentés par le chorégraphe ? Que signifient ces absences ? Dans l'ouvrage *Écrire pour la danse*¹¹⁰, Hélène Laplace-Claverie théorise le principe de simplification des livrets de ballets. Ce principe que l'on retrouve dans les arguments basés sur des œuvres littéraires, permet de rendre le ballet plus « lisible ». En effet, il faut réduire l'action à ses grandes nervures pour que le spectateur ne soit pas perdu. Le livret doit être aménagé en fonction de l'intrigue principale. Nous étudierons d'abord les œuvres issues d'un hypotexte court, comme un *libretto*, une nouvelle ou une pièce puis nous aborderons *Notre-Dame de Paris* qui est plus difficile à simplifier car de nombreuses actions et personnages se mêlent dans ce roman hugolien. Nous comparerons ensuite les points communs et différences issus de nos observations.

Le livret de *Carmen* s'inspire du livret d'opéra d'Henri Meilhac et Ludovic Halévy (1875), lui-même basé sur la nouvelle de Mérimée (1847). Ainsi, nous continuons à parler d'hypotexte de nature narrative et non dramatique, tout en gardant en tête certaines modifications du *libretto*. En effet, le livret d'opéra efface le récit-cadre qui amène le narrateur à connaître l'histoire de Carmen et de Don José. Les chapitres un, deux et quatre n'apparaissent pas dans le livret d'opéra ou celui de ballet. Le chapitre trois de la nouvelle est le récit que fait Don José de ses aventures, qui devient alors narrateur. Les livrets musical et chorégraphique s'appuient donc sur le troisième chapitre de la nouvelle. Le récit-cadre est utile et habituel pour situer l'intrigue principale dans une nouvelle mais pour une pièce ou un livret, il complique la

¹¹⁰ LAPLACE-CLAVERIE, Hélène, *Écrire pour la danse*, op. cit., p. 155-158.

compréhension du spectateur qui n'a pas recours à la narration mais à la représentation. Ainsi, il n'y aura pas de première personne de narration, contrairement à la nouvelle. Par ailleurs, Petit « découpe » son livret presque comme celui de l'opéra, qui suit l'action de la nouvelle.

Tableaux du livret d'opéra	Tableaux du livret de ballet
I- La place	I- Les cigarières
II- La taverne	II- Chez Lilas Pastias
	III- La chambre
III- La montagne	IV- La grange
IV- La corrida	V- La corrida

Les actes correspondent entre les deux livrets à l'exception du tableau de « La chambre » qui nous intéressera tout particulièrement car il est un morceau d'anthologie de la danse néo-classique. Nous nous demanderons ultérieurement pourquoi Petit l'ajoute à la trame de l'opéra. Le livret d'opéra résume bien la nouvelle et Petit s'en sert pour construire son propre livret avec néanmoins, quelques modifications. Le livret simplifie la nouvelle et ôte certains passages comme : le séjour de Don José en prison ou les rencontres successives de Don José et Carmen. À ce moment, nous sommes au début du troisième acte de l'opéra et au début du quatrième chez Petit. Il arrive diverses péripéties à Don José en tant que contrebandier dont on ne mentionne pas les détails dans les livrets, ces divers épisodes sont représentés par l'acte de la montagne/grange. Le picador Lucas dans la nouvelle devient Escamillo dans les deux livrets. À la fin du troisième chapitre de la nouvelle et des deux livrets, Don José tue Carmen, mais il se suicide dans l'opéra et dans le ballet mais pas dans la nouvelle pour pouvoir raconter son histoire au narrateur. On voit alors que le livret de Petit est fidèle à l'action de la nouvelle mais plus encore à celle du livret d'opéra dont la fonction est aussi d'être porté à la scène et qui est également soumis au principe de simplification. Le récit-cadre et certaines péripéties secondaires sont supprimées pour que l'action soit plus limpide.

La Dame de Pique, comme *Carmen*, est initialement une nouvelle adaptée en opéra. Petit déclare qu'il s'est inspiré de la nouvelle mais pas de l'opéra même s'il a

réglé sa première version du ballet sur la musique de l'opéra, comme pour *Carmen*. Nous pouvons au moins citer un élément pris dans le livret : la suivante s'appelle Lisa comme dans le livret d'opéra et non comme dans la nouvelle dans laquelle, le personnage s'appelle Lisabeta. Ce détail nous prouve que Petit a également lu le *libretto*. Pouchkine écrit une nouvelle plus longue que *L'Arlésienne* mais Petit résume l'intrigue en six scènes : la présentation d'Hermann, le démon du jeu, le bal, le tout pour le tout, le songe d'Hermann et la dernière carte. La trame du livret est fidèle à celle de la nouvelle mais tout le point de vue de Lisa est supprimé. En effet, l'auteur russe développait le point de vue intérieur de la dame de compagnie de la comtesse qui voyait apparaître un jeune homme voulant la séduire. Elle élabore alors tout un stratagème pour le faire venir jusqu'à elle en secret. Dans le livret, l'intériorité de ce personnage n'est pas prise en compte car le héros est Hermann et il est difficile de représenter le passé de la pupille de la comtesse ainsi que ses réflexions sur le jeune homme. Le début de la nouvelle n'est pas non plus évoqué, il s'agissait de la table de jeu de cinq jeunes hommes. Cet épisode permet d'introduire le personnage de la comtesse dans la nouvelle. D'autres épisodes de la nouvelle ne sont pas non plus repris, celui de l'enterrement de la vieille femme, pendant lequel, Hermann croit voir la morte lui faire un clin d'œil, un passage du songe dans lequel la comtesse fait promettre à Hermann d'épouser sa pupille et la fin, dans laquelle Hermann est interné en psychiatrie, répétant « Trois, sept, as ! Trois, sept, dame ! ». Encore une fois, le cadre du récit n'est pas repris car il permet juste d'introduire et de conclure l'action. L'intériorité de la jeune femme est difficile à représenter dans le ballet et la scène de l'enterrement aurait ajouté une scène qui n'est pas inévitable pour comprendre l'action. Autrement, Petit reprend fidèlement la nouvelle, dont l'action est simple et efficace.

L'Arlésienne a été aussi plusieurs fois adapté, une première fois en pièce, par Daudet, auteur de la nouvelle et une seconde fois par Petit. Le livret est nécessaire pour saisir l'intrigue car la chorégraphie reflète moins précisément l'action que dans les autres ballets et l'intrigue est moins connue que celle de *Carmen* ou de *Notre-Dame* par exemple. La nouvelle de Daudet (1869) est davantage citée dans le livret que la pièce (1872) mais le librettiste s'inspire plus de la pièce, dont le but est d'être porté à la scène. Comme dans *Carmen*, il y a un problème de voix narrative. En effet, le narrateur de la nouvelle, est un voyageur qui arrive dans un mas provençal et à qui on raconte l'histoire

tragique d'un jeune homme. La pièce comme le ballet ne va pas représenter le récit-cadre mais le récit principal. Petit supprime aussi tous les personnages à l'exception de Vivette et Frédéri, les autres danseurs représenteront les « Autres, son entourage, sa famille »¹¹¹ sans distinction. Pourtant, la pièce comporte des personnages secondaires comme la mère, le grand-frère et le petit frère de Frédéri, l'innocent. Celui-ci, qu'on surnomme « cadet », est simple d'esprit mais on se rend compte à la fin qu'il n'est pas si « idiot » qu'il n'y paraît. Le livret, comme celui de *Carmen*, *Proust* ou de *La Dame de Pique*, renvoie à des citations, dans le désordre, de la nouvelle ou de la pièce. Petit a donc lu les deux textes. L'esprit du ballet résume bien l'intrigue principale mais tous les passages concernant les intrigues secondaires sont supprimés. Le livret pose la situation : Frédéri est amoureux d'une femme qui est partie. Ensuite, on apprend que le ballet commence lors des fiançailles de Frédéri et Vivette. Dans un troisième temps, le livret explique que les villageois ont conseillé Vivette sur la manière de séduire le jeune homme et comment elle s'y est essayé, en vain, comme d'autres jeunes filles. On revient ensuite à la suite des fiançailles, puis à la solitude de Frédéri et enfin à sa mort, dans la chambre, à la nuit tombée. Le livret ne mentionne pas comment la famille du jeune homme a accepté, dans un premier temps, qu'il épouse l'Arlésienne, comment un étranger arriva en disant qu'elle était déjà mariée à lui ou encore, comment Balthazar retrouve son amour de jeunesse, Dame Renaude. Petit va droit au but pour plus d'efficacité. Son livret est un mélange entre la brièveté de la nouvelle et l'histoire avec Vivette que l'on trouve dans la pièce mais pas dans la nouvelle.

L'action de *Notre-Dame de Paris* est plus complexe que celle d'une nouvelle. Victor Hugo n'a pas seulement pour ambition de narrer une action bien menée mais aussi de bâtir un roman historique, entamer une réflexion sur le progrès et la fatalité de l'histoire (« ceci tuera cela » est un chapitre clef du roman), mener des réflexions politiques et insérer une part de fantastique comme dans *Le Moine* de Lewis (1796) que nous avons déjà cité. Petit doit alors garder l'âme du roman tout en privilégiant une action simple. Il va développer les personnages principaux : Quasimodo, Esméralda, Frollo, Phoebus et supprimer certains personnages secondaires comme Gringoire, Fleur-de-Lys, le jeune frère de Frollo ou la mère d'Esméralda. La suppression de ces derniers

¹¹¹ Extrait du programme de *L'Arlésienne*, *op. cit.*

personnages va bouleverser l'action et la réduire à ses grands axes. Un tableau permet de mieux comparer les deux textes.

Dans le livret de ballet	Dans le roman <i>Notre-Dame de Paris</i>
La fête des fous	Chapitre « Quasimodo », p. 116-125
La prière	Chapitre « Besos para golpes » p. 145-147
Esméralda	Chapitre « Besos para golpes » p. 137-143
La cour des miracles	Chapitre « La cruche cassée » p. 162-179
Le pilori	Chapitre « Une larme pour une goutte d'eau » p. 341-351
Les soldats	Pas d'équivalent
La taverne	Chapitre « Utilité des fenêtres qui donnent sur la rivière » p. 430-438
Le procès	Chapitre « L'écu changé en feuilles sèches » p. 442-452
Le gibet	Chapitre « trois cœurs d'hommes faits différemment » p. 498-506
Le clocher de Notre-Dame	Pas d'équivalent
Esméralda et Quasimodo	Chapitres « Sourd » p. 525-528, et « Suite de la clef de la porte-rouge » p. 545-549
Le cauchemar – L'attaque de la cathédrale	Chapitre « Un maladroit ami » p. 577-600
La mort	Chapitre « La creatura bella bianco vestita » p. 690-694

Il n'y a pas d'épilogue contrairement au roman. Le librettiste réussit à bien résumer l'intrigue principale mais les réflexions psychologiques, philosophiques ou politiques ne sont pas présentes dans le livret mais plus dans la chorégraphie que nous étudierons dans notre troisième partie.

Dans les quatre livrets que nous avons pu aborder, selon le principe de simplification, le librettiste reprend l'action principale des nouvelles et roman mais supprime les actions et personnages secondaires, les récit-cadres et les passages qui narrent l'intériorité des personnages. Dans *Notre-Dame de Paris*, qui est sans doute, le texte le plus difficile à adapter, Petit réussit à conserver l'intrigue principale sans

reprendre les méandres des réflexions d'Hugo. Nous pouvons aussi constater que, quand il y en a, Petit s'inspire des deux hypotextes : nouvelle et opéra pour *Carmen* et *La Dame de Pique*, les noms d'Escamillo et Lisa nous le prouvent ; nouvelle et pièce de théâtre pour *L'Arlésienne*, les citations de l'argument sont empruntées aux deux textes. Après avoir étudié, ce que le librettiste a simplifié dans ses livrets, attachons-nous maintenant à étudier ce qu'il a exploité en vue d'être chorégraphié.

2- CE QUI A ÉTÉ DÉVELOPPÉ

Dans ce paragraphe, nous analyserons les passages que Petit a privilégiés dans chaque livret selon le « principe de chorégraphie »¹¹², puis nous comparerons nos observations. Le principe de chorégraphie permet d'insérer des passages de danse dans le livret. Le but premier du livret étant d'être mis en scène¹¹³, il faut aménager des danses d'ensemble, des pas de deux* ou des variations* au sein de l'action. Petit écrit des arguments plus « souples », moins « classiques » que les livrets du XIX^e siècle, régis par la hiérarchie de l'Opéra, ayant des consignes strictes pour faire danser la compagnie. Néanmoins, Petit étant librettiste et chorégraphe, il sait dans quelle direction va s'écrire son livret en vue d'être chorégraphié. En étudiant plus précisément le texte, nous travaillerons aussi sur l'*elocutio* des arguments de Petit. Comment le librettiste soigne-t-il son texte ?

Le livret de *Carmen* est relativement court, une page. En exergue, Petit cite Mérimée : « Pour qu'une femme soit belle – disent les Espagnols – il faut qu'elle réunisse trente « si » ou si l'on veut, qu'on puisse la définir au moyen de dix adjectifs, applicables chacun à trois parties de sa personne. [...]»¹¹⁴. Petit introduit son livret par une référence à la beauté de Carmen. Dès le premier acte, on a encore une référence à « la beauté rebelle de Carmen » qui fascine Don José. Au deuxième acte, il est question de Carmen qui « danse pour le séduire », ce qui va amener une variation* sensuelle de la danseuse. Comme nous l'avons vu, les actes un et deux sont fidèles à la nouvelle et au livret d'opéra mais l'acte trois ne figure pas chez Meilhac et Halévy. On y lit : « C'est le

¹¹² LAPLACE-CLAVERIE, Hélène, *Écrire pour la danse, op. cit.*, p. 158-163.

¹¹³ Nous pouvons également trouver des contre-exemples, des « ballets dans un fauteuil » comme certains livrets de Céline.

¹¹⁴ Extrait du livret dans le programme de *Carmen, op. cit.*

matin. Long pas de deux d'amour. [...] ». Ce passage est le cœur de l'œuvre, le pas de deux* des deux héros, initialement incarnés par Jeanmaire et Petit est un passage phare du ballet. La chorégraphie illustre le désir, l'érotisme et peut-être un peu l'amour entre ces deux êtres qui se découvrent. Mais Petit ne s'épanche pas dans le livret, il reste synthétique car il ne peut narrer cet indicible et pour surtout, laisser plus d'effets de surprise au spectateur. Dans le quatrième acte, Don José serait « comme hypnotisé » et il tue par amour de Carmen ; la mort pour l'amour. Dans le dernier acte du livret chorégraphique, on peut lire « Don José a tué un homme pour montrer qu'il était un homme. Carmen n'a plus rien à demander et Don José n'a plus rien à offrir ». La répétition de la première phrase représente une sorte de rite cyclique et sacré. La suite illustre la fatalité de la relation amoureuse des deux héros par le parallélisme de la seconde phrase. Enfin, Petit insiste sur l'analogie avec la corrida : « tous deux s'affrontent en un combat furieux, semblable à celui qui se déroule au même moment dans les arènes, entre le toréador et le taureau » et « issue fatale : comme le taureau « brave », Carmen va au-devant de la mort, et Don José poignarde celle qu'il aime ». Cette « corrida de l'amour » mêle désir et mort, éros et thanatos. Carmen veut privilégier sa liberté, valeur absolue pour la bohémienne, quitte à en mourir. Don José veut la posséder, il la tue car il sait qu'il ne pourra jamais avoir cette femme rien que pour lui seul. Dans le livret de *Carmen*, on voit l'évolution du désir, de sa naissance à son acmé, jusqu'à la fin tragique, fin écrite d'avance. C'est le troisième acte qui se démarque des deux hypotextes.

On retrouve aussi un aspect tragique dans *L'Arlésienne*. L'argument cite des bribes de la nouvelle ou de la pièce. Le texte commence par une évocation énumérative de l'Arlésienne, « le rêve interdit, l'amour impossible, la Femme que l'on n'aura jamais »¹¹⁵. Puis l'argument plante la scène, les personnages et la situation dramatique, « Vivette et Frédéric eux-mêmes sont dupes, qu'ils se croient habités pour longtemps par un sentiment solide ». Il est aussi question de séduction « c'est avec leurs yeux que les femmes parlent aux hommes [...] Pour leur plaire, il faut rire, faire voir ses dents ». Vivette « sans honte » tente en vain de le séduire mais Frédéric la « subit ». Le jeune homme vit dans ses souvenirs, dans ses rêves, dans sa folie, « perd-il l'esprit ? ». La tension du ballet est palpable, « on redoutait un malheur », mais sans le nommer. Tout

¹¹⁵ Extrait du livret dans le programme de *L'Arlésienne*, *op. cit.*

n'est que faux-semblants dans cet amour, « les gens du mas cherchent à donner une réalité au couple [...] les uns et les autres vivent dans l'illusion d'une possible entente ». Le sens du devoir des femmes, dont Petit parlait dans notre première partie, est illustré par « elle [Vivette] accomplit les gestes que l'on attend d'elle ». Finalement, « Frédéri se sent à nouveau emporté par le souvenir interdit, vaincu, il se jette dans le vide ». Encore une fois, on retrouve cette notion de combat contre l'amour, que nous pouvons lire avec le personnage celui de Don José. La langue très poétique de Daudet inspire un livret tout en ellipses et allusions à Petit. Les réminiscences de l'Arlésienne, rappellent des bribes de la nouvelle. Ce drame chemine petit à petit vers la tragique fin du héros, malgré l'amour salvateur que veut lui offrir Vivette.

Le thème de la lutte contre l'amour se retrouve dans *Notre-Dame de Paris*, tout particulièrement illustré par le personnage de Frollo. Le livret commence avec « la fête des fous ». C'est un début grotesque mais qui devient noir avec l'apparition de Quasimodo, pour qui la « difformité n'est pas feinte, elle est réelle »¹¹⁶. La foule (« bourgeois et manants ») joue un personnage important du ballet, elle est « cruellement moqueuse ». Quasimodo est « confusément heureux de ce titre dérisoire », ces éléments renforcent le côté pathétique de cette scène. La deuxième scène fait apparaître Frollo, personnage sombre qui jette un voile noir sur la fête ; « la vie n'est pas faite que de plaisirs et il faut prier et se repentir ». La religion est quelque chose de sérieux, grave, contrairement au caractère païen de la fête des fous. Nous étudierons plus en détails les personnages de Quasimodo, Frollo et la relation qu'ils entretiennent. Dans la troisième scène, Esméralda apparaît, elle danse « comme une invitation à l'amour », Frollo en est « fou de désir ». La course-poursuite qui suit, amène les personnages dans la cour des miracles « dont la nuit est le royaume ». Ce tableau amène de belles possibilités chorégraphiques et scénographiques. Dans la cinquième scène, Esméralda tombe amoureuse du quatrième personnage, le beau Phoebus. Quasimodo est violemment battu, puis conduit au pilori. Esméralda sera la seule à avoir pitié de lui, elle lui apporte de l'eau. Alors, Quasimodo, est bouleversé par cette belle fille qui s'occupe de lui, si laid. La beauté et la laideur extérieure ou intérieure des personnages sont des thèmes centraux du livret et en général chez Petit¹¹⁷. La scène

¹¹⁶ Extrait du livret dans le programme de *Notre-Dame de Paris*, *op.cit.*

¹¹⁷ *Le Loup* (1953) aborde particulièrement ce thème.

suiuante est inventée par Petit, Phoebus défile « comme une parade amoureuse adressée à Esméralda », là encore il est question de séduction. La scène de la taverne est le point culminant de l'action, un pas de deux* est écrit mais ce sera un pas de trois qui sera chorégraphié car Frollo épie la bohémienne et l'officier. Deux personnages dansent le désir, un autre la jalousie et cette jalousie sera telle que Frollo ira jusqu'au meurtre. Pourtant c'est la bohémienne qui sera emmenée par les gardes car « les apparences accusent » la jeune femme. Dans les deux scènes suivantes, on verra Esméralda jugée pour « débauche, homicide et sorcellerie » dans un ordre croissant de gravité. Quasimodo, qui n'a pas oublié la bonne action de la bohémienne, la sauve en l'amenant au sein de la cathédrale, la protégeant grâce au droit d'asile. Dans l'acte deux, Quasimodo « laisse éclater sa joie ». La scène suivante illustre l'amitié qui naît entre ces deux êtres. Esméralda est pleine de « tendresse », « reconnaissance » pour le bossu qui, enhardi, ose lui prendre la main. Mais quand il laisse sa protégée, Frollo en profite pour rendre visite à la bohémienne. Il tente de la posséder, mais comme dans *Carmen*, voyant qu'elle lui résiste, il finit, non pas par la tuer, mais par « frappe[r], comme pour le briser à jamais, ce corps qui lui résiste », comme si Esméralda n'était que corps et beauté. Pendant l'attaque de la cathédrale, Quasimodo voit « soldats et femmes échevelées, comme les furies de l'Antiquité » tel un cauchemar. Finalement, la bohémienne est prise, elle meurt, entraînant la fin du cauchemar de Frollo qui sera tué par Quasimodo. Ce dernier « emporte lentement la dépouille désarticulée de celle qu'il a aimée ». Ce grand ballet laisse une place importante à chaque personnage, mais aussi à l'évolution de l'action et des sentiments de chacun. Ici encore, le destin a une place importante. Aucun personnage n'est aimé par la personne qu'il désire. Chacun essaie de séduire ou tente de vaincre ses sentiments. La mort et le malheur sont les seules possibilités des personnages, à part pour Phoebus, personnage pouvant rappeler Hermann et qui s'en sort bien face aux autres.

Le livret de *La Dame de Pique* s'appuie sur la nouvelle de Pouchkine, par de nombreuses citations en notes. L'argument commence par la description d'Hermann, puis celle de la scène de jeu. La comtesse apparaît, « de laquelle tout le monde semble attendre quelque chose »¹¹⁸. On apprend que c'est « la révélation du secret cabalistique qu'elle détient ». Lisa aussi apparaît, Hermann lui « simule une folle passion ». La scène

¹¹⁸ Extrait du livret dans le programme de *La Dame de Pique*, *op.cit.*

de bal permet une danse du corps de ballet. Cette fois-ci, Hermann « rêve qu'il danse avec la vieille comtesse, qu'il cherche à la séduire pour lui ravir son secret » mais il se rabat sur la pupille. Dans la quatrième scène, la comtesse se retrouve seule et se souvient de son glorieux passé. Hermann sort de sa cachette, « dans un débordement de folie et de passion », il supplie et menace la comtesse ; elle meurt. Lisa arrive, Hermann « insensible à la douleur de Lisa, pose un chaste baiser sur le front de la jeune fille et s'en va ». Ce personnage cynique, détaché de tout, manipulateur, peut éventuellement rappeler Phoebus, qui se sert d'Esméralda. Dans la scène suivante, Hermann rêve de la comtesse. Enfin, dans la dernière scène, Hermann perd au jeu et « terrassé sous le choc en perd l'esprit ». La passion écrite dans ce ballet est plus celle du jeu que celle de l'amour, car c'est elle qui fait perdre la tête au héros. Hermann n'avait pas l'intention de tuer la comtesse mais sa passion l'a rendu incontrôlable. La séduction est encore une fois présente dans le livret, mais ici, elle est renouvelée car feinte.

On lit la forte présence du double motif d'Eros et Thanatos grâce à l'étude de la structure des quatre livrets. En analysant ce qui a été supprimé et développé dans l'hypertexte, on s'aperçoit que l'histoire d'amour principale et la fin tragique sont systématiquement préservées. Selon le principe de chorégraphie, Petit librettiste, met en avant ces éléments, qui, une fois qu'il incarnera sa fonction de chorégraphe, seront riches à exploiter. En effet, les scènes d'amour et de séduction sont des passages incontournables de sa création. Ses livrets finissent par des fins tragiques, qu'on a pu sentir dès le début de l'intrigue. Les arguments sont courts, synthétiques mais la langue de Petit est travaillée. On voit aux nombreuses citations qu'il s'appuie sur le roman, nouvelle, pièce ou *libretto* pour écrire. Le même schéma apparaît dans le livret de *Proust*.

3- LE CAS DE PROUST OU LES INTERMITTENCES DU CŒUR

Nous avons vu dans notre première partie que Petit a décidé de faire un ballet sur *À la Recherche du Temps perdu* mais sans résumer l'œuvre, ce qui n'aurait eu aucun sens. Il écrit des tableaux correspondant à des épisodes de *La Recherche*. Comme Proust, Petit s'attache plus aux sensations qu'aux actions. Arrêtons-nous sur le titre ; « les intermittences du cœur ». Proust en écrit la doctrine :

Car aux troubles de la mémoire sont liées les intermittences du cœur. C'est sans doute l'existence de notre corps, semblable pour nous à un vase où notre spiritualité serait enclose, qui nous induit à supposer que tous nos biens intérieurs, nos joies passées, toutes nos douleurs sont perpétuellement en notre possession. Peut-être est-il inexact de croire qu'elles s'échappent ou reviennent. En tout cas, si elles restent en nous, c'est la plupart du temps dans un domaine inconnu où même les plus usuelles sont refoulées par des souvenirs d'ordre différent et qui excluent toute simultanéité avec elles dans la conscience. Mais si le cadre de sensations où elles sont conservées est ressaisi, elles ont à leur tour ce même pouvoir d'expulser tout ce qui leur est incompatible, d'installer seul en nous, le moi qui les vécut.¹¹⁹

Le narrateur prend conscience de ces intermittences du cœur et de la mémoire au moment où il ressent la mort de sa grand-mère qui a eu une attaque l'année précédente. On apprend en notes que le concept d'« intermittences du cœur » remonte au plus ancien de la genèse de *La Recherche*¹²⁰. Petit a choisi de placer son ballet sous l'autorité de ce titre, qui reflète le livret mais aussi ce qui a frappé le chorégraphe dans l'œuvre. Le ballet est divisé en deux parties : quelques images du paradis proustien et quelques images de l'enfer proustien. Le motif de la binarité entre le bien et le mal, la vertu ou le vice, la vérité ou les faux-semblants, le paradis et l'enfer est récurrent dans le ballet.

La première partie débute avec « Faire clan » ou le snobisme offensif selon Proust, qui introduit le ballet et auquel le dernier tableau répondra : « Cette idée de la mort » où le monde apparaît au narrateur comme derrière une « porte funéraire ». Le

¹¹⁹ PROUST, Marcel, *À la Recherche du Temps perdu*, tome III, *op. cit.*, p. 154.

¹²⁰ PROUST, Marcel, *À la Recherche du Temps perdu*, tome III, *ibid.*, p. 1431-1432.

premier tableau est une critique acide de la bonne société parisienne de l'époque. Le dernier tableau voit l'effondrement de cette société, Petit ajoute : « toutes les fêtes ne sont plus pour lui que des bals noirs »¹²¹. Le premier acte continue avec « La petite phrase de Vinteuil » ou la musique des amours. L'amour entre Swann et Odette est scellé par « l'air national de leur amour », une musique entre un piano et un violon que les danseurs personnifient. Le troisième tableau est consacré à « Les aubépines » ou les mots-fées. Le seul mot d'« aubépine » porte en lui toute une histoire, et c'est l'apparition de Gilberte parmi les fleurs qui symbolisera cette idée de « mots-fées ». Le quatrième tableau s'intitule « Faire catleya » ou les métaphores de la passion, le titre est explicite. Cet extrait met encore en scène Swann et Odette. Cette scène interroge la manière de chorégraphier une métaphore. Comment porter à la scène une figure de style ? Le livret représente ensuite « les jeunes filles en fleurs » ou les vacances enchantées. Le narrateur les voit comme un « paradis de pureté, de fraîcheur ». De ces jeunes filles, se détachent « Albertine et Andrée ou la prison des doutes », tableau érotique dans lequel les deux jeunes femmes dansent enlacées. Le premier acte se termine sur « La regarder dormir » ou la réalité ennemie, symbolisant la jalousie du narrateur. La fin du premier acte introduit la noirceur du second. Les deux premières scènes s'intitulent « Monsieur de Charlus face à l'insaisissable » et « Monsieur de Charlus face à l'impossible », le baron voue un culte à l'artiste Morel mais surprend la vérité ; « la liberté de Morel dans le vice ». Après le pas de deux* amoureux entre Albertine et Andrée, c'est au tour de Charlus et Morel d'exprimer leur érotisme. Les deux scènes suivantes fonctionnent aussi ensemble : « Les enfers de Monsieur de Charlus » et « Rencontre fortuite dans l'inconnu ». Le narrateur épie le baron masochiste et erre dans les nuits noires parisiennes de la guerre « avec tout ce que cela apportait de tentations inconnues aux habitants infernaux de cette Pompéi, éternels quêteurs de plaisirs interdits ». L'avant-dernier tableau s'intitule « Morel et Saint-Loup ou le combat des anges », l'ange noir, Morel, tente d'entraîner l'ange blanc, Saint-Loup dans le vice. Le découpage de Petit respecte l'évolution du récit de Proust. Le librettiste emprunte à tous les livres de *La Recherche*. Dans le livret, Petit écrit les citations qui remettent en mémoire les passages chorégraphiés. Un tableau permet de mieux

¹²¹ Extrait du livret dans le programme de *Proust ou Les Intermittences du cœur*, op. cit.

représenter les correspondances entre les passages chorégraphiés et les extraits de *La Recherche*.

Le livret de ballet	Dans <i>À la Recherche du Temps perdu</i>
« Faire clan » ou l'image du snobisme offensif selon Proust	Tome IV p. 561-562 (<i>Le Temps retrouvé</i>)
La petite phrase de Vinteuil ou la musique des amours	Tome I p. 205 puis p. 215 ¹²² (<i>Du côté de chez Swann</i>)
Les aubépines ou les mots fées	Tome I p. 136 (<i>Du côté de chez Swann</i>)
« Faire catleya » ou les métaphores de la passion	Tome I p. 230 (<i>Du côté de chez Swann</i>)
Les jeunes filles en fleurs ou les vacances enchantées	Tome II p. 245-246 (<i>À l'ombre des jeunes filles en fleurs</i>)
Albertine et Andrée ou la prison et les doutes	Tome III p. 191 puis p. 532 (<i>Sodome et Gomorrhe</i>)
La regarder dormir ou la réalité ennemie	Tome III p. 840 puis p. 887-888 (<i>La Prisonnière</i>)
Monsieur de Charlus face à l'insaisissable	Tome III p. 447-448 (<i>Sodome et Gomorrhe</i>)
Monsieur de Charlus vaincu par l'impossible	Tome III p. 465-467 (<i>Sodome et Gomorrhe</i>)
Les enfers de Monsieur de Charlus	Tome IV p. 394 (<i>Le Temps retrouvé</i>)
Rencontre fortuite dans l'inconnu	Tome IV p. 413 (<i>Le Temps retrouvé</i>)
Morel et St Loup ou le combat des anges	Tome IV p. 283 (<i>Le Temps retrouvé</i>)
« Cette idée de la mort... » où le monde apparaît au narrateur comme derrière « une porte funéraire »	Tome IV p. 619-620 (<i>Le Temps retrouvé</i>)

Même si la rupture entre l'enfer et le paradis proustien n'est pas aussi nette dans *La Recherche* que dans *Les Intermittences*, le récit devient de plus en plus sombre. Alors que le livret fonctionne par « flashes », plusieurs intrigues évoluent distinctement : le clan Verdurin, l'amour entre Swann et Odette, celui entre le narrateur et Albertine, l'histoire de Monsieur de Charlus, Morel et Saint-Loup. Petit établit une autre hiérarchie de personnages que dans *La Recherche*, on constate qu'à l'échelle du livret, Morel et Charlus ont plus d'importance. La scène des nuits noires et celle des « aubépines » restent des parenthèses. Ce n'est pas un ballet codifié avec corps de ballet, danseur

¹²² Petit cite aussi la lettre de Proust à Jacques de Lacretelle, dans laquelle l'auteur parle de cette sonate.

principal et danseuse principale, il n'y a quasiment que des solistes et de nombreux pas de deux*. La séduction, le désir et l'amour ont une place importante dans le ballet, on les lit dans les tableaux : deux, trois, quatre, six, sept, huit, neuf, dix, onze et douze. La mort et la souffrance sont aussi présentes dans les scènes : sept, neuf, dix, douze et treize. Les deux tableaux restants sont le premier tableau qui plante le décor, et celui des jeunes filles en fleurs, sorte d'apparition magique. Les thèmes du souvenir et du temps sont aussi évoqués dans plusieurs tableaux, notamment le dernier. Les chorégraphies que nous étudierons plus en détail dans la troisième partie nous aideront à comprendre ce que Petit tire de ces extraits.

Notre étude comparative de la structure entre hypotextes et hypertextes, nous amène à tirer certaines conclusions. Petit écrit de courts livrets, il suit la chronologie de l'action. À l'exception de *L'Arlésienne*, les arguments sont divisés en plusieurs tableaux. Le librettiste supprime les intrigues et les personnages secondaires pour plus de limpidité de l'action. En effet, même si le livret, doit intéresser le lecteur, ce qui compte le plus dans un ballet, c'est la danse. Nous avons aussi pu voir que Petit développe les scènes autour du sentiment amoureux, qu'il soit passion, désir, séduction, jalousie. La mort intervient dans tous les ballets. Le double motif d'Eros et Thanatos est particulièrement exploité. L'intermédiaire qu'est le livret permet de passer du médium verbal qu'est le roman ou nouvelle au médium a verbal qu'est la chorégraphie. L'étude des personnages peut aussi aider à mieux comprendre vers où la chorégraphie ira et comment le librettiste perçoit les personnages qu'incarneront ses danseurs.

B- LES PERSONNAGES

Depuis que la danse peut aujourd'hui se suffire à elle-même et qu'on a déclaré *L'Ere du soupçon*¹²³ ouverte, le personnage serait à bannir. Pourtant, Petit a recours à de nombreux personnages dans ses livrets. Delphine Gerbé de Thoré, dans *Le personnage littéraire dans la danse néo-classique*¹²⁴, se demande pourquoi et explique que le personnage est un élément-clé de la *mimesis*, primordiale au théâtre et à la danse figurative. Mais en danse, le personnage a un langage chorégraphique propre. Nous nous interrogerons également sur le statut du personnage adapté d'un hypotexte, est-ce une transposition ou une création ? L'étude de ces personnages est primordiale pour comprendre comment les danseurs interpréteront leur rôle. Bien sûr, la personnalité du danseur est importante dans cette interprétation mais l'écriture du rôle par le librettiste n'est pas à négliger, notamment quand librettiste rime aussi avec chorégraphe. En effet, Petit peut imaginer sa distribution en fonction de l'écriture des rôles : lui-même pour Don José, Baryschnikov pour Hermann ou plus tard, Le Riche pour *Clavigo*. Quel traitement Petit fait-il des personnages de ses livrets ? Nous différencierons les personnages principaux féminins, masculins et le « corps de ballet ».

1- LES PERSONNAGES FÉMININS

Nous pouvons différencier un ou plusieurs rôles principaux dans chaque livret. Dans *Carmen*, nous étudierons le personnage éponyme. Dans *Notre-Dame de Paris*, nous analyserons Esméralda. Dans *L'Arlésienne*, ce sera Vivette. *Proust ou Les Intermittences du cœur* comporte de nombreux personnages, nous étudierons alors : la Patronne, Odette, Gilberte, Albertine et Andrée. Enfin, dans *La Dame de Pique*, nous travaillerons sur la comtesse et Lisa. Nous étudierons les danseuses ballet par ballet et nous essaierons d'observer si nos commentaires se rejoignent et si certains personnages féminins ont les mêmes caractéristiques.

¹²³ SARRAUTE, Nathalie, *L'Ere du soupçon, essais sur le roman*, Gallimard, coll. Folio essais, Paris, 1987, 160p.

¹²⁴ GERBE DE THORE, Delphine sous la dir. de SCHENCK, Cécile, *Le personnage dans la danse néoclassique*, op. cit., p. 3-10.

Carmen est surtout caractérisée par sa beauté. Nous avons déjà cité l'exergue du livret, prise dans la nouvelle de Mérimée, qui insiste sur la beauté des espagnoles. Dans l'acte premier, Carmen se bat, elle est « rebelle » comme sa beauté. Son physique correspond à son tempérament. Dans le deuxième acte, elle danse pour séduire. Après la séduction, il y a la danse de l'amour dans la chambre. Dans la scène de la grange, « Carmen demande à Don José de lui prouver son amour pour elle en détroussant ce passant, même s'il faut le tuer »¹²⁵. La mort, le crime deviennent preuve d'amour ultime. L'amour surpasse le bien et la morale. Carmen est une femme immorale, notons qu'elle est bohémienne dans l'œuvre de Mérimée et dans l'opéra mais qu'il n'en est fait aucune mention chez Petit, elle est juste une « rebelle ». Dans le dernier tableau, elle est comparée au taureau courageux, qui préfère la mort à la domesticité de l'amour.

Contrairement à *Carmen*, dans *Notre-Dame de Paris*, il est précisé qu'Esméralda est « Egyptienne »¹²⁶, c'est-à-dire bohémienne. Son personnage est une danseuse comme Carmen. Elle aussi est caractérisée par sa beauté, elle est « si belle » que Dieu l'aurait préférée à la Vierge » dansant avec son corps de feu, comme une invitation à l'amour ». Comme chez Carmen, il y a quelque chose de diabolique chez cette danseuse et sa danse est une danse de séduction, même si, dans le cas d'Esméralda, elle n'en n'est pas consciente. Naïve, elle tombe amoureuse de Phoebus. On lit la bonté de la bohémienne par la pitié qu'elle éprouve pour Quasimodo, c'est une belle personne, physiquement et intérieurement, contrairement à Carmen, belle mais immorale. Dans le septième tableau, on peut lire : « Phoebus entraîne la bohémienne dans une taverne ». Esméralda est complément d'objet direct, elle est passive, c'est Phoebus qui mène la séduction. Dans *Carmen*, c'était la femme qui menait l'action et la séduction. Esméralda est accusée et jugée pour « débauche, homicide et sorcellerie », alors qu'elle est victime de la situation et des *a priori* la concernant. Une fois dans la cathédrale, elle illustre à nouveau sa bonté : « avec tendresse, [elle] témoigne sa reconnaissance au sonneur de cloches ». Mais alors qu'elle éprouve de la tendresse pour Quasimodo, elle repousse Frolo « avec dégoût » ; elle reconnaît les bonnes personnes et les mauvaises. À la fin, « la belle bohémienne n'est bientôt plus qu'une forme inerte. Et meurent avec Esméralda les sons du tambour de basque ». Son apparence et son identité sont réduites

¹²⁵Extrait du livret dans le programme de *Carmen*, *op. cit.*

¹²⁶Extrait du livret dans le programme de *Notre-Dame de Paris*, *op. cit.*

à néant. Esméralda, même si elle est bohémienne et ainsi vue comme diabolique, incarne la beauté et la pureté. Alors qu'elle fait partie des personnages principaux, son action ne se réduit qu'à danser, donner à boire à Quasimodo et lui témoigner de la tendresse. Elle est plus spectatrice qu'actrice de l'action.

Au contraire dans *L'Arlésienne*, le personnage féminin est actrice et le héros masculin, passif. Il est question de deux femmes, mais on n'en voit qu'une. En effet, le personnage éponyme est la grande absente du ballet, « l'Invisible »¹²⁷, comme dans la nouvelle ou dans la pièce. Elle serait « tout en velours et en dentelles », elle est caractérisée par son appareil plus que par sa beauté naturelle. C'est une femme coquette donc mauvaise. Elle est « le rêve interdit, l'amour impossible, la Femme que l'on n'aura jamais ». Ce fantasme de la Femme (notons la majuscule) séductrice et inatteignable est courant dans la littérature, et dans les arts en général. Le personnage de l'Arlésienne se rapprocherait plus de celui de Carmen. Vivette est l'antithèse de la femme fatale, elle est une femme simple. Mais pour séduire, on lui conseille de jouer de ses charmes, de se rapprocher un peu plus de cette Arlésienne. Elle doit entreprendre la séduction, car ce n'est pas Frédéric qui le fera. Le livret précise qu'elle le fait « sans honte » car elle devrait en avoir honte, ce n'est pas aux femmes d'être séductrices, elles doivent se laisser séduire, mais ici c'est un cas d'« extrême urgence ». Le couple est renversé, ici, c'est l'homme qui « subit » la femme. « Vivette une dernière fois espère... Elle accomplit les gestes que l'on attend d'elle », mais en vain. Sa séduction, son abnégation de soi, n'auront servi à rien. Elle ne meurt pas comme Carmen ou Esméralda mais on ne saura pas ce qu'elle deviendra.

Les personnages proustiens sont complexes, chacun d'entre eux nécessiterait une étude approfondie, mais le librettiste se doit de les dessiner plus promptement, il lui faut être efficace. Étudions les personnages féminins par ordre d'apparition. La Patronne représente son clan de « snobs »¹²⁸. Elle « rêve de celle qu'elle affecte de mépriser », c'est-à-dire la duchesse de Guermantes. C'est un personnage tourné en ridicule, qui malgré son détachement, rêve de sortir de sa bourgeoisie pour appartenir à l'aristocratie. Dans le dernier tableau, on la retrouve, elle a réussi à devenir duchesse. Odette incarne l'amour-passion avec Swann. Dans « Faire catleya », Swann prend garde

¹²⁷ Extrait du livret dans le programme de *L'Arlésienne*, *op. cit.*

¹²⁸ Extrait du livret dans le programme de *Proust ou Les Intermittences du cœur*, *op. cit.*

à métaphoriser l'acte sexuel pour ne pas choquer la jeune femme, qui est en fait une cocotte. Dans le livret, Petit se focalise plus sur cette idée de « l'amour passion » que sur le personnage d'Odette. Gilberte est en fait, la fille d'Odette et de Swann. L'apparition de cette « fillette d'un blond roux dont il tombe éperdument amoureux » au milieu des aubépines dresse un décor qui participe au coup de foudre du narrateur. Albertine est l'amour passion du narrateur, mais il s'aperçoit que la jeune femme symbole de pureté qu'il a aimé dès qu'il l'a vu parmi les jeunes filles en fleurs, n'est pas la même que celle qu'il possède. En effet, il a idéalisé Albertine, et s'en rend compte quand elle danse avec Andrée, autre jeune fille en fleurs. On peut lire : « Ce que le narrateur a pris pour un paradis de pureté, de fraîcheur, ces jeunes filles en fleurs qui le fascinent ne sont-elles, à l'image du monde des adultes, que mensonges et faux-semblants, cachant toutes sortes de gestes impudiques et de désirs équivoques ? ». En effet, le narrateur émet des doutes quant à l'homosexualité d'Albertine que Petit va expliciter. La jalousie du narrateur va devenir telle qu'il fera d'Albertine sa « prisonnière ». Le livret cite Proust :

Et je me rendais compte qu'Albertine n'était pas, même pour moi, la merveilleuse captive dont j'avais cru enrichir ma demeure... M'invitant, sous une forme pressante, cruelle et sans issue, à la recherche du passé, elle était plutôt comme une grande déesse du Temps.¹²⁹

Rien ne peut vaincre la maladive jalousie du narrateur face à la « réalité ennemie ». Andrée n'est pas détaillée dans le livret autrement que comme une « amie » d'Albertine. Les femmes dans *Les Intermittences du cœur* ne sont pas très décrites à l'exception de la Patronne ou d'Albertine. Elles sont vues par des personnages masculins qui tombent amoureux d'elles. La Patronne est un personnage tourné en ridicule, les autres sont considérées comme objets de désir.

Dans *La Dame de Pique*, Petit cite une description de la comtesse Anna Fedotovna : « la comtesse n'était assurément pas méchante mais elle avait tous les caprices d'une femme gâtée par le succès mondain »¹³⁰. La comtesse vit dans une autre époque que celle d'Hermann, elle se souvient avec mélancolie de sa jeunesse. Quand

¹²⁹ Extrait du livret dans le programme de *Proust ou Les Intermittences du cœur*, op. cit.

¹³⁰ Extrait du livret dans le programme de *La Dame de Pique*, op. cit.

elle se retrouve dans sa chambre, Hermann la voit « dans la hideur physique et la solitude du grand âge ». Alors qu'« il y a soixante ans, [elle] vint à Paris où elle fit fureur. On la suivait en foule ; on voulait voir la Vénus moscovite ». Il y a un décalage entre ce qu'elle est et le souvenir qu'elle a de sa vie. Peut-être est-ce la raison de son comportement avec Lisa « qu'elle protège et malmène, [...], sa pupille et son souffredouleur ». La jeune fille est aussi naïve qu'une Esméralda ou une Vivette, « confiante et conquise, Lisa remet [à Hermann] les clefs de la maison ». Comme pour Vivette, on ne connaîtra pas l'avenir de la malheureuse. Les femmes de *La Dame de Pique* sont des personnages secondaires qui servent à ce qu'Hermann puisse atteindre son but.

Les personnages féminins de Petit sont généralement jeunes et beaux, à l'exception de la Patronne et de la Dame de Pique. On pourrait faire des parallèles entre elles : Carmen et l'Arlésienne (que l'on ne voit pas mais qui est citée dans le livret) sont des femmes fatales. Au contraire, Esméralda, Vivette, Gilberte et Lisa sont des jeunes filles « pures » et naïves. Il y a une binarité dans la perception de ces deux emplois de femmes : la coquette contre la jeune première. Odette, Albertine et Andrée sont des personnages plus ambigus qui semblent ne pas séduire mais qui participent au jeu du désir. La Patronne et la Dame de Pique sont des femmes qui aiment la vie en société et être courtisées. La plupart de ces femmes sont malheureuses en amour ou déçues par leur amant : Esméralda, Vivette, Albertine, Lisa. Certaines dansent la passion : Carmen, Esméralda, Vivette, Odette, Albertine, Andrée. Allons voir du côté des hommes si les personnages alternent aussi entre passion et malheur.

2- LES PERSONNAGES MASCULINS

Les hommes chez Petit ne sont pas négligés. Le chorégraphe aime s'entourer de bons et de grands danseurs, quand ce n'est pas lui-même qui danse, il leur taille alors des rôles sur mesure et qui ont une consistance. Dans *Carmen*, nous pouvons citer Don José, dans *Notre-Dame de Paris*, Quasimodo, Frollo et Phoebus, dans *L'Arlésienne*, Frédéric, dans *Les Intermittences du cœur*, le narrateur ou Proust lui-même, Swann, le baron de Charlus, Morel et Saint-Loup, et enfin dans *La Dame de Pique*, Hermann.

Don José tombe immédiatement sous le charme de Carmen, il est prêt à tout pour séduire sa belle. Pourtant, une fois qu'il a réussi à la séduire, son défi est de réussir

à garder cette femme libre. Carmen joue avec lui et le piège se referme étape par étape autour de Don José. D'abord il enlève Carmen, puis il la suit dans ses aventures, enfin, il tuera un homme pour elle. Le livret précise que le héros est « comme hypnotisé »¹³¹, peut-être un peu pour pardonner, cet homme qui est dans un état second. C'est la faute de Carmen, lui, est seulement victime de cette tentatrice, qui l'abandonne une fois le crime commis. Dans le dernier tableau, Don José, tente le tout pour le tout, en demandant à Carmen de le suivre, mais face à l'échec, il commet l'irréparable, il tue son amour pour ne pas qu'il s'échappe ; crime passionnel qui représente à la perfection la relation d'éros et de thanatos.

Dans *Notre-Dame de Paris*, il y a trois personnages masculins, et comme l'explique le titre d'un chapitre du roman : « trois cœurs d'hommes faits différemment »¹³². Commençons par Quasimodo qui apparaît dès la première scène. Il est présenté comme « un être monstrueux qui éclipse tous les autres : bossu, boiteux »¹³³. Notons que Petit n'en a pas fait un personnage monstrueux mais un personnage complexé qui a un handicap. Pourtant, il y a une animalisation du bossu dans son rapport à l'archidiacre qu'on lit aussi dans le roman : « Penaud, Quasimodo vient, tel un chien fidèle, se coucher à ses pieds ». Dans le second tableau, le lecteur apprend l'histoire du sonneur de cloches et de sa relation maître/esclave avec Frollo qui l'a adopté. Quand Quasimodo est appréhendé par les soldats, « les archers [...] le tabassent, sous l'œil complaisant des badauds ». Petit souligne la cruauté et la violence des représentants de l'ordre et du peuple. Alors, la seule personne qui éprouve de la bonté à son égard « va bouleverser l'âme du pauvre bougre et changer le cours de son destin ». Cette phrase, quelque peu solennelle et fataliste, indique que la gentillesse d'Esméralda sera récompensée par Quasimodo reconnaissant, qui la sauvera du pilori. Au début de l'acte deux, Quasimodo fait une démonstration de joie en faisant danser les cloches de la cathédrale. C'est au tour d'Esméralda d'être reconnaissante, elle tente de devenir l'amie du bossu. Même si Quasimodo est « honteux de son corps difforme », il prend la main de la jeune fille, ce qui représente peut-être le plus beau moment de sa vie. L'attaque de la cathédrale signe la fin de son bonheur. Quasimodo tue Frollo en

¹³¹ Extrait du livret dans le programme de *Carmen*, *op. cit.*

¹³² HUGO, Victor, *Notre-Dame de Paris*, *op. cit.*, p. 498.

¹³³ Extrait du livret dans le programme de *Notre-Dame de Paris*, *op. cit.*

comprenant tout le mal qu'il a fait et emporte le corps de la bohémienne. Le personnage de l'archidiacre est l'un des plus complexes de notre corpus. C'est un religieux austère, cynique mais qui est obsédé par l'amour qu'il porte à Esméralda. Il doit se battre contre ses pulsions. Parfois, il y cède en demandant à Quasimodo par exemple, de lui apporter la bohémienne ou en la suivant dans la taverne où l'entraîne Phoebus. Là-bas, il épie le manège de Phoebus, qui séduit Esméralda. Frollo, « ivre de rage et de jalousie », tue Phoebus (qui n'est que blessé dans le roman) et s'enfuit. La passion de Frollo est trop grande pour qu'il puisse la contrôler et il y cède en tuant et en essayant de forcer l'amour. En effet, dans l'acte deux, il revient tourmenter la bohémienne, réfugiée dans la cathédrale. Comme Don José, il frappe (sans la tuer) cette femme qui résiste à son amour. Il ne sera délivré de cette passion seulement au moment où la jeune femme mourra mais c'est à ce moment que Quasimodo, se retournera contre lui. Le dernier personnage masculin de ce livret est le beau capitaine Phoebus. Dans le roman, il est décrit comme un « homme à femmes », qui se sert d'Esméralda comme il se sert de toutes les autres. Dans le livret, sa description est moins sévère mais il n'est pas non plus le prince charmant que s' imagine Esméralda. Pour la séduire, il « défile à la tête de ses troupes. Comme une parade amoureuse adressée à Esméralda ». C'est lui qui l'entraîne dans la taverne mal fréquentée, où il délaisse la bohémienne au profit des prostituées. Ce comportement est caractéristique du Phoebus romanesque. Il sera tué dans l'auberge. Les personnages de *Notre-Dame de Paris* sont des êtres en souffrance, à l'exception de Phoebus. Ce sont des personnages différents du peuple parisien ; une bohémienne, un ecclésiastique, un bossu boiteux. Ils ont un rôle social mais aimeraient s'en détacher. Ce sont des personnages qui n'ont pas le droit à l'amour. Seule, la mort pourra les délivrer de leur souffrance.

Frédéri, le héros de *L'Arlésienne*, meurt lentement d'amour pour cette femme qu'il a rencontrée à Arles. Même s'il essaie d'en guérir, sa passion est incontrôlable, il fait des « rechutes ». Alors qu'il se fiance avec Vivette, « le souvenir de l'Arlésienne envahit à nouveau Frédéric. Entouré des siens, il n'en est pas moins seul face à une passion secrète »¹³⁴. Les gens du mas sous-estiment cet amour et pensent que cette histoire n'est qu'une passade, que le médicament se trouve en la personne de Vivette. Mais le jeune homme est indifférent à cette fille, qui n'est pas l'Arlésienne, comme à

¹³⁴ Extrait du livret dans le programme de *L'Arlésienne*, *op. cit.*

toutes celles qui tentent de le séduire. « Chaque silhouette féminine évoque celle dont le souvenir le hante » mais qui n'est jamais l'Arlésienne. Peu à peu, il sombre dans la folie, il la voit partout mais c'est encore plus douloureux quand il s'aperçoit que ce ne sont que rêves et imagination. Finalement, « à l'instant où Frédéric se sent à nouveau emporté par le souvenir interdit, vaincu, il se jette dans le vide ». Comme Don José, il préfère la mort à la vie sans celle qu'il aime.

Le premier personnage masculin des *Intermittences du cœur* à être mis en avant est Swann. On le voit dans le tableau de « La petite phrase de Vinteuil » mais on ne découvre pas réellement son personnage car c'est la musique qui est le protagoniste de la scène. On retrouve Charles dans « Faire catleya » qui représente le début de l'amour passion entre lui et Odette. Tel le gentleman qu'il est, il arrange les catleyas du décolleté de son amie « sous prétexte de ne pas les froisser »¹³⁵, ce qui entraîne le début de leur liaison. On peut observer un autre amoureux passionné : le narrateur lui-même qui n'est autre que Proust et qui aime Albertine. La passion entraîne la jalousie et il fait d'Albertine sa « Prisonnière », ce qui ne le rassure pas encore assez, « il ne peut l'aimer qu'endormie ». On peut lire dans le livret, « il l'interroge, il l'espionne jusque dans son sommeil. Et rien ne fait taire sa jalousie », le narrateur détruit la passion qu'il y a entre Albertine et lui. Il illustre le double motif d'Eros et Thanatos, la passion destructrice, la pulsion de vie contre la pulsion de mort. On retrouve le narrateur entrant dans un hôtel et découvrant Monsieur de Charlus se faisant battre, Proust n'assiste à la scène qu'en tant que spectateur indiscret. Enfin, le narrateur apparaît dans le dernier tableau qui a lieu après la guerre. Il explique que la société qu'il a connu avant la guerre a disparu et « dans sa disparition, le narrateur voit le signe de sa propre mort ». De plus, la duchesse de Guermantes, ancienne Madame Verdurin est présente et « l'idée que cette femme est une image de sa mort, s'installe dans l'esprit du narrateur ». Le tableau représente la fin d'un monde et surtout la fin du monde du narrateur donc sa mort. L'autre personnage incarnant la passion et la destruction, est le baron. On le voit au début de l'acte deux, il aime Morel. Comme Frolo, « le vieux gentilhomme qui n'est qu'une formidable imposture, cachant du mieux qu'il peut la horde de ses démons intérieurs, perd toute retenue ». Les deux personnages se ressemblent, ils ont une certaine autorité qui ne correspond pas avec leur intériorité. En effet, ils sont torturés par un

¹³⁵ Extrait du livret dans le programme de *Proust ou Les Intermittences du cœur*, op. cit.

amour interdit. Dans le tableau suivant, le baron découvre que Morel n'est pas aussi pur qu'il le pensait, comme Frolo découvrant qu'Esméralda, dans les bras de Phoebus, n'est pas aussi pure qu'il se l'imaginait. Enfin, on le découvre dans un petit hôtel, se faisant flagellé par des employés de la maison, des anciens repris de justice. Le secret de Monsieur de Charlus est son « inversion » certes, mais aussi son goût pour le masochisme, le plus haut vice que l'on peut imaginer pour un baron. Morel pourrait être un double d'Albertine, un personnage que l'on imagine blanc comme neige au début et à qui on découvre des vices. Petit le décrit comme : « un homme du peuple qui vit libre des interdits » ; il est « l'insaisissable ». Dans le tableau suivant, quand Charlus comprend que Morel fait « commerce de son corps », il ne peut le croire. Enfin, Morel entretient une liaison avec Saint-Loup, qu'il a réussi à « entraîner dans le vice ». Robert de Saint-Loup est l'ange blanc, beau, courageux. Il est le mari de Gilberte Swann, mais dans « Le combat des anges » après une lutte acharnée, Saint-Loup cède à Morel. Petit a choisi de favoriser la rupture entre la vertu et le vice dans ce ballet. Les hommes séduisent les femmes ou les hommes, ils aiment, et se laissent soumettre à leurs pulsions. Encore une fois, ce sont des êtres que l'amour rend malheureux à cause de leur inversion, de leur jalousie, de leur sadisme mais surtout à cause de la force de leur passion.

Le héros de *La Dame de Pique*, Hermann, n'est pas du genre à prendre des risques inconsidérés. Il dit lui-même qu'il ne va pas « risquer le nécessaire dans l'espoir du superflu »¹³⁶. Il ne joue jamais aux cartes mais quand il apprend qu'il y a un secret pour gagner, il va peu à peu sombrer dans la folie. Hermann élabore un plan pour que la comtesse lui livre son secret : « Hermann simule une folle passion pour Lisa, dans l'espoir de pouvoir, par elle, se faire présenter à la comtesse ». La passion qu'il a pour les cartes doit maintenant passer pour une passion amoureuse. Durant la scène de bal, il perd peu à peu le sens de la réalité, comme c'était le cas pour Frédéri : « il est en proie à une sorte de vision. Il lui semble que le bal s'immobilise, que les lumières changent et se tamisent, que les couples se défont, qu'il a écarté Lisa et qu'il est seul avec la comtesse ». Cette scène très cinématographique mais que le chorégraphe pourra reproduire sur scène, n'est bien sûr que le fruit de son imagination. Cette fois, c'est la comtesse elle-même qu'il tente de séduire mais quand il se rend compte que ce n'est

¹³⁶ Extrait du livret dans le programme de *La Dame de Pique*, *op. cit.*

qu'une illusion, il se retourne vers Lisa. Son indifférence à l'amour l'éloigne des autres personnages que nous avons déjà pu étudier, mais il est prêt à tous les stratagèmes pour posséder l'objet de ses désirs un peu comme le cynique Frollo. Une fois face à la comtesse, il se laisse aller à la folie, à la passion et la supplie puis l'implore et la menace. Il ne se contrôle plus, la passion l'emporte sur la raison, et la comtesse en meurt. On retrouve le cynisme du personnage, quand il s'enfuit laissant la pauvre Lisa avec le cadavre, tout de même lui « pos[ant] un chaste baiser sur le front ». Il rêve de la comtesse lui livrant son secret, il lui en est reconnaissant car il prend son rêve pour la réalité. Finalement, il perdra tout au jeu et en perdra surtout l'esprit. Hermann, comme Frédéri, laisse s'échapper le contrôle de sa vie et de sa tête, car sa passion est trop forte.

Roland Petit crée de beaux rôles masculins en s'inspirant de la littérature. Comme pour les rôles féminins, les personnages correspondent à des emplois. Il y a les jeunes premiers qui perdent la raison à cause de leur passion : Don José, Frédéri, Proust, Saint-Loup ou Hermann. D'autres personnages peuvent être comparés à des barbons, ils sont plus expérimentés mais perdent leur contrôle à cause de leurs pulsions : Frollo ou Charlus. Enfin, il y a quelques rôles de séducteurs : Phoebus ou Morel. Petit, même s'il donne une charge psychologique à ses personnages et qu'il ne les caricature pas, s'inspire de ces emplois théâtraux. Finalement, la plupart des hommes sont victimes de leur passion, ce qui les entraînera vers la mort. Les femmes sont des tentatrices et l'homme succombe à la folie ne pouvant la posséder. Morel est le symbole de cette perversité, il tient un rôle de séducteur du fait de son inversion, il séduit facilement Charlus, bourré de vices mais plus difficilement Saint-Loup, la vertu même, mais qui ne peut lui résister. Les personnages masculins de Petit ont un fort potentiel chorégraphique, basé sur une psychologie approfondie, tout comme les rôles féminins. Après avoir étudié, les rôles de solistes masculins et féminins, nous analyserons le rôle du corps de ballet.

3- LE CORPS DE BALLET

Le « corps de ballet » au sens d'ensemble de non-solistes, qui sert à mettre en valeur les rôles principaux n'est plus vraiment d'actualité chez Petit. Soit le librettiste intègre un corps de ballet qui va servir l'intrigue, soit il le supprime du fond de scène, ce ne sont pas des faire-valoir comme ils pouvaient l'être dans les ballets romantiques par exemple. Dans *Carmen*, le premier tableau introduit des cigarières, des femmes qui travaillent à la fabrique de cigares. Mais ces femmes ne sont pas n'importe quelles ouvrières : leur réputation était de travailler dénudé car il faisait très chaud dans ces manufactures, ce qui donne un aspect érotique à ces personnages. Même si le livret ne le signale pas, des hommes errent à l'extérieur de la manufacture de tabac, espérant apercevoir et séduire ces cigarières. Dans le deuxième tableau, l'argument précise que la taverne de Lilas Pastia est fréquentée par « des mauvais garçons et des filles », sous-entendant des brigands et des prostituées. Ce tableau aussi amène une atmosphère langoureuse, une atmosphère de séduction dans le ballet. Enfin, au cinquième tableau, les sévillans se réunissent à la corrida, ce qui permet de créer un tableau de couleur locale espagnole. Apparaît Escamillo, archétype du fier torero que la foule, surtout féminine, adule et dont les hommes sont jaloux. Les danseurs de *Carmen* sont des sévillans, au « sang chaud », qu'ils soient bandits, toréador, cigarières ou prostituées. Ils dansent la séduction et la mort comme s'ils étaient nés pour ça.

Dans *Notre-Dame de Paris*, le corps de ballet a une fonction symbolique, il représente le peuple de Paris. Le peuple se constitue de « bourgeois et manants »¹³⁷. La foule manifeste à plusieurs reprises sa cruauté face à la différence de Quasimodo, la première fois lors de la Fête des fous, puis quand il est humilié sur le pilori. La cour des miracles est aussi une représentation du peuple mais ce n'est plus tout le peuple qui en fait partie mais seulement « le peuple des ombres : gueux, infirmes, mendiants, vide-goussets, tire-laine, coupe-jarrets ». Cette énumération imagée tend à une poétisation de ce peuple misérable, « dont la nuit est le royaume ». Les archers sous le commandement de Phoebus sont une autre catégorie de la société, eux aussi sont sans pitié pour Quasimodo car ils le frappent sans raison, par pure cruauté. Le livret ne l'indique pas mais il y aura aussi une danse des prostituées comme dans *Carmen*. Tout

¹³⁷ Extrait du livret dans le programme de *Notre-Dame de Paris*, *op. cit.*

comme il y a une critiques des archers, il y en a une aussi des juges, qui alors qu'Esméralda est innocente, la condamnent à mort. Une fois la bohémienne sauvée, « déçue qu'on lui ôte sa proie, mais revenue à des sentiments religieux, l'assistance se contente de lancer le cri d'allégresse : « Noël ! », pour célébrer la naissance du Sauveur ». La foule est comme une entité propre, elle ne peut se disperser, elle a toujours les mêmes réactions. Soit elle est cruelle, soit bienveillante mais elle ne peut être nuancée. Avec le sauvetage d'Esméralda, elle n'a pas eu la *catharsis* qu'elle souhaitait et elle veut voir une mise à mort. Elle assaille alors la cathédrale, et c'est à cause d'elle que la bohémienne sera prise, c'est elle la véritable coupable. Certaines critiques et satires du roman de Hugo se retrouvent dans le ballet de Petit, notamment grâce à la symbolisation du corps de ballet : critique de « l'effet de groupe » du peuple, de l'inégalité sociale de la cour des miracles, des gardes et de la justice.

Dans *L'Arlésienne*, le corps de ballet a aussi une valeur symbolique mais non critique. Il y a huit hommes et huit femmes qui représentent « les gens du mas »¹³⁸. Ils sont « les Autres, son entourage, sa famille », Petit insiste sur le « on » indéterminé. Ils exercent une pression sur Frédéric et Vivette. Ils créent une réalité qui n'existe pas ; l'amour entre les deux jeunes gens. Ils disent à Vivette comment séduire Frédéric et à Frédéric d'épouser Vivette. L'Autre, pour Frédéric, est aussi la rivalité. En effet, il pense que les autres jeunes hommes veulent séduire son Arlésienne. À l'exception des moments de fêtes, les hommes et les femmes restent séparés : « les hommes accaparent le garçon, les femmes s'emparent de la fille », la chorégraphie le soulignera. Chacun a un rôle à jouer selon un rituel immuable depuis des générations.

Comme nous l'avons déjà vu, il y a plus de tableaux de solistes dans *Proust ou Les Intermittences du cœur* que de tableaux de groupes, mais nous pouvons tout de même étudier : « Faire clan », « Les aubépines », « Les jeunes filles en fleurs », « Monsieur de Charlus vaincu par l'impossible », « Les enfers de Monsieur de Charlus », « Rencontre fortuite dans l'inconnu », et « Cette idée de la mort ». Dans le premier tableau, le clan Verdurin est composé de « non-nobles, des non-nés »¹³⁹ qui sont plus snobs que les mondains car ils affectent de ne pas leur ressembler. Les danseuses du troisième tableau illustrent les aubépines. Les jeunes filles en fleurs sont l'image du paradis de

¹³⁸ Extrait du livret dans le programme de *L'Arlésienne*, *op. cit.*

¹³⁹ Extrait du livret dans le programme de *Proust ou Les Intermittences du cœur*, *op. cit.*

pureté auquel croit encore le narrateur, Proust les compare à une bande mouettes. On a cette fois encore, un tableau de prostituées, au second acte, dans lequel Morel s’amuse avec des femmes d’une « maison de plaisir ». Dans le tableau suivant, on voit cette fois-ci un Charlus masochiste se faire maltraiter par quatre employés d’un hôtel borgne, des repris de justice précise-t-on. C’est là une des illustrations les plus flagrantes d’éros mêlé au thanatos. La scène suivante laisse deviner des silhouettes indistinctes se séduisant derrière un voile ; on ne sait pas qui sont les danseurs. Enfin dans le dernier tableau, on assiste à un spectacle macabre où tous les personnages vus au premier tableau, sont à demi-morts, à demi-dansants. Ces différents tableaux illustrent quelques images de *La Recherche* de Proust de manière chorégraphique.

Dans *La Dame de Pique*, les autres personnages sont des joueurs ou l’assistance de la salle de bal. Ils représentent la rumeur publique qui dit que la comtesse connaît le secret cabalistique du jeu. Les personnages de la scène suivante sont des danseurs, ce qui permettra une scène de bal chorégraphiée. La dernière scène représente la scène finale de jeu où le public assiste à la déchéance d’Hermann. Dans ce livret, le corps de ballet a une fonction plus chorégraphique que narrative.

Le corps de ballet n’est pas systématiquement présent dans le ballet mais quand il est présent, il signifie quelque chose. On remarque la répétition des scènes dans des tavernes ou maisons closes : *Carmen*, *Notre-Dame*, *Proust*. Les rôles de prostituées permettent à Petit de chorégraphier des rôles érotiques. Le corps de ballet représente aussi le peuple indéterminé, témoin de l’action, on peut lire cette fonction dans le dernier acte de *Carmen*, dans *Notre-Dame*, dans *L’Arlésienne* ou dans *La Dame de Pique*. Enfin, on peut lire une critique sociale dans *Notre-Dame* mais aussi dans *L’Arlésienne*, car le corps de ballet se mêle à l’action alors qu’il ne devrait être que témoin.

Les personnages de Roland Petit, inspirés de romans ou nouvelles, correspondent parfois à des personnages-types et d’autres fois, se refusent aux archétypes. Souvent ils se détachent de leur modèle : Carmen n’est plus bohémienne, Quasimodo n’est plus réellement bossu, les personnages de Proust aiment la luxure et le montrent, Hermann n’hésite plus à séduire la comtesse. En nous interrogeant sur le statut des personnages, nous pouvons conclure que ce ne sont pas de simples transpositions, mais des re-crétions. Il y a bien deux œuvres distinctes donc deux

personnages distincts. La Carmen de Petit n'est plus celle de Mérimée. Delphine Gerbé de Thoré explique que :

Pour éviter que leurs ballets ne soient que de pâles illusions chorégraphiques des œuvres dont ils s'inspirent, les chorégraphes ne peuvent se contenter d'adapter simplement l'œuvre littéraire en ballet. Ils ont donc chacun laissé libre cours à leur inventivité et à leur liberté d'interprétation pour créer une œuvre nouvelle.¹⁴⁰

On voit à ces livrets comment Petit crée de nouveaux personnages, il les actualise pour en faire des personnages « néoclassiques ». Les personnages sont souvent moins timorés que dans leur version originale, peut-être parce que le librettiste est un lecteur du XX^e siècle et non du XIX^e siècle, mais ils sont toujours aussi fatalement, tragiquement malheureux. Nous étudierons dans notre troisième partie comment la chorégraphie nous en dit plus sur ces personnages, sur leurs passions et leurs tragédies intérieures en les faisant danser. Nous pourrons également nous interroger sur la part que prend le danseur dans la création ou l'interprétation du rôle. Dans quelle mesure influence-t-il le rôle ? Le personnage est aussi, outre sa personnalité et ses actions, un cadre spatio-temporel. Cet autre élément d'analyse complètera notre étude des livrets.

¹⁴⁰GERBE DE THORE, Delphine sous la dir. de SCHENCK, Cécile, *Le personnage dans la danse néoclassique*, op. cit., p. 16-20.

C- LE CADRE

Dans notre travail, l'étude de livrets de ballet vise à comprendre comment du roman ou de la nouvelle, on passe à un spectacle visuel. Pour cela, outre l'analyse de l'action et des personnages, on ne peut se passer de la prise en compte du cadre du livret. Étudier le temps et le lieu de l'action permet de voir quelle couleur locale le librettiste utilisera pour la mise en scène de son ballet et la création de la chorégraphie. Est-ce que Roland Petit respecte les indications de l'hypotexte ? Comment intègre-t-il les consignes concernant le contexte spatio-temporel dans le livret ? Nous étudierons dans un premier temps le décor spatial du livret puis le contexte dans lequel se déroule l'action et nous conclurons sur les remarques qui se rejoignent.

1- LE LIEU

Carmen se déroule à Séville, *Notre-Dame de Paris*, à Paris comme l'indique le titre, *L'Arlésienne*, dans un mas provençal, *Proust ou Les intermittences du cœur*, prend place dans différents décors entre la campagne et Paris, et *La Dame de Pique* se déroule en Russie. La couleur locale est très présente dans *Carmen*. Dans la nouvelle ou dans l'opéra, les auteurs développent cette matière qu'est l'Espagne et Séville car il y a une vogue hispanisante dans l'art du XIX^e siècle. Le titre même de « Carmen » et du personnage de Don José évoquent tout un imaginaire espagnol pittoresque. L'exergue du livret de Petit est la citation des critères de beauté espagnols, ce qui plante le décor. Les premiers tableaux se déroulent dans ce qui pourrait être un décor universel mais le dernier tableau représente une corrida, des arènes et un matador. Ce dernier tableau est le plus « hispanisant ». Notons toutefois que Petit aime moderniser cette couleur locale, qui n'est pas folklorique mais stylisée, contrairement aux ballets du XIX^e siècle.

On peut également parler de « stylisation » du cadre dans *Notre-Dame de Paris*. En effet, la cathédrale est simplifiée et a un effet décoratif dans le ballet. Le lieu dans lequel se passe l'action est très précis, il faut qu'il y ait la cathédrale en fond au premier acte et dans le second, tout se passe à l'intérieur de celle-ci. Le livret indique que le Paris dont il est question dans le récit est « confiné entre Notre-Dame, le Louvre et le tribunal

du Châtelet – Dieu, le Roi et la justice »¹⁴¹. Cette localisation a une fonction symbolique. Les décors changent : parvis de la cathédrale, cour des miracles, taverne et palais de justice. Puis dans le second acte, on entre au sein même de la cathédrale, dans laquelle la bohémienne bénéficie du droit d’asile. Quasimodo fait sonner les cloches, qui ont droit à un chapitre entier dans le roman. Mais la cathédrale est assaillie, ce sanctuaire inviolable est pénétré par la cruauté de la foule.

Le titre de « L’Arlésienne » évoque Arles et le sud de la France. Il y a peu d’occurrences au cadre dans le livret mais on sait que les protagonistes évoluent dans un mas provençal. La fin du ballet change de décor, Frédéri et Vivette se retrouvent tous les deux dans une chambre. La nouvelle et la pièce approfondissent plus l’atmosphère pittoresque.

Les tableaux des *Intermittences du cœur*, de par leur composition épisodique changent sans cesse de décor. Le premier tableau et le dernier se déroulent dans un salon mondain, le deuxième tableau n’a pas de décor précis, c’est la musique qui enveloppe les deux amants, le troisième tableau prend pour cadre les aubépines du côté de chez Swann ou de chez Méséglise. Dans « Faire catleya », le livret indique que Swann et Odette sont en voiture mais ce n’est pas ce que représentera la chorégraphie car il est difficile de faire évoluer la passion des deux danseurs assis dans une voiture. Les jeunes filles en fleurs évoluent sur la plage de Balbec mais la scène suivante est rattachée à ce décor alors que dans le roman, les deux épisodes sont éloignés. Enfin, le dernier tableau du premier acte a lieu dans une chambre, symbole d’intimité. Dans le second acte, on ne précise pas où s’ouvre le premier tableau. Dans le deuxième tableau, on apprend que Charlus surprend Morel dans la maison de plaisir de Maineville. Dans le troisième, c’est le narrateur qui surprend le baron dans un hôtel borgne parisien. Dans le quatrième, le livret compare les nuits noires parisiennes de la guerre à une Pompéi décadente mais nous verrons que la mise en scène ne traduit pas mot à mot l’argument. Enfin le pas de deux* entre Morel et Saint-Loup n’a pas de cadre identifié. Finalement, alors qu’à *la Recherche du Temps perdu* a une topographie très détaillée, le ballet sur Proust ne va pas dans cette direction. Certains lieux sont bien illustrés comme le salon de Mme Verdurin, les aubépines, la plage de Balbec, les maisons closes mais la plupart des tableaux ne sont pas situés. Petit a préféré une histoire plus universelle et n’a sans

¹⁴¹ Extrait du livret dans le programme de *Notre-Dame de Paris*, *op. cit.*

doute pas voulu perdre le spectateur qui ne connaît pas l'œuvre romanesque, dans le labyrinthe de la géographie proustienne.

La Dame de Pique se déroule en Russie, le livret précise plusieurs lieux : une salle de jeu, une salle de bal et la chambre de la comtesse. Le début de l'argument nous indique : « un ample rideau qui est à la fois salle de bal, salle de jeu, palais, château de cartes, enfin symbole de tout ce qui le menace »¹⁴². Il est explicité que le décor a, ici encore, une fonction symbolique, comme dans *Notre-Dame de Paris*. Le cadre de ce ballet est luxueux et intérieur, Hermann ne sort pas de ce décor étouffant et anxiogène comme un huis clos se refermant sur le héros.

L'analyse des décors des différents livrets, nous mène vers quelques conclusions. En effet, certaines indications scéniques sont de l'ordre de la couleur locale comme pour *Carmen*, ou *L'Arlésienne*. Parfois, le décor a une valeur symbolique comme dans *Notre-Dame de Paris*, ou *La Dame de Pique*. Dans *Proust*, le décor est souvent absent et quand il est présent, sa description est faible par rapport à la richesse des écrits de Proust lui-même, qui se sert justement des lieux comme valeur symbolique. Nous remarquerons toutefois certaines convergences dans les décors de livrets. Par exemple, il y a une opposition entre intérieur et extérieur. En effet, *Notre-Dame de Paris* se divise en deux actes correspondant à l'intérieur et l'extérieur de la cathédrale, et dans *L'Arlésienne*, il n'y a que deux décors, l'extérieur et la chambre. Les personnages se révèlent dans l'intériorité des lieux. Nous pouvons aussi remarquer que la chambre est un lieu privilégié des décors de Petit. En effet, un tableau de chambre est ajouté à l'opéra de *Carmen*, c'est là qu'on y voit la passion entre Don José et Carmen. Dans *Notre-Dame*, l'intérieur de la cathédrale est comme la chambre de Quasimodo, c'est là où l'amitié naît entre la bohémienne et le bossu. Dans *L'Arlésienne*, c'est dans la chambre que Frédéri comprend qu'il ne peut guérir et se suicidera. Dans *Proust*, la chambre laisse exploser les pulsions intérieures : la jalousie, « l'inversion », le masochisme. Enfin dans *La Dame de Pique*, c'est dans sa chambre que la comtesse se dénude, se retrouve, se remémore. En société, elle n'est qu'apparence mais dans son intimité, Hermann, la voit telle qu'elle est vraiment. C'est cette intimité que Petit aime représenter et chorégraphier. Les tavernes ou maisons closes sont aussi très représentées chez Petit, comme nous avons déjà pu l'étudier, ces lieux sont synonymes de liberté. Des

¹⁴² Extrait du livret dans le programme de *La Dame de Pique*, *op. cit.*

personnages comme Carmen, Phoebus, Morel ou Charlus peuvent laisser y exploser leurs passions ou vices. L'étude des lieux, est un indice supplémentaire pour comprendre la chorégraphie. Les personnages ne dansent pas de la même façon selon les lieux dans lesquels ils se trouvent. Nous étudierons dans notre troisième partie, comment les lieux décrits dans le livret seront mis en scène. Après avoir étudié les lieux de l'action, nous allons désormais nous attacher au temps de l'action.

2- LE TEMPS

L'étude du temps dans les livrets permet d'analyser, comme pour les lieux, si leur fonction n'est que décorative ou si le contexte du récit signifie quelque chose. *Carmen* se déroule en 1830, même si ce n'est pas dit dans le livret, *Notre-Dame de Paris* en 1482, *L'Arlésienne* n'est pas daté, mais le récit est sans doute contemporain de la date d'édition des *Lettres de mon moulin*, 1869. Peu importe la date, que ce soit pour Daudet ou Petit, le plus important est que l'histoire se passe en Provence, comme si la Provence était intemporelle. *Les Intermittences du cœur* s'articulent avant, pendant et après la Première Guerre mondiale. Enfin, *La Dame de Pique*, se déroule dans la Russie tsariste du XIX^e siècle. L'étude du temps questionne aussi la longueur du récit, si l'histoire se déroule le jour, la nuit, l'été, l'hiver, etc. L'analyse des indications temporelles des livrets nous mèneront à certaines conclusions qui pourront nous aider à la compréhension de la chorégraphie.

Carmen se déroule sur trois journées : il y a trois tableaux se déroulant le jour et deux la nuit. La seule indication temporelle du livret est au troisième tableau : « c'est le matin »¹⁴³. Cette phrase simple signifie que Don José et Carmen ont passé la nuit ensemble, ce qui permettra de comprendre la chorégraphie qui suit où les deux amants se réveillent ensemble et semblent déjà bien se connaître. Dans ce ballet comme pour *L'Arlésienne*, c'est plus l'Espagne intemporelle et fantasmée qui compte que l'année 1830.

Notre-Dame de Paris est plus concerné par le contexte car Petit veut recréer cette atmosphère médiévale. D'emblée, on apprend que le ballet se déroule « en l'an de

¹⁴³ Extrait du livret dans le programme de *Carmen*, *op. cit.*

grâce 1482, dans ce Paris de Louis XI »¹⁴⁴. On peut noter une analepse dans le deuxième tableau, dans laquelle le narrateur qui n'est plus Gringoire, rappelle le lien qu'il existe entre Frolo et Quasimodo. Cette parenthèse est une indication à l'adresse du spectateur-lecteur de livret. On apprend que le tableau de « La cour des miracles » se déroule la nuit car, pour tous ses habitants, « la nuit est le royaume ». La référence au droit d'asile rappelle aussi le contexte médiéval car il disparaît sous François I^{er}. L'action de ce ballet dure environ trois jours et trois nuits. Le premier jour correspond aux trois premiers tableaux, la première nuit à « La cour des miracles ». Le deuxième jour se lève avec « Le pilori » et se couche avec « La taverne ». Le troisième jour commence avec « Le procès » et la troisième nuit, avec « Le cauchemar – l'attaque de la cathédrale ». Le quatrième jour se lève avec « La mort ». Le roman dure bien plus longtemps mais Petit dans un souci de simplification de l'action resserre l'histoire. Nous verrons dans notre troisième partie que le Moyen-âge de Petit est plus « pop » qu'historique.

L'Arlésienne n'est pas situé dans le temps, aucun indice ne peut nous aider quant au contexte historique, le récit vise l'universalité et l'intemporalité du drame qui se joue dans ce mas provençal. Le ballet commence aux fiançailles de Frédéri et Vivette mais on peut lire plusieurs courtes analepses destinées aux spectateurs : comment le jeune homme a rencontré l'Arlésienne, comment la jeune fille a tenté de séduire celui-ci. On revient ensuite aux accordailles, puis « au soleil qui disparaît »¹⁴⁵, laissant les jeunes gens seuls pour leur nuit de noces. Le drame n'a occupé qu'une journée, un seul lieu et une action unique comme une tragédie classique.

Le livret des *Intermittences du cœur* n'indique pas de date de début de l'action mais c'est l'atmosphère qui nous indique un contexte historique. Les tableaux un à neuf se déroulent avant la guerre de 1914-1918. Le tableau dix indique « la guerre de 1914 fait rage »¹⁴⁶, le tableau onze « ode à la nuit trouble d'une ville que la guerre plonge dans l'obscurité », le tableau douze « Saint-Loup sera tué le lendemain de son retour du front ». Ces trois tableaux illustrent la Première Guerre mondiale, le dernier tableau illustre l'après-guerre « la guerre [...] donne le signal de l'effondrement du monde miroitant et superbe de la duchesse de Guermantes ». Le ballet, même si ce n'est pas

¹⁴⁴ Extrait du livret dans le programme de *Notre-Dame de Paris*, *op. cit.*

¹⁴⁵ Extrait du livret dans le programme de *L'Arlésienne*, *op. cit.*

¹⁴⁶ Extrait du livret dans le programme de *Proust ou Les Intermittences du cœur*, *op. cit.*

son propos premier, a pour toile de fond toute la période avant/pendant/après Première Guerre mondiale et tous les bouleversements pour le narrateur et la société qui en résultent. Un des propos essentiels d'À *la Recherche du Temps perdu* est une réflexion sur le Temps et la mémoire. Petit sans aller aussi loin que le fait l'auteur a illustré ce thème, notamment dans la comparaison du premier tableau et du dernier qui mettent en scène les mêmes personnages mais après la rupture et révolution qu'a été la guerre.

La Dame de Pique, de Pouchkine, édité en 1834, illustre cette période où la Russie est une grande puissance européenne, qui a déjà vécu les guerres napoléoniennes. Les aristocrates jouent aux cartes et se montrent dans les bals. La vieille comtesse illustre le XVIII^e siècle, elle est « fardée et parée à la mode ancienne »¹⁴⁷. Pouchkine nous apprend le passé de la comtesse : « il y a quelques soixante ans, vint à Paris ». Le ballet illustre cette faste période de l'histoire russe. L'action est brève : le tableau un n'est pas situé dans le temps, les tableaux deux et trois sont deux événements séparés, le quatrième tableau est la suite du bal, le cinquième se déroule pendant la nuit suivante et le dernier tableau le lendemain. L'action rapide et resserrée dans le temps apporte une tension supplémentaire dans ce drame. Il y a une opposition entre la riche période qu'illustre le décor et les quelques jours qui ruineront le héros.

Comme pour le lieu, les indications temporelles ont plusieurs intérêts, comme servir la couleur locale médiévale dans *Notre-Dame*, l'atmosphère début de siècle pour *Proust* ou le XIX^e siècle russe dans *La Dame de Pique*. *L'Arlésienne* et *Carmen* ne sont pas vraiment situés dans le temps car ce sont des drames intemporels. L'action est toujours resserrée pour plus de tension tragique à l'exception des *Intermittences du cœur* qui reflète une longue période et ses changements.

L'étude du cadre spatio-temporel des livrets nous a permis d'observer que la couleur locale a son importance dans *Carmen*, *Notre-Dame de Paris*, et dans *L'Arlésienne*. Le thème du Temps est exploité dans *Les Intermittences du cœur*, mais la réflexion sur ce motif ne s'épanouit pas autant que dans le roman. L'action est généralement resserrée dans le temps et dans l'espace, il ne peut y avoir de longues ellipses, pour ne pas perdre le spectateur. Une fois encore, les *Intermittences du cœur*

¹⁴⁷ Extrait du livret dans le programme de *La Dame de Pique*, *op. cit.*

font exception mais comme l'action n'est pas suivie, ce n'est pas dérangeant pour la compréhension du spectateur. N'oublions pas que le but du livret est d'être porté à la scène.

Les livrets que nous avons étudiés, se ressemblent sur certains points, mais c'est surtout par la nature même du texte. Ils doivent résumer une action qui doit être mise en scène. Le récit est généralement linéaire, les personnages parfois stéréotypés et le cadre souvent établi. Notons que *Proust ou les Intermittences du cœur* est le livret qui s'éloigne le plus des considérations que nous avons faites pour les quatre autres textes. L'étude de l'écriture de Roland Petit, *l'elocutio* du livret, montre que le librettiste est synthétique mais pas caricatural non plus. En effet, il ne s'en tient pas à un résumé pur et dur de l'action, ni à un « copier-coller » des personnages. On voit que même si le but de l'argument est d'être le support de la chorégraphie, Petit sait qu'il va être lu et en conséquence, il écrit ses textes avec attention. Il s'appuie beaucoup sur les romans ou nouvelles, mais n'hésite pas à se différencier de l'hypotexte pour exprimer sa propre liberté littéraire. Il re-crée des œuvres et des personnages. Les ballets permettent aussi de voyager dans le temps et dans le monde grâce au cadre de l'action. Enfin, le double motif d'Eros et Thanatos, est mis en avant dans la structure. On remarque par comparaison avec l'hypotexte, que de nombreuses actions sont supprimées mais le thème de la passion est mis en avant. Les personnages sont des séducteurs, des amoureux, des jaloux et ils cachent parfois leurs secrets derrière leur apparence (ecclésiastique, baron,...). Les différentes remarques sur ce motif, seront à étudier dans la chorégraphie. L'adaptation de textes littéraires en livret de ballet, permet d'apporter un éclairage autre sur l'action et les personnages.

III- DU LIVRET À LA SCÈNE

Après avoir étudié les cinq livrets de ballets de notre corpus, nous allons étudier les ballets de Roland Petit. Hélène Laplace-Claverie, dans *Ecrire pour la danse*¹⁴⁸, emploie les termes d'*inventio*, de *dispositio* et d'*elocutio*, pour qualifier les différentes étapes du librettiste. Nous pourrions qualifier d'*executio* cette autre étape du librettiste devenant chorégraphe et portant son livret à la scène. Comment le chorégraphe met-il en scène les éléments que nous avons étudiés dans les textes ? Comment passe-t-on du médium verbal qu'est l'argument à un médium averbal qu'est la chorégraphie ? Quelle interprétation, Petit, fait-il des œuvres littéraires et comment les traduit-il en chorégraphie ? Notre travail se portera particulièrement sur la chorégraphie du double motif d'Éros et Thanatos, étudié dans les livrets de Petit, mais aussi sur les autres moyens de la mise en scène.

A- ÉTUDE DE LA CHORÉGRAPHIE DU DOUBLE MOTIF D'ÉROS ET DE THANATOS

Comme nous l'avons vu dans notre première partie, Roland Petit fait le choix du ballet narratif pour *Carmen*, *Notre-Dame de Paris*, *L'Arlésienne*, *Proust ou Les Intermittences du cœur* et pour *La Dame de Pique*. Son style néo-classique utilise des pas de technique classique mais qui sont renouvelés, modernisés. Dans un ballet, il ne sert à rien de faire correspondre à chaque pas une signification. En effet, la compréhension de l'action se fait dans la globalité de la chorégraphie. Bien sûr, dans les ballets de notre corpus, il y a d'autres sentiments exprimés que les motifs d'Éros et Thanatos mais c'est sur eux que nous voulons insister, car ils nous paraissent indispensables et centraux dans ces chorégraphies. Quand c'est possible, nous étudierons ces motifs séparément. Mais dans *L'Arlésienne*, par exemple, il n'est pas possible de délimiter les motifs d'Éros et Thanatos. Nous étudierons alors l'interdépendance de ce double motif dans les ballets de notre corpus, à l'exception de *La Dame de Pique* dans lequel ces deux motifs fonctionnent de façon distincte.

¹⁴⁸ LAPLACE-CLAVERIE, Hélène, *Ecrire pour la danse*, op. cit.

1- LE MOTIF D'ÉROS

Dans notre deuxième partie, nous avons pu lire que le motif d'Éros est présent dans chaque livret de ballet de notre corpus. Dans notre troisième partie, nous étudierons les passages chorégraphiques qui correspondent à ce motif pour répondre à nos interrogations sur la manière dont Petit met en danse l'érotisme. Nous analyserons séparément chaque chorégraphie pour, au terme de notre sous-partie, essayer de déterminer si nous retrouvons certaines ressemblances ou dissemblances entre les différents ballets.

Le titre même de *Carmen* évoque l'érotisme du personnage de femme fatale. Nous avons lu dans le livret, que l'acmé de l'érotisme dans ce ballet est le troisième acte, celui de la chambre. Nous étudierons ce troisième tableau dans le paragraphe sur le double motif d'Éros et Thanatos car il nous semble qu'il illustre l'ambiguïté de cette relation dialectique. Le premier acte, laissant apparaître cette femme séduisante et les cigarières, est aussi teinté du motif d'Éros, tout comme le deuxième acte, qui se déroule dans une taverne. Dans le début du ballet, les cigarières apparaissent les mains sur les hanches, la moue boudeuse, dans une attitude provocatrice envers les hommes déjà en place sur scène. Ce sont elles qui commencent à leur tourner autour. Un des danseurs, leur tombe même dans les bras, au sens littéral du terme. Apparaît alors Carmen, se battant avec une autre femme. Leur altercation même est érotique car on les voit s'empoignant violemment, tourbillonnant ensemble, les cheveux et costumes débraillés. Don José les sépare en empoignant Carmen par le col, ce geste la fait s'arrêter dans son élan et immédiatement, elle dévisage cet homme en souriant, elle se frotte à lui et dénude son épaule pour qu'il relâche son attention puis s'enfuit. Elle utilise son pouvoir de séduction pour se sauver.



Figure 1 : Don José immobilisant Carmen dans « Les cigarières », premier tableau.

Dans le deuxième acte, les danseuses apparaissent debout sur des chaises, parfois assises, les jambes écartées. Les hommes leur tournent autour, les portent, les serrent dans leurs bras. Don José apparaît et danse une variation* accompagné du chœur qui forment alors les danseurs chantant le refrain de « l'amour est un oiseau rebelle », traduisant alors l'intériorité de ce personnage dansant qui ne peut s'exprimer. Ce passage est sans doute aussi, un clin d'œil ou une provocation envers le spectateur mélomane. La variation suivante est celle de Carmen, qui danse avec un éventail, elle en joue en se cachant le visage avec et en tapant la main d'une danseuse posée sur l'épaule de Don José, signe de jalousie. Ses pas alternent beaucoup entre l'en-dedans* et l'en-dehors*, nécessitant un rapide « jeu de jambes »¹⁴⁹. Petit insère des pas non académiques dans la chorégraphie, par exemple la danseuse, en cinquième position* doit faire des ronds avec son bassin, appel évocateur à l'amour sexuel. Elle finit la variation aux pieds de Don José qui l'emporte dans ses bras. À la fin de l'acte, les danseurs entourent le couple qui effectue de petits pas rapides, face à face comme en transe. La suite du ballet sera étudiée ultérieurement.



Figure 2 : Danse des chaises dans « Chez Lillas Pastias », second tableau de *Carmen*.

Dans ce ballet, l'érotisme est surtout incarné par les femmes, ce sont elles qui courent après les hommes et l'interprétation des danseuses, à l'instar de Zizi Jeanmaire, est fondamentale. Les situations, musiques, costumes participent également à l'érotisme du ballet. Nous notons particulièrement le « jeu de jambes » des danseuses

¹⁴⁹ Petit se sert de la formation que Boris Kniaeff avait dispensée à Zizi. Le créateur de la barre au sol* travaillait tant l'en-dedans* que l'en-dehors* des danseurs.

alternant entre en-dedans* et en-dehors*, les ports de bras* aussi faisant danser sensuellement les épaules et les portés* explicites.

Dans *Notre-Dame de Paris*, comme dans *Carmen*, les passages chorégraphiés à connotations érotiques se trouvent dans la première variation* d'Esméralda et dans la scène de la taverne. Le personnage de Frollo sera étudié dans le paragraphe sur le double motif d'Éros et Thanatos car en lui seul se battent ces pulsions de vie et de mort. Nous avons vu que le personnage d'Esméralda est sensuel mais que ce n'est pas une séductrice, contrairement à Carmen. Elle apparaît au milieu de la foule, tambourin à la main mais s'en sépare vite. Elle a, comme dans *Carmen*, les mains sur les hanches, ce qui met en valeur son dos cambré et sa poitrine en avant. Elle joue également avec ses épaules et une alternance d'en-dedans* et d'en-dehors*. Ses bras alternent entre des lignes tirées, des angles droits et des ondulations plus sensuelles. Quand elle se met à genoux, Quasimodo est attiré comme un animal rampant vers elle, Frollo le retient. La foule suit et répète certains de ses mouvements, elle les magnétise.



Figure 3 : Esméralda apparaissant dans la foule, tableau III de *Notre-Dame de Paris*.

Plus tard, Esméralda rencontre Phoebus et en tombe amoureuse. Le personnage du capitaine est celui d'un séducteur, il arrive en courant sur scène et se pose au milieu levant les bras comme pour qu'on l'acclame. Cette fois, c'est la bohémienne qui est attirée, magnétisée par lui. On constate que la passion est vue comme une pulsion

bestiale, animale qu'on ne peut maîtriser et qui défie toute raison. Très vite, elle tombe dans ses bras et il l'embrasse. Son pied tremble comme pour représenter les pulsations de plus en plus rapides de son cœur. Le livret indique une « parade amoureuse » du capitaine mais qui est plus une démonstration de sa virilité qu'une danse à caractère érotique. La musique et les mouvements sont saccadés comme dans une danse militaire. Il y a beaucoup de sauts, ce qui est habituel dans une variation* de danseurs. Ce qu'on peut relever, ce sont les nombreuses poses du capitaine les bras levés attendant d'être acclamé comme lorsqu'il est apparu sur scène la première fois.

Phoebus entraîne Esméralda en chassés* jusqu'à la taverne, sous l'œil de Frollo. Des prostituées, affublées de fausses poitrines, les y attendent. Elles font des gestes obscènes, balançant leur bassin d'avant en arrière, tenant leurs prothèses et les balançant de droite à gauche. Des hommes sur le côté, sont assis, les jambes écartées. Phoebus se met à danser avec elles, Esméralda reste spectatrice. Il se laisse entourer, caresser, déshabiller. La bohémienne esquisse quelques pas, mais il ne fait pas attention à elle. Il se met à genoux entre les danseuses et ne peut s'empêcher de les toucher. Une fois qu'elles sont parties, Esméralda peut enfin s'approcher de Phoebus. Nous étudierons plus précisément le pas de trois qui suit, dans notre paragraphe sur le double motif d'Éros et Thanatos.

Dans le second acte, le pas de deux* entre Quasimodo et Esméralda n'est pas à proprement parler érotique. Pourtant, on voit le bossu tomber amoureux de la bohémienne, mais cet amour est platonique car il sait qu'elle ne l'aimera jamais. Au début, il veut la toucher mais il se retient. Ils deviennent complices, il y a de l'affection, peut-être de l'amour mais cette forme d'amour change de ce qu'on a l'habitude de voir dans les chorégraphies de Petit, il n'est plus passionnel mais platonique.



Figure 4 : Pas de deux entre Esméralda et Quasimodo, tableau XI, acte second.

Encore une fois, l'érotisme est porté par l'héroïne et les prostituées. L'archidiacre et le bossu ne sont pas érotiques car ils savent qu'ils n'ont pas leur chance avec Esméralda. Le Phoebus du livret n'est pas le même que celui de la chorégraphie. En effet, dans le roman d'Hugo, le capitaine ne se souciait vraiment pas d'Esméralda, il était déjà fiancé. Dans le livret de Petit, en supprimant le personnage de Fleur-de-Lys, le côté séducteur de Phoebus était atténué et on pouvait penser qu'il aimait sincèrement Esméralda. La chorégraphie reprend finalement le personnage d'Hugo, il n'y a plus de doute possible, quand on observe son comportement avec les prostituées sous l'œil de la bohémienne, Phoebus se moque d'Esméralda. L'épisode de la taverne peut être étudié d'un point de vue comique. Les danseuses sont grotesques, leur obscénité caricaturale en devient ridicule, tout comme Escamillo dans *Carmen*, qui s'avère être un personnage comique. Comparer le livret et la chorégraphie permet de tirer certaines remarques qu'on n'aurait pas vues sans l'un ou l'autre des objets étudiés. Cette comparaison semble logique dans un certain sens, car le livret est écrit en vue d'être chorégraphié mais la chorégraphie n'est pas une adaptation du livret mot-à-mot. Le chorégraphe peut prendre des libertés vis-à-vis du texte voire totalement s'en démarquer. Dans notre cas, le chorégraphe portant aussi le titre de librettiste, ne s'y essaiera pas.

Dans *Les Intermittences du cœur*, nous étudierons l'érotisme des tableaux : la petite phrase de Vinteuil, faire catleya, Albertine et Andrée, Monsieur de Charlus face à l'insaisissable, ainsi que rencontre fortuite dans l'inconnu. Il y a aussi une forte présence de l'érotisme dans : la regarder dormir, Monsieur de Charlus vaincu par l'impossible, les enfers de Monsieur de Charlus et dans le combat des anges. Pourtant, nous préférons étudier ces tableaux dans une visée dialectique entre Éros et Thanatos. En effet, l'érotisme de ces derniers tableaux est trop teinté de Thanatos pour l'en dissocier. Dans les tableaux que nous allons maintenant étudier, l'amour n'est pas encore perverti.

Dans « La musique des amours », « le danseur personnifie le violon, la danseuse le piano »¹⁵⁰, mais le chorégraphe ne s'y tient pas réellement. Le pas de deux* n'illustre pas réellement une narration comme dans les autres ballets que nous avons étudiés, il représente simplement la naissance de l'amour dans ce couple, amour naissant porté

¹⁵⁰ Extrait du livret dans le programme de *Proust ou Les Intermittences du cœur*, op. cit.

par la musique. Le sujet principal de ce tableau est plus la sonate que l'amour. L'érotisme est léger, il n'apparaît seulement que dans quelques pas comme des portés* où les danseurs doivent nécessairement se serrer fort pour ne pas tomber. La naissance de cet amour n'est pas érotique, la suite le sera davantage.

Dans « Les métaphores de la passion », l'érotisme apparaît plus distinctement. Les danseurs s'enlacent de plus en plus, et ce n'est pas par la nécessité des portés mais par désir. Ils s'étreignent, s'embrassent rapidement, comme des baisers volés. À la différence des ballets précédents, ce sont ici, des personnages de l'aristocratie et ils jouent une sorte de jeu avant de vraiment se laisser aller à leurs pulsions. Après lecture et étude du livret, nous sommes déçus que la chorégraphie n'utilise pas plus les catleyas, qui sont les objets métaphorisants. Swann baise le bras et la poitrine d'Odette mais sans l'excuse des fleurs à arranger. Odette part dans les bras de d'autres hommes puis revient vers Swann dont elle attise la jalousie. Elle tente de se faire pardonner mais Swann la fait languir avant de lui accorder de nouveau sa confiance. C'est un jeu auquel se livre traditionnellement les nouveaux amants, et qui participe à la montée du désir érotique entre eux deux.



Figure 5 : « Les métaphores de la passion », tableau IV, acte premier de *Proust ou Les Intermittences du cœur*.

Dans « Albertine et Andrée ou la prison des doutes », on assiste à un pas de deux* érotique entre deux femmes, ce qui, à notre connaissance, est inouï¹⁵¹. Elles s'embrassent explicitement, faisant battre leurs bras comme des ailes d'oiseaux, comme

¹⁵¹ Notons que c'est inouï d'observer deux danseuses représentant l'amour saphique mais qu'au XIX^e siècle, des rôles de jeune homme, comme celui de Franz dans *Coppélia*, étaient dansés par des femmes. Ainsi les pas de deux étaient féminins mais représentaient des couples hétérosexuels.

les mouettes qu'elles sont selon Proust. Dans *La Recherche*, leur lesbianisme n'est que fortement évoqué, ici le spectateur le voit. Leurs pieds frétilent comme on peut le voir aussi quand Esméralda embrasse Phoebus, signe d'excitation dans les ballets de Petit. Elles se prennent les mains pour se caresser mutuellement, comme Vivette le fait dans *L'Arlésienne*, pour encourager Frédéri à la désirer. Ce court tableau rompt avec l'imaginaire pur que l'on se fait d'un groupe de « jeunes filles en fleurs ». Mais notons que dans ce ballet, l'amour saphique n'est pas noirci comme peut l'être l'amour homosexuel masculin, représenté par les personnages pervers de Morel ou Charlus. Ce que Proust évoquait implicitement dans son texte, est mis en scène, en danse, et en musique par Petit, qui va plus loin en explicitant cette idée.

Dans « Monsieur de Charlus face à l'insaisissable », on voit l'amour, l'adoration que porte le baron au jeune Morel. Il l'admire, s'extasie, lui tourne autour, le flatte. Il est ridicule car beaucoup plus âgé et plus noble que le jeune homme. Au début, Morel semble ne pas lui accorder d'importance, il ne lui jette aucun regard. Puis ils commencent à évoluer ensemble, mais plus souvent en symétrie. On voit par les mouvements saccadés du haut du corps de Charlus qu'il devient fou et ne se contrôle plus ; là encore la passion fait perdre la raison et cette folie est montrée par la perte de contrôle du corps. Morel ne cherche pas à séduire le baron, c'est son magnétisme qui l'attire, comme Esméralda attire Frollo sans s'en apercevoir par exemple. L'érotisme émane du désirant et non du désiré.

« Rencontre fortuite dans la nuit » laisse un voile sur l'identité des personnages, on ne peut les identifier. Cet anonymat donne une plus grande liberté au désir. Deux danseurs, un homme et une femme, se rapprochent petit à petit, ils commencent à danser ensemble. Un troisième danseur les rejoint, la danseuse l'embrasse. Puis un quatrième arrive. Les ombres évoquent l'amour et l'acte sexuel. Deux couples distincts se forment puis se mélangent. Ici, ce n'est plus l'interprétation, vu qu'on ne peut discerner les danseurs, qui donne un caractère érotique à la chorégraphie mais la chorégraphie elle-même. Le désir est explicite mais ce n'est pas obscène car les ombres suggèrent seulement les mouvements. Quand le jour se lève, les danseurs se séparent.

Ce ballet illustre plusieurs formes de l'érotisme. Comme le dit Marcelle Michel dans *Le Monde* du 20 novembre 1974, « amours timides de vacances, corps à corps de l'amour-conquête, amour-jalousie pour la belle endormie... toute la gamme de la

passion et du désir s'inscrit dans quelques attitudes bien accordées»¹⁵². En effet, il y a le jeune couple hétérosexuel aristocratique qui commence à se découvrir, et qui va dériver vers le vice de la jalousie. Même si les deux couples hétérosexuels illustrent des personnages proustiens différents, il y a une évolution similaire de la notion de couple, de son alchimie, en passant par le désir érotique, jusqu'à son autodestruction, représentant la fin du paradis proustien. Concernant les pas de deux* homosexuels, celui d'Albertine et Andrée n'est pas comique, alors que celui de Charlus et Morel est grotesque à cause du personnage du baron. Mais c'est peut-être plus la différence d'âge entre le baron et Morel qui choque le chorégraphe que leur différence sociale ou leur sexe. Nous étudierons ultérieurement, le vice de Charlus poussé jusqu'au masochisme et celui de Morel, prêt à pervertir le jeune Saint-Loup. Dans ce ballet, la limite entre l'amour et la perversité est ténue et c'est cette limite qui nous intéresse et que nous voulons approfondir. Les actes s'intitulent « Paradis proustien » et « Enfer proustien » mais l'amour n'est pas aussi binaire, manichéen. On sent le chorégraphe plus à l'aise dans la seconde partie, qui est plus passionnée, torturée, violente.

Dans *La Dame de Pique*, contrairement aux autres ballets, l'érotisme est feint : cette différence se voit-elle dans la chorégraphie ? Le spectateur peut-il s'en apercevoir ? Alors que dans les autres ballets, nous percevons une réelle dépendance du motif d'Éros et Thanatos, dans *La Dame de Pique*, ce double motif a un statut particulier. Dans la relation Hermann/Lisa, la jeune fille est amoureuse mais ne tue pas et Hermann n'aime pas mais il tue la comtesse. Nous ne pouvons alors qu'étudier séparément les deux motifs.

Dans la scène de bal, les danseurs ne se comportent pas de manière érotique. Ce sont des aristocrates russes qui dansent avec des codes, la bienséance. Ils se séduisent mais cette séduction n'est pas à caractère érotique. Il faut différencier les bals de *La Dame de Pique* ou de *Proust* et les scènes de danse dans les tavernes de *Carmen* et de *Notre-Dame* dans lesquels les lieux, les cadres permettent une liberté érotique. Pourtant, parmi les aristocrates, certains s'embrassent, se serrent corps contre corps pour valser, trois danseuses iront même jusqu'à tourner autour d'Hermann, heureux, mais elles se défilent bien vite. Quand la comtesse arrive, Hermann tente d'attirer son

¹⁵² MICHEL, Marcelle, Le Monde, « Roland Petit prolonge les *Intermittences du cœur* », 20 novembre 1974.

attention. Leur pas de deux* est violent, il y a une tension entre eux mais qui n'est pas érotique.

Dans *La Dame de Pique*, la séduction de Lisa entraîne la mort de la comtesse. Hermann danse avec Lisa pour la séduire, topos de la scène de bal. Il l'empêche de fuir, elle paraît d'abord effrayée. Mais quand ils se retrouvent face à face, ils se sourient et elle semble séduite. Ses bras ouverts semblent être une proposition d'amour à la jeune femme, mais elle paraît méfiante. Puis elle accepte sa proposition et ils s'embrassent. Erreur fatale, elle lui donne la clef de chez la comtesse. Des indices nous prouvent le caractère hypocrite de cet amour, en effet, Hermann est un peu prompt à s'emparer de la clef et il oublie de dire au revoir à Lisa. Pour une fois, c'est un homme qui est à l'origine de la provocation du désir et la jeune femme reste méfiante. Pourtant le désir d'Hermann n'est que factice et Lisa tombe dans le piège du séducteur.

Plus tard, quand il se retrouve seul avec la comtesse pour lui demander son secret, Hermann commence par la supplication puis devient violent. Entre ces deux états, on le voit prendre la main de la comtesse et la baiser longuement. Pourtant, on ne voit pas transparaître d'érotisme dans ce mouvement car il s'agit plus d'une marque de respect que de désir. Ce ballet n'a pas une forte teinte érotique, le cadre s'y prête moins et la chorégraphie est plus « sage ». La chorégraphie est moins explicite que dans *Carmen*, *Notre-Dame*, ou *Proust* mais l'érotisme est tout de même présent.



Figure 6 : Pas de deux entre Hermann et la Dame de Pique, tableau III, « Le bal ».

Le motif d'Éros revient souvent sous la même forme dans les cinq chorégraphies étudiées. Ce sont les femmes qui sont à l'initiative de la séduction dans *Carmen*, *Notre-*

Dame de Paris, parfois dans *Les Intermittences du cœur* et comme nous le verrons dans *L'Arlésienne*. Les hommes qui séduisent sont invertis ou intéressés par ce qu'elles peuvent leur apporter, à l'instar d'Hermann ou de Phoebus. Il serait intéressant d'étudier les autres ballets de Petit pour voir si ce fait est généralisé ou pas. L'image de la femme tentatrice et dansante, à l'image de Salomé, est un topos de l'art et de la littérature, mais on en retrouve une forte concentration dans l'œuvre du chorégraphe¹⁵³. À regarder de plus près la chorégraphie, certains mouvements ou attitudes reviennent dans les différents ballets. Les danseuses séductrices ont les mains sur les hanches, la poitrine en avant, elles sont cambrées, et ont le regard aguicheur. C'est dans les portés* acrobatiques de Petit qu'on trouve les passages les plus explicites, car les danseurs doivent se tenir près pour réussir leurs mouvements. On retrouve ces éléments dans *Carmen*, *Notre-Dame* et *Proust*. Parfois, les signes de séduction sont plus implicites, il ne s'agit que de quelques regards ou quelques sourires dans *La Dame de Pique* ou comme nous le verrons dans *L'Arlésienne*. Finalement, une des particularités de Petit est de faire ressortir le caractère érotique des actions et des personnages. Nous avons déjà fait cette remarque dans notre deuxième partie, mais notre troisième partie renforce cette idée.

2- LE MOTIF DE THANATOS

Comme nous avons étudié la danse du désir, nous allons maintenant analyser le désir de mort dans les ballets de notre corpus. Comment Petit chorégraphie-t-il le motif de Thanatos et la mort elle-même ? Pouvons-nous faire des parallèles entre les ballets ? Pouvons-nous lire des similitudes avec le motif d'Éros ? Nous tenterons de répondre à ces questions en étudiant un à un chaque ballet puis en recoupant nos différentes remarques.

Dans *Carmen*, le désir érotique monte dans les actes un et deux jusqu'au troisième acte, où le désir se concrétise. Dans le quatrième acte, l'amour pousse Don José à tuer. Il tue non pas déjà Carmen mais un inconnu, un innocent. Les compagnons de Carmen donnent à cet événement, un aspect comique, léger au début du tableau par

¹⁵³ Outre notre corpus, on peut noter à titre d'exemple *Le Jeune Homme et la mort* (1946).

leurs mimiques grotesques. C'est la bohémienne, qui par son air grave, fait prendre conscience de l'importance de l'événement à Don José et aux spectateurs. La troupe se cache et laisse seul Don José qui danse pour se donner du courage. Il ne lâche plus le poignard entre ses mains qui devient un élément central de la chorégraphie, comme l'était l'éventail pour Carmen, par exemple. Le coup fatal est donné rapidement, et la victime s'écroule sur scène. Il donne un coup de pied sur le cadavre pour le faire se retourner. Il comprend que rien ne sera plus jamais comme avant.

Dans *Notre-Dame de Paris*, le motif de Thanatos est traité différemment. En effet, il est illustré par le peuple qui aime voir les exécutions et humiliations publiques. L'ouverture du ballet, par la fête des fous, est par certains aspects, morbide. En effet, c'est la laideur de Quasimodo qui est fêtée mais le tableau reste enjoué malgré la triste réalité : Quasimodo n'a pas besoin de grimaces pour être élu roi des fous.

Dans la course-poursuite opposant Quasimodo à la bohémienne, on peut comparer la jeune femme à un animal traqué qui se réfugie dans un terrier, quand elle descend dans les trappes installées sur scènes. Elle tente de se débattre car elle voit sa mort se rapprocher, le piège se refermer. La cour des miracles apparaît quand Quasimodo l'attrape. Des sortes d'informes arachnides sortent de terre et les séparent.

La cour des miracles disparaît avec l'arrivée de Phoebus et de sa troupe. La troupe de soldats encercle Quasimodo et commence à le battre violemment. Alors que l'infirmes est déjà à terre, les soldats continuent de s'acharner sur lui. Une fois Quasimodo laissé pour mort, ils se frottent les mains.

Après le procès d'Esméralda, la scène du gibet est fortement attendue par le peuple parisien, dos au public, face à au gibet. La chorégraphie donne l'impression que le peuple trépigne d'impatience. Pourtant, il est déçu quand Quasimodo enlève Esméralda. C'est la fin du premier acte. Ces nombreux éléments ne concernent pas tous directement la mort mais relèvent d'une violence certaine de l'action, faisant monter lentement la tension dramatique. Le second acte reflète plus précisément le motif de Thanatos.



Figure 7 : Le procès d'Esméralda, tableau VIII, acte second.

La cathédrale est envahie, Esméralda est aux mains des assaillants. Quasimodo tente de l'aider. Frollo fait apparaître Phoebus, mort, qu'Esméralda pleure. Le peuple parisien, vêtu de noir, attend l'exécution qu'on leur a promise. Ils se retrouvent amassés, sur le parvis de la cathédrale et forment une haie d'honneur pour Frollo suivi d'Esméralda. La foule est en délire, le gibet est avancé sur scène. En même temps que meurt Esméralda, meurt aussi Frollo, étranglé par Quasimodo. Une fois ce geste accompli, Quasimodo remet lui-même son corps droit, avance vers la bohémienne pendue, la détache de la potence et le prend dans ses bras.

Quasimodo tue Frollo par vengeance, c'est l'archidiacre qui a livré la bohémienne au peuple assoiffé de sang. Le désir de mort du peuple est l'une des surprises du traitement de ce sujet dans les ballets de Petit. Bien sûr, n'oublions pas que l'auteur de *Notre-Dame de Paris* a aussi écrit *Le dernier jour d'un condamné* (1829). Le thème de la mise à mort est présent dans le roman d'Hugo mais Petit aurait pu effacer ou atténuer l'importance de ce sujet, ce qu'il n'a pas fait. Ce ballet renouvelle le désir de mort qui devient dans *Notre-Dame de Paris*, cathartique.

Le motif de Thanatos est particulièrement présent dans le second acte de *Proust ou Les Intermittences du cœur*, « l'enfer proustien ». Dans *Proust*, le motif de Thanatos est engendré par l'amour pervers, certes, mais aussi par le Temps, comme on peut le voir dans le dernier tableau du ballet. La mort est clairement présente : « cette idée de la mort » où le monde apparaît au narrateur comme derrière « une porte funéraire ». Deux personnages sont en scène au début du tableau, Proust et la duchesse de

Guermantes, dont « l'idée que cette femme est une image de sa mort »¹⁵⁴. Des danseurs mi-convives, mi-morts vivants apparaissent. Ils se meuvent avec des mouvements saccadés. On prend en photo cette assistance. La duchesse est la maîtresse de cérémonie de ce « bal noir »¹⁵⁵. Les morts vivants s'approchent du narrateur, ils s'évanouissent et se redressent à différentes reprises. Réapparaissent les couples Odette/Swann et Proust/Albertine, qui se séparent. Puis Charlus s'écroule sur scène. Saint-Loup et Morel se rejoignent puis se séparent.



Figure 8 : « Cette idée de la mort », tableau XIII, acte second de *Proust ou Les Intermittences du cœur*.

La duchesse fait évoluer les danseuses mortes, les hommes s'inclinent vers elle. La fête suit son cours comme s'ils étaient encore vivants, ce qui est le cas, sauf aux yeux du narrateur. L'œuvre de Proust est une étude sur le Temps, ce qui implique une grande présence de la vie et de la mort. La présence du motif de Thanatos dans le ballet n'a pas la même valeur que dans les autres ballets, il y a une valeur plus métaphysique et moins passionnelle. Pourtant, la pulsion de mort se reflète aussi dans la jalousie des couples hétérosexuels ou homosexuels dans différents tableaux du ballet que nous étudierons ultérieurement.

Dans notre dernier ballet, Hermann, le héros de *La Dame de Pique*, paraît tourmenté dès le début du ballet. C'est un personnage sombre qui n'est pas prêt à laisser une place à l'érotisme. Le personnage de la Dame de Pique apparaît sous un voile noir, tel une réminiscence de la grande faucheuse. Elle lui fait miroiter l'argent qu'il

¹⁵⁴ Extrait du livret dans le programme de *Proust ou Les Intermittences du cœur*, *op. cit.*

¹⁵⁵ Extrait du livret dans le programme de *Proust ou Les Intermittences du cœur*, *idem.*

pourrait se procurer, grâce à son secret. Hermann prend conscience de toutes les possibilités qui s'offrent à lui et tombe progressivement dans la folie. Le personnage de la Dame de Pique peut être comparé à Méphistophélès, qui, en échange de l'âme du héros, lui accorde la connaissance universelle. Dans notre cas, la connaissance universelle est substituée par la connaissance des cartes et Hermann, livre en partie son âme à la Dame de Pique car il en devient fou. Les joueurs qui mènent une partie semblent être à moitié morts, leur maquillage les fait ressembler à des cadavres comme dans le dernier tableau de *Proust*. Durant la scène de bal, la Dame de Pique apparaît, Hermann s'empare d'elle, il la manipule violemment. Leur pas de deux* est tendu, avec beaucoup d'accents* dans la chorégraphie, ce qui montre la brutalité de leur relation. La lutte qui aura lieu dans l'acte suivant entre ces deux personnages, commence dès cette scène. Les invités les ont laissés, le jeune homme est seul avec la comtesse. À la fin de leur pas de deux*, elle lui demande de la laisser et quitte le bal.

Dans le deuxième acte, le motif de Thanatos est introduit par le thème de la vieillesse. En effet, ce n'est pas réellement une pulsion comme nous avons pu le voir dans les autres ballets, la comtesse semble juste s'être lassée de sa vie, notamment des bals. Elle s'allonge sur son lit, puis se lève pour se regarder dans un miroir mais l'image que lui renvoie son reflet ne lui plaît pas. Dansant seule, ne se sachant pas observée par Hermann, elle reproduit le même mouvement exécuté par Frédéri dans *L'Arlésienne*, son bras entoure son cou comme si elle mimait une corde. Puis, Hermann sort de sa cachette. Il devient progressivement violent. Il commence par prier la comtesse de lui livrer son secret, puis la supplie et enfin, il la prend par les poignets et la met à terre, il la traîne au sol, la relève par les cheveux. On peut rapprocher ce pas de deux de la corrida dans *Carmen*. Face à son refus, il sort un pistolet, il rit mais la comtesse frétille de peur. Elle finit par en mourir. Cette mort due à la peur est un nouvel élément de la création du chorégraphe. En effet, nous avons plus étudié des drames passionnels que des drames accidentels. Pourtant, cette mort est aussi due à la passion d'Hermann, non pas passion érotique mais passion du jeu.

Une fois rentré chez lui, Hermann porte son pistolet à sa tempe mais n'arrive pas à se donner la mort. On peut comparer la pulsion de mort se retournant sur soi dans *L'Arlésienne* et dans *La Dame de Pique*. Frédéri veut sa propre mort à cause de la folie provoquée par l'amour, Hermann veut lui aussi sa propre mort mais à cause de la folie

provoquée par la mort. Éros et Thanatos renversent la pulsion de mort contre soi-même. La Dame de Pique apparaît dans le rêve ou dans la folie d'Hermann, elle lui fait voir les cartes magiques. Elle disparaît, se riant du héros crédule.

Le dernier tableau, des hommes installant une partie de jeu, ressemble plus à une cérémonie funéraire. En effet, ce début de musique et de chorégraphie est très lent, les danseurs évoluent comme s'ils étaient des automates. Un personnage avec une tête blanche cadavérique s'avance et sourit ironiquement au public. Les invités arrivent dont le confiant Hermann. Quand ce dernier s'aperçoit qu'il a perdu, tout se met à tanguer autour de lui, les danseurs se balancent d'un pied sur l'autre pour donner cette impression, et il tombe à terre. La Dame de Pique arrive pour voir le trépas final d'Hermann. Dans le livret, le héros perdait seulement l'esprit, dans le ballet, il semble succomber à la défaite.



Figure 9 : Final de *La Dame de Pique*, scène VI « La dernière carte ».

Dans *La Dame de Pique*, la pulsion de mort frappe la vieille comtesse, se remémorant sa jeunesse. Elle frappe aussi Hermann qui est prêt à tout pour obtenir le secret de la vieille femme. Même si la Dame de Pique meurt d'effroi, cet effroi est provoqué par l'arme du jeune homme. Est-il coupable ? L'a-t-il tué ? Enfin, tout le ballet, de la présentation d'Hermann à sa défaite progresse inexorablement vers la mort. Le corps de ballet, la musique, laisse imaginer la fin tragique de l'action.

La pulsion de mort dans les cinq ballets que nous avons étudiés est de nature tragique. En effet, les personnages sont en proie à des tourments intérieurs et, tout va

dans la direction du motif de Thanatos qui signe la fin de l'action. *Proust ou les Intermittences du cœur* a un statut spécial car l'action n'y est pas linéaire. Pourtant le premier tableau, image du « Temps perdu » répond au dernier tableau, bal mortuaire dans lequel le narrateur voit la mort. Alors que dans notre étude chorégraphique du motif d'Éros nous avons souligné que les femmes étaient à l'initiative de la séduction, dans ce paragraphe-ci, on constate que la mort touche femmes et hommes et qu'elle est provoquée par des femmes et des hommes. Rappelons-nous : Carmen est tuée par Don José, Phoebus par Frollo, Frollo par Quasimodo, Esméralda, livrée par Frollo, est tuée par le bourreau, sur demande du peuple parisien, Frédéri se tue mais la cause de son suicide est l'Arlésienne, la grande faucheuse dans *Proust* est incarnée par le Temps, enfin la Dame de Pique meurt sous la menace d'Hermann, qui lui-même trépane à cause de sa folie.

En étudiant la chorégraphie, on s'aperçoit que les morts en elles-mêmes sont rapides mais que la violence ou le désespoir qui les précèdent sont très travaillés. On voit des pas de deux* mettant en scène des duels comme dans *La Dame de Pique*. La violence et la mort sont ici provoquées par goût pur et simple, ce ne sont pas des crimes passionnels comme les morts du prochain paragraphe : Don José assassine un inconnu, les soldats de *Notre-Dame de Paris* battent Quasimodo, Hermann sourit en brandissant son pistolet. Enfin, parfois, les personnages voient leur mort approcher, comme la Dame de Pique ou le personnage de Proust. La mort se fait brutale, un coup de poignard, un étranglement, la potence, la défenestration, la crise cardiaque. La fin est rapide, ce qui précède, fonde un ballet.

3- LE DOUBLE MOTIF D'ÉROS ET THANATOS

Le motif d'Éros et le motif de Thanatos, forment un couple artistique et littéraire depuis la mythologie et encore plus, depuis Freud et sa théorisation de la pulsion de vie et pulsion de mort. En effet, l'amour entraîne la mort et la mort entraîne l'amour. On voit apparaître la notion de crime passionnel, on tue par amour. Nous verrons des exemples de la relation dialectique amour/mort dans les troisième et cinquième tableaux de *Carmen*. Dans *Notre-Dame*, l'interaction de ce double motif se révèle tout particulièrement dans le personnage de Frollo, notamment dans les passages du pas de

trois ou quand l'archidiacre visite Esméralda. *L'Arlésienne* est un ballet sous l'hospice de ce double motif. En effet, l'action commence *in medias res* et Frédéric est déjà sous le charme de l'Arlésienne. Peu à peu, monte son désir de mort. Cet amour mène inexorablement au suicide du jeune homme. Enfin, dans *Proust*, plusieurs tableaux illustrent le double motif : la regarder dormir, Monsieur de Charlus face à l'insaisissable, les enfers de Monsieur de Charlus ainsi que le combat des anges. En opposition aux autres ballets, dans *La Dame de Pique* les motifs d'Éros et Thanatos peuvent être étudiés de manière séparée car même si l'amour est lié à la mort, ce n'en est pas la cause. La comtesse meurt d'effroi et de la passion des cartes d'Hermann et non pas de sa jalousie amoureuse.

Dans le tableau de la chambre de *Carmen*, le rideau du troisième acte se lève sur Don José fumant une cigarette, on peut aisément le supposer, après l'amour. Il tend sa cigarette à la main de Carmen, encore au lit.



Figure 10: Ouverture du troisième tableau de *Carmen*, « La chambre ».

La danseuse se lève, esquivé José et se met à danser pour lui, qui est sur une chaise la regardant. Elle monte ses mains le long de sa jambe jusqu'à faire un développé*, elle se touche les cheveux, met ses doigts à la bouche, se cambre, tournoie sur scène. Puis elle va regarder par la fenêtre, Don José se lève, la pousse et ferme le rideau. Don José, après avoir possédé Carmen, tente de prendre l'ascendant sur cet esprit libre. Ce signe de possessivité rivalise avec l'élan vers la liberté que symbolise le regard de Carmen à la fenêtre. Ce passage introduit un élan de violence et le motif de Thanatos dans la chorégraphie. Ce jeu se renouvelle et la suite de la chorégraphie pourrait se résumer par « suis-moi je te fuis, fuis-moi je te suis ». Dans un pas de deux*

s'éloignant des conventions et des codes du ballet classique, les danseurs se poussent et s'attirent l'un l'autre. Ils dansent les lèvres collées, les jambes s'entremêlant. Ils s'embrassent longuement sur scène. Carmen se baisse jusqu'à avoir la tête face au bassin de Don José, qui se raidit de plaisir. Il la tient cambrée entre ses jambes. Finalement, Carmen s'allonge sur lui et ils font des mouvements d'aller-retour, simulant l'acte sexuel et la jouissance. Ce tableau central introduit la violence dans ce couple qui incarne la passion.

Dans le dernier acte, celui de la corrida, au milieu de la fête, Carmen découvre Don José caché derrière un pendant. Elle se fige, Don José s'approche et lève le voile noir de la mantille de la bohémienne. La corrida entre eux deux commence, après avoir donné son amour à Carmen, il ne peut rien lui offrir d'autre que la mort. Il l'embrasse puis la rejette. Ils s'affrontent tête contre tête comme s'ils avaient des cornes de taureaux.



Figure 11 : L'affrontement de Carmen et de Don José dans le dernier tableau, « La Corrida ».

Puis, Carmen l'attaque, il la soulève pour s'en défaire, il la tient fermement par le bras pour qu'elle ne puisse lui échapper. Il la maîtrise par le cou et tente de l'étrangler alors qu'elle se débat. Enfin, il sort son poignard, il la gifle à plusieurs reprises, elle l'évite. La danseuse effectue un manège* de sauts de basque* autour du torero qui fait des tours en l'air. Finalement, Carmen va au devant de la mort, il la poignarde, elle meurt dans ses bras. Cette image de corrida métaphorise le duel passionné qui oppose le couple. Ils se combattent quelques temps avec virtuosité, puis le matador sort son arme pour l'inévitable mise à mort. Dans *Carmen*, le motif de Thanatos, le désir de mort, est représenté d'abord dans le quatrième acte, par une mort « gratuite », comme on

aurait pu en voir chez Dostoïevski, puis comme un crime passionnel dans le dernier acte, signant la fin de leur histoire d'amour.

Dans *Notre-Dame de Paris*, le personnage de Frolo incarne cette double pulsion de vie et de mort. Quand il apparaît, le froid tombe sur scène. Ce personnage est déchiré entre ses deux passions : christique et érotique. L'archidiacre, qui ne devrait être, en conséquence, qu'amour, souffre et veut faire souffrir. La relation malsaine qu'il entretient avec Quasimodo, à chemin entre son fils adoptif et son animal de compagnie, reflète une partie de la haine qu'il intériorise. Durant sa variation*, à un certain moment, on voit qu'il ne peut plus contrôler sa main, on peut y lire le symbole de la partie incontrôlée de son âme. On comprend aussi ce personnage tourmenté quand il porte ses mains à ses oreilles comme pour ne plus entendre les chants d'église qui bercent la danse. Sa douleur s'exprime encore quand il voit danser la belle Esméralda.

Le pas de trois, suivant l'épisode de la taverne, va illustrer le mal-être de l'archidiacre. Frolo voit Esméralda rejoindre Phoebus, il les suit. Il illustre son rôle d'archidiacre en effectuant une prière chorégraphiée. Phoebus et Esméralda, se croyant seuls, s'embrassent et commencent un pas de deux*. Dans un cambré*, Esméralda offre sa poitrine et Phoebus en profite pour la déshabiller. Elle paraît effrayée mais rejoint Phoebus. Le traditionnel pas de deux devient un étrange pas de trois amoureux. Frolo tourne autour d'eux, il aide même Esméralda à exécuter ses pirouettes*, ses sauts mais elle ne s'en aperçoit pas car elle ne regarde que le capitaine. L'acte sexuel est moins explicite que dans *Carmen*. Petit a sans doute voulu reprendre le texte d'Hugo qui ne faisait pas perdre sa virginité à son héroïne. Frolo poignarde le capitaine avant qu'il ne soit trop tard. Dans ce pas de trois qui se démarque du pas de deux conventionnel que l'on aurait dans un ballet purement classique, on peut observer la bohémienne parfois effrayée, mais que Phoebus tente de rassurer pour parvenir à ses fins, et dans l'ombre, Frolo rongé par un douloureux désir. Il reste tapi dans l'ombre alors que les deux amants dansent ensemble. Progressivement, il s'immisce dans leur pas de deux jusqu'à finir par ne plus se contrôler et par embrasser la jeune femme. Elle le repousse, et court dans les bras de Phoebus. Blessé, la colère monte en lui, il poignarde son adversaire qui s'écroule, puis Frolo s'enfuit. On remarque que la pulsion d'amour précède de peu de temps la pulsion de mort, qu'il est facile de passer d'un sentiment à un autre. Comme

nous l'avions déjà remarqué dans *Carmen* et *Proust*, la frontière entre Éros et Thanatos est perméable.



Figure 12 : Pas de trois dans *Notre-Dame de Paris*, premier acte, scène VII, « La taverne ».

Quand Frollo visite Esméralda dans la cathédrale, on voit particulièrement cette perméabilité de la relation entre les motifs d'Éros et Thanatos. Esméralda est endormie, Frollo la réveille et la manipule comme le ferait un Pygmalion ou un Coppélius. Elle danse comme une marionnette, avec des mouvements saccadés. Il tente le tout pour le tout, et essaie une dernière fois de l'embrasser mais elle le repousse encore. Il tire les ficelles de son corps et fait se développer ses jambes, la fait tourner. Il la met à genoux pour la gifler et la forcer à l'embrasser. Dans l'acte un, la tension et la violence augmentent progressivement. L'acte un est marqué par la première mort, celle de Phoebus par Frollo, jaloux. Dans l'acte deux, Frollo violente Esméralda dont il a essayé de se faire aimer quelques secondes avant. Les pulsions de ce personnage, se lisent par cette alternance du motif d'Éros et de Thanatos.

Dans *L'Arlésienne*, qui est une pièce sans scènes distinctes, il est plus difficile de se repérer dans la chorégraphie. Nous étudierons l'évolution des rapports entre Vivette et Frédéri. Au début du ballet, il s'agit plus de tendresse que d'amour et encore moins de passion entre les deux personnages. Ils se rapprochent mais sans se regarder ni se sourire. Vivette caresse le visage de Frédéri mais lui, se dérobe à elle. Puis, quand ils s'éloignent tous les deux, dans le fond de scène, on voit la jeune fille prendre confiance en elle, commencer à sourire et à danser seule. Elle interprète la citation du livret :

« Pour leur plaire, il faut rire, faire voir ses dents »¹⁵⁶. Elle le séduit mais pas encore de manière provocante. Elle illustre ensuite : « Et Vivette prend les mains de Frédéri, d’abord l’une puis l’autre »¹⁵⁷. Le jeune homme ne se laisse pas faire mais finit par céder devant Vivette, suppliante. Durant tout le ballet, le jeune homme ne regarde que très rarement sa prétendante alors que cette dernière ne le quitte presque pas des yeux. Les villageois finissent par porter Frédéri et les villageoises, Vivette, pour qu’ils se rejoignent. À plusieurs reprises, elle se retrouve sur le dos du jeune homme, comme le fardeau qu’elle est pour lui. Il ne veut pas lui faire de mal mais ne peut faire autrement, comme l’illustre le passage où il la rejette puis se lance dans ses bras lorsqu’il se rend compte de son geste.



Figure 13 : Pas de deux entre Vivette et Frédéri dans *L’Arlésienne*.

La mort brutale de Frédéri peut surprendre le spectateur. Pourtant, la lente montée du désir de mort du jeune homme laisse comprendre la fin tragique de l’action. Des indices sont laissés par Petit au fil de la chorégraphie. Le début du ballet s’efforce d’être joyeux mais on voit que l’amour n’est pas au rendez-vous pour Frédéri car les deux jeunes gens ne se regardent pas. Ils finissent par danser ensemble et c’est à ce moment que l’on voit la folie du jeune homme poindre. En effet, il interrompt brusquement un de ses mouvements pour regarder au loin, tendant le bras, effrayé comme s’il avait vu un fantôme ; *l’Arlésienne*. Il court autour de la scène à sa poursuite, mais s’apercevant qu’il ne peut l’attraper, telle une sylphide ou une wilis, il exécute un mouvement que l’on peut interpréter comme le début de son désir de mort. Il s’arrache

¹⁵⁶ Extrait du livret dans le programme de *L’Arlésienne*, *op. cit.*

¹⁵⁷ Extrait du livret dans le programme de *L’Arlésienne*, *idem.*

le cœur de sa main droite et fait tourner son bras dans une grande rotation, très vite pour envoyer ce cœur déchiré le plus loin possible. Son bras se resserre alors autour de son cou, comme une corde.

Alors que Vivette effectue sa variation*, il ne la regarde pas, il est toujours préoccupé par ce qu'il voit au loin, dans sa tête. Elle tente de le rattraper, de le ramener à la raison mais n'y arrive pas. Il croit reconnaître l'Arlésienne en chaque villageoise. Durant la variation de Frédéri, le jeune homme s'interrompt pour dessiner de ses mains le contour du corps de l'Arlésienne, à chaque instant dans ses pensées. Les hommes du village la cherchent avec lui, l'empêchent de s'échapper. Quand il se retrouve seul, Frédéri se bat avec ses démons, on le voit esquiver des coups imaginaires, puis il s'allonge, vaincu, recroquevillé au sol. Dans leur pas de deux* avec Vivette, à un moment, le jeune homme la repousse pour mieux la serrer dans ses bras. On a déjà pu observer cette hésitation entre les sentiments dans *Carmen* et *Notre-Dame de Paris*, les pulsions du jeune homme n'ont aucune logique.

Changement de décor, les amants se retrouvent seuls. Le drame approche. Enfin, Vivette défait son corsage, faisant apparaître sa poitrine sous sa robe transparente. Elle prend le temps de se déshabiller, mais lui, ne la regarde pas. C'est dans ce dernier geste, qui se veut érotique, mais qui est surtout désespéré, que le drame prend toute son ampleur. Elle l'incite à enlever sa chemise mais doit, seule, finir de la lui retirer. C'est par leur dernier baiser, qu'elle renonce et fuit devant l'impossibilité de cet amour. Dans ce ballet, c'est encore la danseuse qui introduit l'érotisme mais en vain, le désir n'est pas réciproque pour la première fois. La chorégraphie est construite, la progression des sentiments subtile, ils évoluent selon la tension tragique de l'action et de la musique. Vivette utilise l'érotisme comme dernier moyen de séduire Frédéri mais se rend compte que son corps n'attire pas son fiancé. Le jeu de regard en dit aussi long que le jeu de jambes des précédentes chorégraphies.

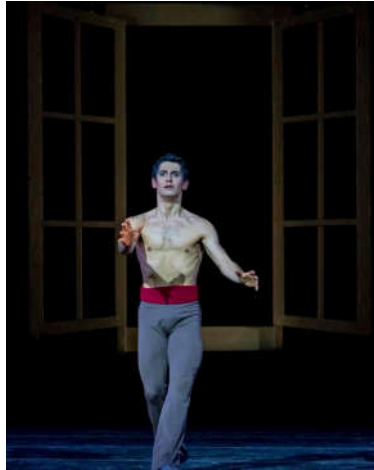


Figure 14 : La folie de Frédéric à la fin de *L'Arlésienne*.

Frédéric se bat encore avec ses fantômes. Vivette l'embrasse, puis se retire sachant qu'elle ne peut plus le guérir. La variation* finale fait monter la tension dramatique, une fenêtre apparaît. Frédéric se prend la tête dans ses mains. Il court une première fois vers la fenêtre mais se ravise. Il est désorienté, ne sait plus vers où danser. Il se recroqueville, se prend à nouveau la tête, il est comme agité par des spasmes. La musique aussi est oppressante avec de nombreux changements de thèmes musicaux. C'est au terme d'un manège d'arabesques*, de grands jetés développés* et de grands jetés suivis*, après s'être battu jusqu'à la fin contre ses démons, qu'on voit le jeune homme abandonner la partie et courir jusqu'à la fenêtre pour s'y lancer.

Frédéric est le premier et le seul personnage de notre corpus qui se suicide. Le motif de Thanatos se retourne contre lui mais c'est à cause de la passion érotique qu'il a pour l'Arlésienne. Ce double motif est toujours fortement lié, de manière dialectique. La chorégraphie amène progressivement la fin de l'action.

Dans *Proust ou Les Intermittences du cœur*, « La Prisonnière » met en scène Albertine endormie, que le narrateur fait danser dans son sommeil. Le narrateur ne l'aime qu'endormie car c'est le seul moment où il n'est pas jaloux. La situation même est érotique car la danseuse n'a pas conscience de ce que lui fait faire son partenaire, elle est tout à fait naturelle, sans artifices et pourtant elle est proche de lui, prête à

l'embrasser¹⁵⁸. Il en profite, la caresse, l'embrasse, la manipule. Elle tente de s'échapper à plusieurs reprises mais il la rattrape, la serre contre lui. Il écoute battre son cœur. Elle allonge ses bras comme une somnambule mais il la retient par la nuque puis lui baise ses mains et la recouche là où elle était. Le narrateur préfère Albertine, sa prisonnière, quand elle est endormie. Sa jalousie est telle qu'en allant plus loin, on peut se demander si comme Don José, il ne la préférerait pas morte. La passion érotique peut vite basculer vers la pulsion de mort notamment par le biais privilégié de la jalousie. On peut comparer le début de cette scène avec le passage de *Notre-Dame de Paris* dans lequel Frollo manipule Esméralda dans son sommeil. Il aide à relever la danseuse, la rattrape quand elle tombe, l'aide à développer ses jambes, l'embrasse. Mais sa jalousie n'est jamais bien loin, quand elle s'échappe en menées serrées*, en déboulés* ou en courant tout simplement, il la rattrape toujours. Il la tient par les poignets, et la porte alors qu'elle se débat. Il semblerait que ce soit une chorégraphie inversée de *L'Arlésienne*, Vivette étant le narrateur et Frédéri et sa folie peuvent être comparés à Albertine dans son sommeil. La folie ou le sommeil expriment une inconscience, ce qui permet aux personnages d'être plus libres de leurs mouvements, de se libérer des conventions. Le résultat dans les deux cas est que l'aimé veut s'échapper. À la fin de la chorégraphie, il la recouche.



Figure 15 : Pas de deux de « La Prisonnière », tableau VII, acte premier dans *Proust ou Les Intermittences du cœur*.

Dans « Monsieur de Charlus vaincu par l'impossible », des prostituées comme on a pu en voir dans *Carmen* ou *Notre-Dame de Paris*, jouent de leurs charmes. Elles

¹⁵⁸ Cette situation nous rappelle le ballet adapté du vaudeville *La Somnambule* (1827) avec une chorégraphie d'Aumer, sur une musique de Herold.

posent jambes ouvertes, les poings sur les hanches, poitrine en avant. Morel avance lentement sur scène et les fait venir à lui. Elles jouent du balancement de leurs hanches, de leurs épaules et exécutent des échappés* en se cambrant. Morel les embrasse, les caresse. Quand il s'aperçoit que Charlus, en position de voyeur, le regarde, il s'avance vers ce dernier et se déshabille pour lui. Nous étudierons ultérieurement la douleur que cela provoque chez le baron et les conséquences de cette douleur. Les prostituées rejoignent Charlus mais lui, ne veut pas les voir. Elles l'attrapent, lui tournent autour, se serrent contre lui ; il les chasse. Il s'approche de Morel, posant sur un divan, nu, tel une statue grecque. Morel, regardant Charlus droit dans les yeux, invite une prostituée à le rejoindre, puis part. La danseuse se moque du baron. Le baron ne pouvant le supporter, s'enfuit. Il semble devenir fou, il est secoué de spasmes comme l'était Frédéri. Charlus reste seul. Dans ce tableau, on retrouve les personnages des prostituées, qui se meuvent et ressemblent à celles des ballets précédents. Morel ne danse pas mais, tout en retenue, il rassemble une forte tension érotique, notamment quand il se dénude pour Charlus. Il le provoque car il sait qu'il est en position de force par rapport au baron, qui l'aime plus que lui ne l'aime. Le baron semble dégoûté par les prostituées, qui sont des femmes et qui représentent la luxure, alors que Morel incarne la pureté. L'« impossible » pour le baron est que cette pureté qu'incarne Morel, ne l'est plus, à cause de son désir pour les prostituées. Il est important d'avoir étudié ce tableau pour comprendre le suivant.

Dans *Vie et mort en psychanalyse*¹⁵⁹, de Jean Laplanche, on peut lire un schéma menant au masochisme. En effet, le psychanalyste explique qu'une agression extérieure peut devenir auto-agression et se renverser en masochisme ou se retourner en sadisme. Dans le cas de Charlus, Morel lui fait du mal, ce qui excite son masochisme primaire, puis il se fait du mal à lui-même, ce qui excite son auto-masochisme, se transformant en masochisme pervers, d'où la scène de « Les enfers de Monsieur de Charlus ». Le baron entre dans un hôtel borgne où des employés de maison le saluent, lui prennent ses gants, son chapeau, sa veste. C'est le baron qui lance les hostilités, en prenant le visage d'un des jeunes hommes et en le repoussant. Il exprime son mal être en se tâtant le corps d'un air tourmenté. Un autre employé le tient les bras derrière le dos. Il donne des coups de tête dans le ventre de ses adversaires comme un taureau dans une corrida,

¹⁵⁹ LAPLANCHE, Jean, *Vie et mort en psychanalyse*, Flammarion, Champs, Paris, 2001, 188p.

motif rappelant *Carmen*. Les employés le portent la tête en bas puis en le relâchant s'en vont. Charlus porte la main à son cœur, se tâtonne la poitrine. Il se rapproche des employés qui se sont rassis, il n'en a pas eu assez. Il les caresse, puis les provoque, les autres lui répondent au quart de tour. Ils tentent de l'acculer, on lui donne une claque, il tombe à terre, on le traîne, le porte, on lui saute dessus, lui donne des coups de pied, des coups de poing, on le piétine. Enfin, il met la main au cœur, demande aux hommes de s'approcher, ils se laissent embrasser. Finalement, il s'écroule seul sur scène. Ce besoin d'autodestruction, est une forme de désir de mort. Le double motif d'Éros et Thanatos occupe parfaitement sa place dans ce tableau. Cette scène est peut-être l'un des meilleurs exemples de ce double motif dans un ballet de l'époque : le désir d'amour et de mort dans un même sentiment, le masochisme.

Dans « Le combat des anges », Morel tente de séduire Saint-Loup. Mais avant cette séduction, il y a un réel affrontement. Ils se donnent des coups mais s'attirent aussi. On peut lire des indices de ce combat chorégraphié, par Morel mimant un boxeur bandant ses muscles, Saint-Loup donnant des coups à Morel déjà à terre. Ils s'attirent et se repoussent, Saint-Loup tente de fuir, Morel ne tarde pas à le rattraper. Durant tout leur pas de deux*, ils se regardent plus avec défi qu'avec désir. Le motif de Thanatos est présent dans ce tableau par la violence, la défiance qu'il y a entre ces deux hommes. Comme pour Albertine et Andrée, nous ne connaissons pas de précédent à ce pas de deux* érotique et homosexuel¹⁶⁰. Ils dansent en miroir, ont des passages au sol, se portent et « s'envoient en l'air » au sens chorégraphique du terme.



Figure 16 : « Le combat des anges », tableau XII, acte second dans *Proust ou Les Intermittences du cœur*.

¹⁶⁰ Depuis Petit, les amours homosexuelles sont de plus en plus représentées, notamment dans les ballets contemporains. Il y a des versions homosexuelles du *Lac des cygnes* ou l'adaptation chorégraphique de l'œuvre de Virginia Woolf, *Woolf Works* de Mc Gregor.

Ce qui est intéressant dans ce pas de deux masculin, c'est que les danseurs doivent s'aider l'un l'autre pour sauter ou se porter, ils se servent de la puissance de leur partenaire, qui pour une fois n'est pas aussi léger qu'une danseuse. Comme pour le couple Albertine/Andrée, Proust n'explicitait rien dans ses écrits mais Petit interprète le texte et chorégraphie cette interprétation. Les personnages montrent leur virilité mais aussi leur tendresse, l'un pour l'autre. L'amour passionnel doit être un combat entre ces deux personnages opposés mais complémentaires. Encore une fois, le spectateur ne sait pas si le désir qui est représenté est un désir amoureux ou un désir de mort. L'alternance de ces sentiments est un des leitmotifs de Petit et s'illustre dans le double motif d'Éros et Thanatos.

Finalement, le double motif d'Éros et Thanatos fonctionne souvent de la même manière dans les ballets. À cause de la relation interactive de ce double motif, les histoires d'amour mènent à la mort, au crime passionnel ou au suicide. Les causes des différentes pulsions de mort sont dues à divers sentiments : jalousie pour Don José, Frollo, ou Proust, désespoir pour Frédéri, ou Charlus. Tous ces sentiments mènent droit au tragique motif de Thanatos. La jalousie est un des grands motifs de l'œuvre de Petit, on la lit dans *Carmen*, *Notre-Dame de Paris* ou dans *Proust ou les Intermittences du cœur*, mais ce sentiment est absent de *L'Arlésienne* ou de *La Dame de Pique* (Hermann est jaloux du secret de la comtesse, il ne s'agit pas de jalousie amoureuse). La jalousie regroupe la pulsion de vie et de mort. On peut aussi observer des scènes dans lesquelles on ne sait pas ce qui, entre le motif d'Éros et celui de Thanatos, prédomine : la scène de la chambre dans *Carmen*, Frollo s'intégrant au pas de deux* amoureux d'Esméralda et Phoebus, certains passages de *L'Arlésienne* dans lesquels Frédéri se montre brutal envers Vivette, dans *Proust* les tableaux de « La Prisonnière », de Charlus dans l'hôtel borgne ou dans « Le combat des anges ». Le double motif amène une forte tension tragique de laquelle les personnages ne peuvent se défaire. L'art chorégraphique permet de représenter ces deux sentiments, ces deux pulsions dans un même mouvement.

B- LES AUTRES MOYENS DE LA MISE EN SCÈNE DU DOUBLE MOTIF D'ÉROS ET THANATOS

Dans un ballet, la chorégraphie est la matière principale de la mise en scène, mais l'analyse des autres moyens de mise en scène est aussi à prendre en compte pour étudier la totalité de la pièce. De plus, notre objectif étant de faire une lecture du double motif d'Éros et Thanatos, nous essaierons d'analyser dans quelle mesure ces moyens apportent un complément à ce que nous avons pu étudier auparavant. Quels sont ces autres moyens ? La musique est un élément non négligeable de l'œuvre, surtout dans les ballets de Petit¹⁶¹. En prenant en compte les collaborations artistiques du chorégraphe, le décor est un autre élément à étudier. Enfin, les costumes des danseurs, ainsi que le maquillage et accessoires, nous permettront de finaliser notre étude de la mise en scène. Que disent la musique, les décors et les costumes du double motif d'Éros et Thanatos dans les cinq ballets de notre corpus ?

1- LES MUSIQUES

Nous l'avons vu dans notre première partie, la musique a été un élément déclencheur de *Carmen* et de *L'Arlésienne*. Petit a créé sa chorégraphie sur ces musiques, qui avaient déjà été mises en scène mais pas dans une visée chorégraphique. *Proust ou Les Intermittences du cœur* a un statut un peu spécial car les musiques sont de différents compositeurs qu'aimait l'auteur d'*À la recherche du Temps perdu*. Le ballet *La Dame de Pique* est d'abord chorégraphié sur l'opéra du même nom, de Tchaïkovski, puis reprise sur *La Pathétique* du même compositeur. *Notre-Dame de Paris* est la seule musique commandée, c'est donc une collaboration entre Petit et Maurice Jarre. N'étant pas musicologue, nous étudierons les créations avec une approche chorégraphique, en tentant de répondre à cette question : qu'apporte la musique à la danse ? Nous analyserons les différentes musiques séparément pour, ensuite, comparer nos conclusions.

¹⁶¹ Par opposition, à des chorégraphies contemporaines qui s'effectuent dans le silence.

Le ballet *Carmen* ne peut être dissocié de sa musique. Petit joue avec les attentes du spectateur qui connaît déjà l'œuvre musicale. En effet, nous avons vu que le chorégraphe reprend la structure dramatique de l'opéra mais il n'assemble pas les musiques avec ce qu'il se passe dans l'action, ce qui crée un effet de surprise. Le ballet ne commence pas par le célèbre préambule de l'opéra mais avec l'air de « la cloche a sonné ». Quand Don José se retrouve à terre devant Carmen, retentit l'air menaçant de « Carmen ! Sur tes pas nous nous pressons » pour la première fois. L'habanera « l'amour est un oiseau rebelle » ne résonne qu'au deuxième acte, lors de la variation* de Don José. Le spectateur ayant en tête les paroles sulfureuses et provocatrices de l'opéra, normalement chantées par Carmen, ne manquera pas de comprendre la teinte érotique de cette variation. Dans le cas où le public ne réagirait pas au son de la musique, les danseurs autour l'aideraient à se remémorer l'opéra en scandant « l'amour ! » pendant le morceau. Apparaît ensuite Carmen, qui va exécuter sa variation, sur la séguedille « près des remparts de Séville », autre morceau d'anthologie. Petit espère-t-il alors que sa variation devienne aussi célèbre que sa musique ? Encore une fois, les paroles de cet air sont provocatrices : « Oui mais toute seule on s'ennuie, et les vrais plaisirs sont à deux ». La fin du second acte reprend le thème de « les tringles des sistres tintaient », et termine la fête dans un rythme enfiévré. L'acte trois s'ouvre avec « je vais danser en votre honneur », dont les paroles s'accommodent bien avec la variation de Carmen. La suite de l'acte trois est accompagnée par « écoute compagnon » et par sa flûte traversière qui donne une teinte gracieuse et douloureuse au morceau et ainsi, à son pas de deux*. Le quatrième acte est accompagné du « trio des cartes », puis le thème inquiétant de « Carmen sur tes pas, nous nous pressons » revient. Le dernier acte s'ouvre sur le préambule de l'opéra. Petit a attendu ce moment du ballet, la fête, pour introduire cette musique qui correspond à l'effervescence de ce passage. Quand Don José retrouve Carmen pour la dernière fois, la musique « Carmen sur tes pas, nus nous pressons » retentit pour la troisième fois. Ce leitmotiv du ballet peut-être interprété comme un épisode de l'action qui se répète. La première fois que nous l'avons entendu, Don José voyait Carmen pour la première fois, ensuite il tue un inconnu, puis il tue Carmen. L'air est joué quand le destin de Don José est chamboulé. Ils se battent ensuite, au son des tambours. À la fin du ballet, la chanson de leurs amours, « je vais danser pour toi » retentit une dernière fois. Nous pouvons tirer plusieurs remarques de la musique

de *Carmen*. Le chorégraphe joue avec les connaissances musicales du spectateur, les danseurs scandant « l'amour ! » le prouvent, ce qui crée une complicité avec le public mais aussi le choquer. Concernant le double motif d'Éros et Thanatos, la musique, aux accents espagnols, est sensuelle, surtout quand on a en tête les paroles de l'opéra. Le motif de Thanatos est souligné par le leitmotiv du ballet et son caractère tragique.

La musique de *L'Arlésienne* n'a pas été remaniée comme celle de *Carmen*, Petit a adapté la musique. L'œuvre est composée de deux suites d'orchestres, chacune composée de quatre mouvements : prélude, menuetto, adagietto et carillon pour la première, pastorale, intermezzo, menuetto et farandole pour la seconde. Le prélude est la musique de la « Marche des rois » qui évoque le folklore provençal. On peut entendre les différentes nuances de la musique correspondant aux sentiments tourmentés de Frédéric et que la chorégraphie illustre. Dans la farandole finale, le thème de la Marche des rois revient et il se superpose à un autre motif dans lequel le tambourin apporte des sonorités provençales. Frédéric perd la raison sur un *fortississimo* de la musique qui enivre et euphorise le héros jusqu'à la fin tragique. Petit, même s'il a adapté sa chorégraphie à la musique n'a pas dû avoir trop de mal à le faire, étant donné que la musique était faite pour illustrer un mélodrame reprenant la trame narrative de la nouvelle de Mérimée. La musique et l'argument étant cohérents, il est plus facile au chorégraphe de travailler sur la musique de Bizet, compositeur qui lui réussit.

Proust ou Les Intermittences du cœur évolue au son de Reynaldo Hahn, César Franck, Gabriel Fauré, Camille Saint-Saëns, Debussy, Beethoven et de Wagner. Petit a choisi ces musiques parmi les compositeurs aimés de Proust, il confie :

Ce serait escamoter la vérité que de chercher à nier que faire danser sur les musiques qu'aimait Proust a été une tentation au moins aussi forte que de faire danser certains de ses personnages. C'est à Proust que je dois une meilleure connaissance de partitions et de compositeurs que j'avais jusque là délibérément ignorés : Saint-Saëns, Franck, Fauré. On me dira que c'est me situer à contre courant des tendances musicales de mon temps. À quoi je répondrai que se délivrer du Temps et de ces sortes d'asservissements en particulier, est encore une façon d'hommage rendu à la mémoire de Marcel Proust [...]. Ceci étant, la littérature

française offre peu d'exemples d'écrivains ayant autant que Proust un goût pour la musique.¹⁶²

Dans ce témoignage, Petit explique que le rôle de la musique dans le ballet est presque aussi important que le livret. Il assume et justifie son choix de musique en rendant hommage à Proust.

Après nous avoir prouvé sa liberté artistique, à contre-courant des ballets français de l'époque, Petit nous surprend encore une fois en changeant la musique de son ballet *La Dame de Pique*. Le chorégraphe ne s'est pas forcé à refaire sa chorégraphie sur une musique qu'il disait ne plus aimer, et choisit une musique qu'il préfère. La version que nous étudions est chorégraphiée sur la symphonie n°6 en si mineur dite « La Pathétique » de Tchaïkovski, créée en 1893 à Saint-Petersbourg. C'est le frère du compositeur qui voulait intituler la symphonie « La Tragique », à cause du caractère tourmenté de l'œuvre, mais le musicien refusa cette proposition pour accepter le sous-titre actuel. Les quatre mouvements de la symphonie ne s'accordent pas parfaitement avec l'argument : les tableaux un et deux sont chorégraphiés sur *l'adagio – allegro non troppo*, le troisième tableau sur *l'allegro con grazia*, ce qui suit le cours normal de la symphonie. Mais les quatrième et cinquième tableaux sont joués sur le dernier mouvement, *l'adagio lamentoso*. Le dernier tableau, plus joyeux, illustre *l'allegro vivace*. Petit a dû adapter la symphonie à son argument, le morceau le plus « pathétique » est utilisé lors de la confrontation et de la mort de la Dame de Pique.

La musique de *Notre-Dame de Paris* est une création contemporaine de Maurice Jarre. Ce compositeur de musiques de scènes et de films, est à l'origine de la musique de *Lawrence d'Arabie*, du *Docteur Jivago*, du *Cercle des poètes disparus* ou de *Ghost* entre autre. Dans cette œuvre, les musiques des tableaux sont variées et créent une atmosphère en adéquation avec l'argument de Petit, ce qui est l'intérêt d'une collaboration entre deux artistes. Les tableaux dramatiques comme l'arrivée de Frollo ou le procès d'Esméralda sont accompagnés de percussions. Les scènes d'amour de Frollo/Phoebus/Esméralda puis d'Esméralda/Quasimodo sont mises en scène au son des cordes et d'instruments à vents. Plus particulièrement, Esméralda est associée au

¹⁶² FIETTE, Alexandre, *Zizi Jeanmaire, Roland Petit : un patrimoine pour la danse*, Somogy, Genève, 2007, 374p.

tambour de basque, aux cymbales et au hautbois. Les soldats et Phoebus sont associés au tambour et aux pizzicatos des contrebasses qui donnent une atmosphère militaire à leur tableau. Dans le programme de *Notre-Dame de Paris* par le Ballet de l'Opéra, en 2013-2014, on peut lire un extrait de critique de 1965 :

Roland Petit ne se plaindra pas de son musicien. Maurice Jarre, en effet, lui a aplani le chemin au-delà de ce qu'il pouvait espérer en composant une série de morceaux soigneusement agencés, pour la plupart, selon des formes closes, mélodiques ou rythmiques, d'un nombre de mesures déterminé, qui donnent une assise solide, quoique un peu élémentaire, aux épisodes chorégraphiques, et qu'il est possible, de plus, de prolonger aussi longtemps qu'on en a besoin pour déployer une foule sur le vaste plateau de l'Opéra ou exprimer un sentiment : passacaille, procession, fête foraine, air populaire à refrain, marche militaire, vaste *crescendo* de percussion sur un rythme unique – tout un ensemble de système circulaires très pratiques (...). L'irritant est cependant qu'un musicien aussi doué que Jarre se contente d'être terriblement efficace sans mettre apparemment de lui-même dans ces pages qui ont l'air de sortie d'une calculatrice à laquelle on aurait jeté en pâture un « programme » chorégraphique.¹⁶³

Le critique reconnaît la qualité de la création mais trouve peut-être la composition trop « Roland Petit » et pas assez « Maurice Jarre ». Il faut bien comprendre que si un compositeur crée pour un ballet, sa musique sera dite « d'accompagnement » même si c'est un chef-d'œuvre. Dans le cas d'une œuvre aussi importante que *Notre-Dame*, le compositeur doit s'adapter à la narration du ballet. Maurice Jarre réussit le pari de moderniser l'œuvre, notamment par l'utilisation des percussions, tout en gardant les caractéristiques de chaque personnage et de l'atmosphère de chaque tableau.

La musique a un rôle très important dans les ballets de Petit, qui est un chorégraphe dit « musical ». En effet, le chorégraphe, en plus d'avoir de bonnes interprétations littéraires, a aussi une bonne lecture et une grande connaissance de la musique. Petit n'hésite pas à aller à contre-courant de la mode ou à modifier, adapter la musique pour qu'elle aille parfaitement à la chorégraphie. La musique souligne le

¹⁶³ Extrait d'un article de LONCHAMPT, Jacques, *Le Monde*, 14 décembre 1965 dans le *programme Notre-Dame de Paris*, Ballet de l'Opéra, 2013-2014.

double motif d'Éros et Thanatos dans *Carmen*, *Notre-Dame de Paris* ou *La Dame de Pique* par exemple. La musique permet aussi de mettre en évidence d'autres motifs comme l'alternance des sentiments de Frédéric ou le passage du Temps dans *Proust*.

2- LES DÉCORS

Pour sa scénographie, qui prend en compte les décors et éclairages, Roland Petit sait s'entourer d'artistes prestigieux qui apportent leur point de vue créatif tout en respectant les demandes du chorégraphe. N'oublions pas que Petit s'inscrit dans la lignée des Ballets russes, compagnie rêvant d'une utopique et parfaite complémentarité des arts. En étudiant les décors, nous nous questionnerons sur leur rôle : n'ont-ils qu'une valeur esthétique ou ont-ils également une valeur symbolique ?

La *Carmen* d'Antoni Clavé¹⁶⁴ s'ouvre sur une place de Séville. Le bâtiment central est tapissé d'affiches défraîchies. Le linge suspendu aux fils, donne une touche pittoresque. Des échelles côté cour, apportent un côté plus graphique voire cubiste. Le tableau de la taverne est composé de tables et de chaises mais aussi de lampions colorés. Les chaises sont des éléments récurrents des chorégraphies de Petit. Dans *J'ai dansé sur les flots*, il écrit un « hommage à la chaise » :

Je remercie la chaise de m'avoir si bien servi, de m'avoir aidé à résoudre des problèmes de constructions théâtrales. Je me suis appuyé sur elle, elle m'a soutenue. J'ai virevolté avec elle et me suis retrouvé en équilibre ou assis, essoufflé, entre ses bras. Chaises glissant, chaise sur quatre pieds, sur deux, ou sur un seul, tourbillonnant dans la paume de ma main, sur toi j'ai dansé, debout, couché à plat ventre, tu es pour moi toujours disponible, disposé à de nouvelles farces, à de nouvelles passions, tu es la partenaire idéale qui, depuis que je la serre dans mes bras, est toujours neuve, pleine de surprises. Chaise, étonne-moi encore une fois !¹⁶⁵

¹⁶⁴ Antoni Clavé (1913-2005) est un peintre et sculpteur espagnol. Passionné de corrida, c'est un ami de Picasso, et a déjà collaboré avec Kochno. Pour Petit, il fera les décors de *Carmen* et de *Deuil en 24 heures*. Il quitte le métier de décorateur en 1954.

¹⁶⁵ PETIT, Roland, *J'ai dansé sur les flots*, op. cit., p. 71-72.

En effet, dans *Carmen*, la chaise est un élément de la chorégraphie mais on la voit aussi dans *Les Forains*, *Le Jeune Homme et la Mort*, ou encore dans *Notre-Dame*, *Proust* ou *La Dame de Pique*. La scène de la chambre est colorée par un grand rideau orange, et une porte fuchsia. Les volets de la fenêtre sont à moitié tirés, une chaise est posée contre le mur. Il y a un lit côté cour et des instruments côté jardin. Dans le quatrième tableau, on voit une sorte de roulotte avec une bâche est suspendue, des dizaines de roues, et des clôtures côté cour et en fond de scène. L'alternance des figures rondes et des traits verticaux de la clôture font de la scène un tableau cubiste.



Figure 17: Décor du quatrième tableau de *Carmen*, « La Grange », par Antoni Clavé.

Le dernier décor est très chargé. L'élément le plus remarquable est sans doute l'affiche de corrida qui explique la scène. Le décor de *Carmen* est pittoresque grâce à quelques détails comme le linge suspendu, ou l'affiche de corrida mais il est surtout moderne. Petit choisit Clavé pour son graphisme coloré et cubiste qui renouvelle la couleur locale sévillane.

Le décor de René Allio¹⁶⁶ pour *Notre-Dame de Paris* représente une cathédrale stylisée, non réaliste et qui semble croquée. Elle est surélevée par quelques marches.

¹⁶⁶ René Allio (1924-1995) est un décorateur et scénographe marseillais mais il est aussi réalisateur et scénariste. Il a travaillé pour la Comédie-Française, l'Opéra de Paris, ou le TNP entre autre.



Figure 18: Décor de la cathédrale dans *Notre-Dame de Paris*, par René Allio.

Le tableau de la cour des miracles fait disparaître la cathédrale et laisse apparaître des trappes pour que la course-poursuite entre Quasimodo et Esméralda puisse être labyrinthique. Quand la bohémienne se réfugie dans la cour des miracles, l'éclairage passe à un rouge incendiaire, suggérant une atmosphère infernale. La taverne, comme une scène sur la scène, est surélevée. Deux bancs rappellent le texte sur les chaises. L'acte deux fait entrer le public dans la cathédrale. Quasimodo se balance sur deux grandes cloches, il grimpe sur de hautes échelles. Le décor s'élève comme si la scène descendait d'étage. Lors de l'attaque de la cathédrale, les éclairages s'assombrissent, la cathédrale descend puis remonte. Enfin, la potence, tout aussi futuriste, est avancée. Le décor de *Notre-Dame* rappelle un décor médiéval par la cathédrale, les trappes, la violence du changement d'éclairages, mais le tout est modernisé, stylisé comme dans *Carmen*.

C'est encore René Allio qui crée le décor de *L'Arlésienne*. La scénographie est plus simple que celle de *Notre-Dame*. En effet, Allio s'est servie premièrement d'une toile de Van Gogh, « qui évoquait très bien l'atmosphère torride, pesante, éclatante de la Provence »¹⁶⁷, et qu'il a agrandie. Pour la scène de la fin, il fait disparaître la toile, pour représenter l'intériorité de la chambre du couple fiancé. Puis, une fenêtre apparaît sur fond noir. Cette fenêtre ouverte représente l'obsession de la mort de Frédéri. Le décor, minimaliste, donne du sens à l'œuvre. D'abord, la toile plante le décor de la

¹⁶⁷ MANNONI, Gérard, *Roland Petit, un chorégraphe et ses peintres*, op. cit., p. 144-150.

Provence, puis la fenêtre ouverte, apporte un surplus dramatique et laisse un indice au public de la fin inéluctable de l'action.



Figure 19: Décor de *L'Arlésienne* par René Allio.

Dans *Proust ou Les Intermittences du cœur*, on apprend que : « Roland voulait une atmosphère très particulière, légère, fine, trouble. Le décor devait être peu présent. Allio a tout conçu dans des tons pâles – vert, bleu, gris – avec quelques accessoires seulement, comme l'agrandissement d'un détail pris dans une toile de Monet, avec juste un cycle, un voile qui tombe »¹⁶⁸. Dans la version que nous étudions, le décor du premier tableau, représente un salon parisien du début de siècle, avec un lustre, un piano, d'immenses miroirs, de lourdes tentures, des plantes vertes, des fauteuils et canapés. Cette opulence marque une rupture avec les tableaux suivants qui n'ont presque aucun décor. Dans « Faire catleya », réapparaît le lustre et les plantes vertes du salon Guermantes. Le tableau des « Jeunes filles en fleur » est décoré par une toile de front de mer de Monet. Au second acte, dans « Monsieur de Charlus face à l'insaisissable », le décor est la douzaine d'hommes assis, qui regardent Morel et Charlus. Le miroir du fond de scène et le lustre réapparaissent. Dans le tableau suivant, des voiles dont sortent les prostituées, tombent sur scène et il y a une ottomane au milieu du plateau.

¹⁶⁸ MANNONI, Gérard, *Roland Petit, un chorégraphe et ses peintres*, op. cit., p. 144-150.



Figure 20: Décor de « Monsieur de Charlus face à l'insaisissable » de René Allio dans *Proust ou Les Intermittences du cœur*.

La chambre d'hôtel dans « les enfers de Monsieur de Charlus » rompt avec les couleurs chaudes du tableau précédent. Le décor est lugubre. Ce n'est plus un lustre mais une ampoule nue qui est suspendue, il y a une simple table et des chaises disposées côté jardin. Le tableau suivant, « Rencontre fortuite dans l'avenir », est totalement blanc pour que les ombres des danseurs puissent évoluer.



Figure 21: Décor de "Rencontre fortuite dans l'inconnu", dans *Proust ou Les Intermittences du cœur*.

Enfin, le dernier tableau est le même que le premier, seuls les personnages ont changé. Le décor de *Proust* est parfois inexistant, parfois chargé comme dans la première scène. Les versions plus récentes du ballet privilégient les décors minimalistes mais la toile de Monet ou le miroir de la duchesse sont toujours présents. Les premier et dernier tableaux permettent de planter le décor, bourgeois, les autres tableaux sont hors du Temps.

Dans le générique de notre captation de *La Dame de Pique*, nous nous apercevons que le décor n'est plus de Beaurepaire¹⁶⁹, mais de Jean-Michel Wilmotte, architecte urbaniste et designer français. Dans la version originale de Beaurepaire, le décor alternait entre réalisme et surréalisme. Il y avait une représentation d'une salle de bal avec de gros lustres comme dans *Proust* mais aussi des toiles de fonds où d'immenses cartes engloutissent la scène.



Figure 22: Décors de Beaurepaire pour *La Dame de Pique*.

Le décor de notre version est plus sobre. Hermann apparaît dans le noir, puis, d'immenses figures de cartes se révèlent dans le fond de scène. Le cyclorama* fait apparaître les mêmes figures mais avec des bandes noires verticales qui s'intercalent. La chambre de la comtesse est composée d'un lit jaune côté jardin, d'une toile de la carte de la dame de pique en fond de scène et d'un paravent avec les figures dessus. La chambre d'Hermann est constituée d'un lit seul au milieu de la scène. Le reste du plateau n'est pas éclairé. Dans le dernier tableau, ce sont les danseurs qui installent les chaises. Quand les danseuses arrivent, l'éclairage devient rouge, plus chaleureux. Enfin, quand Hermann se rend compte de son erreur de carte, le fond de scène se change en une immense carte de pique noir et rouge.

Nous prenons en compte les décors pour une étude complète des ballets mais il faut aussi prendre quelques précautions. Premièrement, il est difficile de départager dans une œuvre collective, comme un ballet de Petit, ce qui est à l'initiative du chorégraphe ou de l'artiste. En effet, Petit crée, à l'instar des Ballets russes, des œuvres collégiales en collaboration avec différents artistes mais il est difficile de savoir quelle part prend chaque acteur dans l'œuvre. Ensuite, même si nous étudions les décors

¹⁶⁹ André Beaurepaire (1924-2012) est un artiste-peintre et scénographe français. C'est Cocteau et Bérard qui découvrent le jeune homme. Il met alors son art au service du théâtre, de l'opéra et du ballet.

d'une captation, les photos prises du ballet, ou encore les maquettes de la collection privée de Petit¹⁷⁰, les décors peuvent évoluer, comme les costumes, selon l'envie du chorégraphe ou même contre sa volonté. Dans tous les cas, cette étude nous a permis de constater que les décors de Petit peuvent être plus ou moins présents dans la mise en scène. En effet, les décors de Clavé ou de Beaurepaire sont dignes d'une comédie musicale comme les aime Petit mais le décor de *L'Arlésienne*, par exemple, est beaucoup plus sobre. Le décor doit servir l'argument et notamment le double motif d'Éros et Thanatos, comme le font symboliquement le miroir dans *Proust*, la fenêtre ouverte dans *L'Arlésienne* ou l'amas d'immenses cartes dans *La Dame de Pique*. Ce qu'on retrouve dans chaque ballet, c'est que le décor est stylisé et modernisé dans le style Petit mêlé au goût de son collaborateur.

3- LES COSTUMES

L'étude des costumes comprend l'étude du maquillage, des accessoires, de la coiffure, etc. Tout comme l'analyse de la musique ou des décors, elle permet une compréhension complémentaire de l'œuvre de Petit. Chez le chorégraphe, un costume de ballet n'est pas dessiné à la légère, il signifie quelque chose sur le personnage ou la situation. Quelle est l'importance des costumes de notre corpus et comment peuvent-ils nous aider à éclairer les œuvres étudiées ?

Les costumes de *Notre-Dame de Paris* sont ceux pour lesquels nous avons le plus de croquis. Petit fait appel à un jeune couturier pour les concevoir, Yves Saint-Laurent. Quand disparaissent les hennins et autres coiffes des courtisans, apparaissent les couleurs vives du peuple parisien populaire. Les hommes portent des pantalons et hauts de différentes couleurs vives. Les femmes portent des tuniques chatoyantes, lacées sur le décolleté, dont les traits donnent, à nouveau, un aspect géométrique. Les contours de leurs yeux sont cernés de noir. Toutes ces couleurs sont très « pop » et c'est l'effet qu'a voulu donner Saint-Laurent¹⁷¹.

¹⁷⁰ Voir FIETTE, Alexandre, *Roland Petit à l'Opéra*, op. cit. et FIETTE, Alexandre, *Zizi Jeanmaire, Roland Petit : un patrimoine pour la danse*, op. cit. dans lesquels est publiée la collection privée du chorégraphe et de sa femme.

¹⁷¹ SAINT-LAURENT, Yves, « Sous le signe du pop », Extrait du Programme *Notre-Dame de Paris*, Ballet de l'Opéra 2013-2014, p. 67.



Figure 23: Costumes du peuple, par Saint-Laurent pour *Notre-Dame de Paris*.

Quasimodo porte un vêtement similaire mais de couleur marron, plus fade pour passer inaperçu. Ses cheveux sont touffus, épais tout comme ses sourcils, ce qui fait ressortir son animalité. Frollo est tout de noir vêtu, il porte une croix sur son haut mais aussi sur son visage, ce qui lui noircit les yeux. Même son physique est austère.



Figure 24: Costumes de Frollo, par Saint-Laurent.

Esméralda porte une courte tunique, de couleur blanche. Elle porte un tambourin, des boucles d'oreilles créoles, des bracelets de bras et elle est coiffée de manière à ce que des mèches dessinent des virgules sur son visage. Le tambourin ou les créoles rappellent son origine mais sa tunique blanche symbolise sa pureté.



Figure 25 : Costume d'Esméralda, par Saint-Laurent.

Les habitants de la cour des miracles sont vêtus de combinaisons rouges, tels des êtres sortant des entrailles de la Terre. Dedans, on ne peut distinguer les danseurs les uns des autres, ce qui les déshumanise, et correspond à leur chorégraphie.

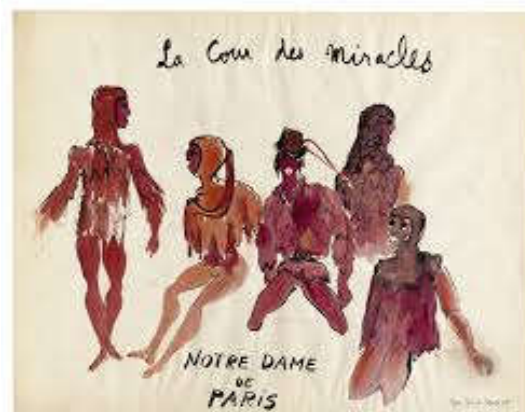


Figure 26 : Costumes de la Cour des miracles, par Saint-Laurent.

Les soldats sont vêtus de rouge, noir, blanc. Ils portent des cagoules noires et des croix sur leur uniforme, rappelant ceux des croisés. Eux aussi ont les yeux cernés de noir. Phoebus a un uniforme similaire mais dans des teintes bleu turquoise. Saint-Laurent explique qu'il a emprunté ce style à Mondrian. Il ne porte ni casque, ni masque.



Figure 27 : Costume de Phoebus, par Saint-Laurent.

Les prostituées portent d'énormes prothèses mammaires et de longues perruques, ce qui leur donne un côté ridicule.



Figure 28 : Costumes des prostituées, par Saint-Laurent.

Les juges sont vêtus de grandes robes rouges et d'un voile blanc, qui leur donnent un air inquiétant. Dans l'acte deux, Esméralda porte la même tunique mais violette comme si elle avait perdu une part de son innocence. Les assaillants de la cathédrale ont les mêmes costumes mais tout en noir, ils deviennent plus menaçants. Les costumes de *Notre-Dame*, caractérisent chaque personnage. Ils sont modernes, graphiques, colorés ce qui correspond à la chorégraphie et à l'atmosphère qu'a voulu insuffler Petit.

Les costumes de *Carmen* sont également « pop » et colorés. Dans le premier tableau, les danseuses sont habillées de guenilles. Elles portent des collants et pointes noires mais aussi un tutu long noir sur lequel sont ajoutés des morceaux de tissus rapiécés. Leur coiffure n'est pas tirée mais crêpée, lâche. Elles représentent de pauvres et vulgaires cigarières. Le danseur principal est habillé de noir avec chaussettes montantes blanches et ceinture de tissus. Ce costume tente de se rapprocher de l'image que l'on se fait alors d'un espagnol. Carmen porte des collants et pointes roses, ce qui permet de la différencier, avec un tutu noir rayé de rubans verticaux, un bustier noir et un caraco bleu, laissant apparaître ses épaules. N'oublions pas sa fameuse coupe courte et noire. Don José porte un costume plus théâtral, un habit de soldat avec une cape noire. Ces premiers costumes ont, entre autre, un but didactique, le public comprend dans quel lieu ou milieu social évoluent les personnages, mais aussi qui est la danseuse principale, ou encore que le héros est un soldat.



Figure 29: Costumes de Clavé pour *Carmen*.

Dans le tableau suivant, les danseuses portent des sortes de corsets bicolores et graphiques. La danseuse au premier plan porte un masque qui semble tout droit sorti d'une arlequinade puis l'enlève. Don José s'est changé, il porte une tenue plus sobre. Carmen aussi s'est changée. Elle se camoufle derrière un éventail. Elle porte un corset vert pomme et noir avec des pompons accrochés au décolleté. Elle porte un fil d'or sur son bras. Les costumes se sont raccourcis, l'atmosphère est plus chaude dans ce second tableau. Les costumes sont presque géométriques.



Figure 30: Costume de Carmen dans le second tableau par Antoni Clavé.

Dans le tableau de la chambre, Don José a juste retiré son gilet mais Carmen a maintenant un corset tout noir, dont le laçage devant laisse apparaître la naissance de la poitrine. Enfin, le dernier tableau est haut en couleurs, tout le monde a mis son vêtement de fête. Le costume du torero est blanc et noir, c'est un costume très théâtral, allant avec son rôle.



Figure 31: Costume du torero Escamillo.

Carmen porte une longue robe noire avec un voile également noir. Les costumes de *Carmen* sont très colorés, aucun n'est le même. Ils nous donnent des indices sur les personnages. Tout comme les décors, ils sont très graphiques et on sent la touche artistique de Clavé. Les danseuses sont érotiques, les hommes ont des costumes « espagnolissants ».



Figure 32 : Costumes de *L'Arlésienne* par Christine Laurent.

Dans *L'Arlésienne*, les danseurs portent un costume d'inspiration provençale. Les hommes sont en pantalon noir, chemise blanche, gilet noir et ceinture rouge et les femmes, en robe noire, châle blanc sur les épaules, et chignon bas. Ce sont des costumes austères par rapport aux deux ballets précédents. Frédéri est en marron pour se différencier. Vivette porte une blanche et virgine robe. Plus tard dans le ballet, l'atmosphère devient plus dramatique et les femmes ne sont plus en blanc et noir mais tout en noir. Quand elle se déshabille, Vivette ôte son gilet et expose ainsi sa poitrine sous sa blouse blanche. Frédéri enlève son haut dans la dernière scène du ballet. Les costumes de ce ballet rompent clairement avec *Carmen* et *Notre-Dame*. Ils sont austères et représentent la société traditionnelle de ce mas provençal. Le « déshabillage » de Frédéri et Vivette nous semble être leur mise à nu psychologique.

Les costumes de *Proust ou Les Intermittences du cœur* sont de Christine Laurent, tout comme l'étaient les costumes de *L'Arlésienne*. Leur point commun est d'être inspiré de tenues de ville et non de costumes de scènes. Les personnages du salon des Verdurin, sont habillés à la mode début de siècle, dans le décor qui y correspond. Les hommes sont en smoking, les femmes en robe de soirée. Dans le tableau suivant, Swann et Odette sont tout de blanc vêtus, comme le symbole de la pureté du début de leurs amours. Dans « les aubépines », Albertine porte également une virgine robe blanche. Les « aubépines » représentées par des danseuses, sont en robes blanches et avec une ombrelle et un chapeau. Elles jouent de leur ombrelle comme les fleurs qu'elles sont censées représenter.



Figure 33 : Costumes des « Aubépines », par Christine Laurent dans *Proust ou Les Intermittences du cœur*.

Dans « faire catleya », Odette porte une robe noire avec des catleyas rouges qui ressortent sur son décolleté. Les jeunes filles en fleurs sont vêtues de légères robes en mousseline blanche, Albertine n'a pas de manche, pour être reconnue parmi elles. Dans « la regarder dormir », le narrateur porte le même costume que le Swann du deuxième tableau, un pantalon rayé. La robe blanche d'Albertine rappelle celle de la jeune Odette. Le costume similaire des deux couples, rappelle le lien entre eux : les débuts de l'amour ont les mêmes apparences. Dans le deuxième acte, Charlus est en smoking. Morel est tout en noir, comme l'ange noir qu'il est. Dans le tableau suivant, les prostituées, sont en tenue légère. On voit leurs jarretières, elles ont un bustier noir, une jupe fendue blanche. Morel apparaît en peignoir. Leur costume laisse transparaître leur luxure. Dans « les enfers de Monsieur de Charlus », le baron est toujours en smoking mais les employés de la maison sont, eux, en tenue plus décontractée, notamment un qui est torse nu. Le contraste entre les personnages se fait aussi par les costumes qu'ils portent. Dans « le combat des anges », Morel et Saint-Loup portent tout deux un académique couleur chair, qui laisse peu de liberté au public de ne pas les imaginer dansant nu.



Figure 34 : Costumes du « Combat des anges ».

Dans le dernier tableau, le narrateur ressemble beaucoup au tableau de Proust de Jacques-Emile Blanche. La duchesse porte une longue robe noire, avec des gants noirs. Les invités sont également en noir mais leur maquillage, yeux noirs sur tête blanche leur donne une apparence de squelettes, laissant une impression de bal cadavérique. Les costumes de *Proust*, sont réalistes. Ce ne sont pas des costumes de ballet mais des tenues de ville de l'époque.

Les costumes de *La Dame de Pique*, dans notre version de Luisa Spinatelli, se rapprochent de ceux de *Proust*. Ils représentent une époque, ici le XIX^e siècle russe. Hermann apparaît en tenue de gentilhomme russe. Tous les danseurs sont vêtus de la même manière. Dans la scène de bal, les invités sont en tenue de soirée. Les danseuses ont des robes de couleurs pastel différentes et les hommes portent la redingote. La Dame de Pique arrive avec ses cheveux blancs étincelants, un manteau épais, noir et bordeaux, très « grande dame ». Quand elle l'enlève, elle porte une robe simple noire col roulé. En quittant son large manteau, elle se défait déjà d'un rempart. Lisa porte une robe légère, blanche avec un châle rose. Sa tenue même, représente la jeune fille naïve. Dans le tableau de la chambre, la comtesse porte une robe gris pâle, col roulé. Ses yeux et sa bouche sont très maquillés. Dans le dernier tableau, des hommes en livrée, portent des chaises, ils ont les yeux cernés de noir. Celui qui semble leur maître, a le visage très blanc et les yeux noirs aussi, comme les cadavres du dernier tableau de *Proust*. Les invités arrivent, les femmes sont parées d'une robe dans un camaïeu rouge, peut-être comme des Dames de cœur ou de carreau. Les costumes de *La Dame de Pique*, n'ont pas vraiment de valeur symbolique, ils sont surtout décoratifs.



Figure 35 : Costumes de *La Dame de Pique*, de Luisa Spinatelli.

Il y a une nette rupture entre les costumes de *Carmen* et *Notre-Dame* et ceux de *L'Arlésienne*, *Proust*, et *La Dame de Pique*, les premiers sont stylisés, les seconds, décoratifs. Nous ne pensons pas que ce soit une rupture dans le temps mais dans la manière de traiter les sujets et de les représenter. Les deux premiers ballets, même s'ils incorporent le thème de la mort sont plus légers que les trois autres. La musique et la chorégraphie illustrent cette idée. Ainsi, Petit a modernisé la mise en scène de ses premiers ballets qui ne se voulaient pas « classiques », synonyme de tutu. Les trois autres ballets ont des costumes plus « réalistes » même s'ils doivent être pensés de manière à ce que les danseurs se meuvent dedans. Les costumes dans *Carmen* et *Notre-Dame* sont plus originaux, car ce ne sont pas des tenues de ville ni de classiques tutus non plus.

La musique, les décors et les costumes éclairent d'une perspective interdisciplinaire, l'œuvre de Petit. Après avoir fait cette étude, nous sommes frappés par le talent qu'a Petit d'« optimiser » son spectacle, d'embellir la matière brute qu'est sa chorégraphie. En effet, le chorégraphe manie les bandes sons de ses ballets avec justesse, et fait appel aux bons créateurs au bon moment. Il a découvert de nombreux artistes avant qu'ils aient du succès et peut alors se vanter de précéder la mode et non de la suivre. Nous avons vu que Petit demande à Saint-Laurent de faire les costumes de *Notre-Dame* mais ce n'est pas tout. Il a aussi découvert David Hockney ou fait un ballet avec les Pink Floyd, par exemple. Le chorégraphe est populaire et a de nombreuses connaissances, ce que certains artistes lui reprocheront. Notre problématique touchant le double motif d'Éros et Thanatos, certaines de nos analyses nous permettent d'approfondir notre sujet. Par exemple, les maquillages cadavériques illustrent le bal mortuaire de *Proust* ou la fin d'Hermann dans *La Dame de Pique*. Les costumes explicites de *Carmen* ou de Morel et Saint-Loup, apportent encore plus d'érotisme et de sensualité aux scènes. La musique, elle aussi, peut évoquer des sentiments comme la frénésie dans le duel final de *Carmen*, l'exécution d'Esméralda, la folie de Frédéri, etc. Bien évidemment, on ne peut comprendre un ballet par ces seuls moyens mais ces autres approches confirment notre hypothèse sur le renouveau qu'apporte l'art du ballet au double motif d'Éros et Thanatos.

Comme nous l'avons déjà dit, le double motif d'Éros et Thanatos, dans l'histoire de l'art et dans l'histoire du ballet plus particulièrement, est très présent. Petit renouvelle la représentation du désir érotique par la sensualité de ses chorégraphies et les ébats explicites de ses personnages. Le chorégraphe de revue assume totalement cet érotisme¹⁷². N'oublions pas que Petit est adepte du music-hall américain et a mis en scène Zizi au Casino de Paris. La revue, souvent sulfureuse, joue sur l'érotisme féminin. Même si Roland Petit peut être vu comme provocant, il reste sage par rapport à d'autres chorégraphes contemporains, mettant à nu leurs danseurs et dont les performances ressemblent parfois à de la pornographie. Le thème de la mort aussi est renouvelé chez Petit, car elle rôde durant tout le ballet. Les ballets de notre corpus sont sous-tendus par une montée tragique de l'action jusqu'à la mort finale. Le néo-classique peut aussi être vu comme plus sage par rapport au contemporain dans l'expression des pulsions mais trouve un langage à part pour les représenter. Le chorégraphe se sert du mouvement lui-même pour exprimer ce qu'il désire et non d'un langage technique mêlé de pantomime comme le classique. À l'issue de cette étude, nous nous apercevons que la musique, les décors et costumes aident à l'expression du double motif d'Éros et Thanatos et participent au renouvellement de leur mise en scène. Le renouvellement du topos littéraire se fait aussi par la différence de medium, la lecture n'a pas le même impact que la représentation directe des arts du spectacle. L'étude de la réception de notre corpus, nous permettra de compléter notre travail pour voir comment a été appréhendé l'œuvre de Petit.

¹⁷² Le titre d'un des chapitres de PASTORI, Jean-Pierre, *Roland Petit : Rythmes de vie, op. cit.*, s'intitule « Erotique ? eh bien soit ! », p. 123.

IV - DE LA SCÈNE AU PUBLIC

Pour compléter notre étude sur *Carmen*, *Notre-Dame de Paris*, *L'Arlésienne*, *Proust* ou *Les Intermittences du cœur* et sur *La Dame de Pique*, il faut nous intéresser à la réception de ces ballets. Les études de la genèse, du livret et du ballet nous mènent dans ce dernier temps à étudier les critiques, qu'elles soient positives ou négatives de la presse, ainsi que les entrevues où sont recueillis les propos de Roland Petit. Les ballets étudiés sont encore joués dans le monde entier, preuve de leur succès actuel. Mais qu'en est-il de leur accueil lors de la création des œuvres ? Pour savoir ce qu'il s'est dit des ballets, nous sommes allée à la Bibliothèque-musée de l'Opéra, voir toutes les archives concernant notre corpus. L'année 1965, celle de *Notre-Dame* est riche en ressources et 1974, année de *L'Arlésienne* et *Proust*, l'est tout autant. Malheureusement, les archives de 1949 ont disparu. Notre étude sur la réception de *Carmen*, sera alors incomplète mais nous pouvons étudier ce que disent Petit et les autres acteurs de l'œuvre, du succès de ce ballet. Concernant *La Dame de Pique*, les archives ne nous ont pas renseignées mais d'autres sources peuvent nous aider à compléter nos lacunes. Dans un premier temps, nous étudierons les critiques lors de la création des œuvres, et dans un second temps, certains articles de reprises de ballet. Ainsi, nous tenterons de percevoir s'il y a eu oui ou non, une évolution dans la réception des ballets. Concernant le double motif d'Éros et Thanatos, nous essaierons d'étudier comment le perçoit le public.

A- LA RÉCEPTION À LA CRÉATION

Roland Petit n'est pas un artiste qui laisse insensible. Il a parfois reçu un succès triomphal, que ce soit de la part du public ou de la presse mais n'a pas toujours été épargné par la critique, parfois sévère envers l'œuvre du chorégraphe. En effet, Roland Petit est un personnage connu de la scène chorégraphique française et il n'est pas toujours apprécié. Tout d'abord, il est difficile à étiqueter entre son amour pour la revue et le ballet classique, il est connu pour avoir mauvais caractère, il a très certainement gagné beaucoup d'argent (ce qui n'est pas toujours bien vu par *l'intelligentsia*

parisienne) et provoque parfois la presse. De plus, comme nous l'avons vu dans notre première partie, il fait partie des chorégraphes héritiers du ballet narratif, ce qui va à contre-courant d'une tendance française à la danse abstraite. Nous verrons que certaines de ses chorégraphies sont attaquées par des critiques qui les trouvent obsolètes. Pourtant, le grand rival de Roland Petit, Maurice Béjart, lui aussi chorégraphe néo-classique, a été plus épargné par les journalistes. C'est donc l'accumulation de ces éléments défavorables qui met parfois le chorégraphe en délicate posture dans la presse. Cependant, à un moment ou à un autre, les œuvres que nous étudions ont été reconnues car elles sont toujours dansées, dans le monde entier, près de quatre-vingt ans après leur création. Nous étudierons la réception des ballets de *Carmen* à *La Dame de Pique*, tout en tentant d'opérer des rapprochements entre les divers éloges et reproches faits au chorégraphe.

Le ballet *Carmen* a été créé au Prince's Theater de Londres le 16 février 1949. Nous avons déjà parlé de l'engouement du public londonien dans notre première partie mais nous n'avons pas retranscrit comment la presse a encensé le ballet. Irène Lidova cite la revue *Ballet*, qui félicite Zizi Jeanmaire :

Dans *Carmen*, Renée Jeanmaire trouve un rôle qui lui convient parfaitement et probablement elle n'en aura jamais un semblable. Elle est tour à tour fascinante, dérisoire, féroce et gaie ; et son maquillage blanc, ses grands yeux sombres, et ses cheveux courts sont aussi peu traditionnels et en même temps aussi importants pour donner au ballet son **style moderne, populaire et néo-réaliste**, que le lit de cuivre et les chasseurs d'autographes, qui poursuivent le Toréador... **Carmen a des yeux qui feront renoncer les cardinaux à leur habit écarlate, mais son haleine a l'odeur de l'ail et elle a des punaises dans son lit.**¹⁷³

Ce commentaire du ballet, décrit bien l'ambivalence des sentiments que provoque Carmen ; l'attraction et la répulsion. Le critique voit juste car Zizi n'incarnera jamais aussi parfaitement d'autres rôles dans un ballet. C'est sans doute pour cela qu'elle s'épanouira dans d'autres domaines comme la chanson ou la revue. Les adjectifs

¹⁷³ Article de presse de *Ballet*, cité par LIDOVA Irène, *Roland Petit, op. cit.*, p. 35. C'est nous qui soulignons les termes de la citation en gras.

énumérant le « style » de l'œuvre sont choisis avec justesse : « moderne, populaire et néo-réaliste ». Le célèbre critique de danse, Cyril W. Beaumont, écrit également à propos de Jeanmaire :

La Carmen de Jeanmaire, est une création magnifique. Je l'avais considérée jusqu'à présent comme une danseuse douée et pleine de charme, surtout dans des rôles de demi-caractère et avec un don particulier pour les emplois de soubrette. Dans *Carmen*, elle devient **la plus séduisante des créatures** ; le charme de son sourire enfantin rivalise avec celui de la fabuleuse Hélène. Pourtant elle peut revêtir sa danse d'un venin et d'une haine qui sont positivement brûlants. **Quelle danseuse ! Quelle actrice ! Quelle vitalité !** ... Quoique Jeanmaire réussisse dans le futur, je n'oublierai jamais sa Carmen...¹⁷⁴

Le critique utilise hyperboles, et accumulation pour louer la danseuse. L'allusion qu'il fait aux anciens rôles de Zizi, rejoint ce que dit la danseuse d'elle-même : « avant de danser la pièce, j'étais cantonnée souvent à des rôles de soubrette, comme on dit au théâtre. Mon potentiel n'était pas utilisé. Après, tout a changé. Mes qualités dramatiques se sont révélées. J'avais trouvé ma voie »¹⁷⁵. La danseuse passe de l'emploi de soubrette, jeune fille destinée aux seconds rôles à la femme fatale par excellence.

À Paris, il y eut majoritairement des critiques positives malgré la réticence de certains. Roland Petit répète la même anecdote dans *Rythme de vie* et dans *J'ai dansé sur les flots* : « Pour *Carmen*, *Paris-Match* titrait « Du caca de mouche sur un chef-d'œuvre » et c'était signé François Mauriac »¹⁷⁶. En effet, quelques puristes critiquèrent les choix musicaux de Petit mais le chorégraphe répète sans doute cette anecdote pour prouver qu'il avait eu la bonne intuition, contrairement à certaines plumes, même connues. Mais on peut aussi lire de bonnes critiques de la presse. Henry Malherbe, journaliste et notamment lauréat du prix Goncourt 1917, écrit :

Jamais encore, me semble-t-il, on avait pris autant de libertés choquantes avec une partition classée comme un chef-d'œuvre absolument unique en son genre [...]

¹⁷⁴ Article de presse de *Ballet*, cité par LIDOVA Irène, *Roland Petit, op. cit.*, p. 35.

¹⁷⁵ BOISSEAU Rosita et SIRVIN René, « Carmen », dans *Panorama des ballets classiques et néoclassiques, op. cit.*, p. 86.

¹⁷⁶ PASTORI, Jean-Pierre, *Roland Petit : rythme de vie, op. cit.*, p. 89-109.

Faut-il condamner sévèrement le choréauteur de *Carmen* ? Il n'a fait que suivre un courant créé dans le même sens et qui vient de loin. On nous a donné un *Virgile travesti*, un *Homère travesti*¹⁷⁷. Pourquoi n'aurions-nous pas un « Bizet travesti »...¹⁷⁸

Malherbe reconnaît le caractère provocateur de l'œuvre. Pourtant, le critique se méprend en analysant la *Carmen* de Petit comme une parodie et non comme une libre interprétation. Il est vrai que le toréador Escamillo est un personnage grotesque mais le reste de l'œuvre est une modernisation de la nouvelle et de l'opéra. Il ne s'agit pas d'une parodie car l'œuvre n'est pas exagérée ni moquée¹⁷⁹. Dans *Combat*, Dinah Maggie, note la progression du chorégraphe : « Le chorégraphe en Roland Petit a également mûri [...]. La composition de la plupart de ses danses y est parfaite de style, de sensibilité et de bon goût »¹⁸⁰. Wanda A. L. Landovski, musicologue, ajoute :

Une nouvelle *Carmen* est née, silencieuse, réaliste : pas de chants, pas d'éclats de voix. Elle tient sa proie par la beauté de son **corps qu'elle ploie et déploie**. La blancheur de sa chair, son élasticité la rendent **désirable**. Roland Petit obtient des **sensations fortes** par le jeu des contrastes...¹⁸¹

La musicologue note l'érotisme de l'œuvre. L'érotisme du ballet est différent de celui de l'opéra car il ne s'agit que d'un érotisme visible et non plus intellectualisé, ni chanté. Nous pourrions observer les mêmes remarques dans le cas de *Proust* : ce qui parfois dérange le spectateur n'est pas l'érotisme même, mais le fait qu'il soit dansé. Notons que Petit est célébré en tant que chorégraphe et non en tant que danseur dans tous les articles que nous avons pu lire.

Après Paris, c'est au tour des États-Unis de célébrer le ballet. Il semble important pour le chorégraphe d'être accepté de l'autre côté des États-Unis, nous observerons ce même vœu pour *Proust*. Notons que dans les années cinquante, Petit a passé quelques

¹⁷⁷ Références à des parodies de *L'Énéide* par Scarron et de *L'Illiade* par Marivaux.

¹⁷⁸ MALHERBE, Henry cité par LIDOVA Irène, *Roland Petit, op. cit.*, p. 36.

¹⁷⁹ Notons que Petit aussi créé des ballets parodiques, notamment en reprenant certains grands ballets comme *La Belle au bois dormant*, dont le personnage principal était alors la sorcière interprétée par Zizi Jeanmaire et dont l'action se déroulait dans une fête foraine.

¹⁸⁰ MAGGIE, Dinah, *Combat* citée par LIDOVA Irène, *Roland Petit, op. cit.*, p. 36.

¹⁸¹ LANDOVSKI, Wendy Alice L, citée par LIDOVA Irène, *Roland Petit, idem*.

temps à Hollywood et qu'il développera un attachement à ce pays. La troupe des Ballets de Paris, part en direction de New-York en octobre 1949. Les Américains veulent voir Renée Jeanmaire dont ils ont entendu parler d'outre-Atlantique. Cette dernière se prépare à être accueillie à Broadway comme une star, elle se fait habiller par Christian Dior, et elle se coupe les cheveux de plus en plus courts. Anatole Chujoy, critique de danse américain, écrit :

« Les Ballets de Paris » sont un exemple typique du théâtre français – sensible, plein de vivacité, par moment excitant, et concentré tout le temps sur cette grande passion appelée « amour »... il se glisse de temps en temps un soupçon dans l'esprit des spectateurs, que tous ces ballets étaient faits pour « **épater les bourgeois** ». Mais le bourgeois actuel a grandi depuis longtemps et refuse d'être choqué ou étonné en voyant « faire l'amour » avec tant de passion...¹⁸²

D'un côté, Chujoy critique Petit, qui tentant la provocation gratuite, aurait échoué, de l'autre, il poursuit ainsi :

Nos confrères de Broadway ont aimé le côté **audacieux** du ballet et surtout la scène de la chambre à coucher. **Et ils ont prononcé le mot « sex » du haut en bas de leurs colonnes...** si ce compte-rendu est loin d'être enthousiaste, cela ne veut pas dire que la troupe ne soit un très grand succès. A la première, les spectateurs applaudissaient sans fin et poussaient des cris d'enthousiasme.¹⁸³

La critique américaine semble mitigée, d'un côté leurs papiers ne seraient pas très laudateurs mais, ils auraient aimé le ballet. C'est le public qui prouve le succès de *Carmen* par sa ferveur lors de la première. Chujoy n'a pas tort de souligner le côté provocateur de *Carmen*, Petit joue avec cet aspect. En effet, personne ou presque n'a été choqué par la scène de la chambre, mais le chorégraphe, dans une certaine fierté, souligne tout de même que « *Carmen* s'est vu interdire en 1950 dans une vieille ville

¹⁸² CHUJOY, Anatole cité par LIDOVA Irène, *Roland Petit, op. cit.*, p. 37.

¹⁸³ CHUJOY, Anatole cité par LIDOVA Irène, *Roland Petit, idem*.

québécoise pour atteinte aux bonnes mœurs »¹⁸⁴. La presse s'empare alors de l'affaire, ce qui arrange le chorégraphe car il en reçoit de la publicité gratuite.

On voit que dès ses débuts, Petit se sert de la critique, qu'elle soit bonne ou mauvaise. Dans le cas de *Carmen*, il y a eu quelques commentaires négatifs mais que Petit a réussi à tourner à son avantage. Nous verrons qu'il en sera de même pour la critique des *Intermittences du cœur*. En effet, dès qu'on s'attaque à un « classique » qu'il soit musical ou littéraire, il faut s'attendre à ce que le public, la critique en ait une interprétation différente. De plus, la première londonienne, exceptionnelle, maintes fois décrites, et mythifiée par Petit, déroule le tapis rouge devant ce ballet. Nous n'avons lu aucun commentaire sur le motif de Thanatos dans *Carmen*. L'érotisme du ballet, même si aujourd'hui il ne choque plus, était novateur en 1949, quoi qu'en dise Chujoy. Après la création londonienne de *Carmen*, étudions celle parisienne de *Notre-Dame*, autre chef-d'œuvre du patrimoine français, bien connu du public. Y-a-t'il des similarités ou différences dans la réception de ces ballets ?

Notre-Dame de Paris est dansé en décembre 1965. Olivier Merlin écrit un article long et complet dans *Le Monde* du 14 décembre. L'article comporte critiques et éloges, mais son auteur introduit son propos par « je suis déçu »¹⁸⁵, qui laisse présager le pire pour la suite de l'article. Merlin reproche à Petit : « l'intention de se détacher de l'iconographie gothique pour styliser le seul roman d'amour ne se défendait qu'à condition d'y aller carrément : ce que Roland Petit avait fait de main de maître en extrapolant *Carmen* ». Selon lui, Petit aurait dû oublier le Moyen-âge pour se concentrer sur l'histoire d'amour. Pourtant, n'oublions pas que *Carmen* a aussi un cadre qui donne du cachet au ballet, tout comme le Moyen-âge de *Notre-Dame*. Il reproche également à Petit d'être trop « lifarien », c'est-à-dire de faire un ballet trop long, un peu ennuyeux voire passé de mode. Il avoue avoir été charmé par le tableau de la Cour des miracles, et celui du pas de deux* entre Esméralda et Quasimodo mais, à son avis, il y a un trop grand nombre de tableaux qui perdent les spectateurs. Bien évidemment, il n'adhère pas au tableau de la taverne, dans lequel les prostituées « aux appâts felliniens » le plonge « dans un abîme de confusion ». Ici encore, Petit qui s'aime en provocateur, sait

¹⁸⁴ PETIT, Roland, *J'ai dansé sur les flots*, op. cit., p. 153.

¹⁸⁵ MERLIN, Olivier, *Le Monde*, « Roland Petit à l'Opéra », 14 décembre 1965.

ce qu'il faut faire pour qu'on parle de lui. Ce genre d'article, même s'il est négatif, attise la curiosité du spectateur. Le critique continue avec la distribution, il félicite Cyril Atanassof, Jean-Pierre Bonnefous et Roland Petit mais trouve Claire Motte inadaptée dans son rôle. Alors qu'il loue l'habileté de René Allio pour ses décors, il conclut son article en assassinant les costumes d'Yves Saint-Laurent :

Ce sont les costumes, signés Yves Saint-Laurent, qui me chiffonnent le plus, si je puis dire. Les surcots, cottes ou chausses des argotiers, bourgeois, escoliers et truands ont été intelligemment choisis en dehors de la friperie médiévale style « marché aux puces » ou « carreau du Temple ». Mais leur ramage ne vaut pas leur plumage, et je n'ai pas été bouleversé par le chatolement des couleurs – les « uniformes » des cavaliers du roi sont affreux, on dirait des coureurs de motocross. Quant à l'idée singulière de plâtrer les visages féminins et de les affubler de faux cils de 2 mètres de long, ce n'était vraiment pas la peine de choisir comme « mannequins » les plus jolies filles de l'Opéra : elles sont méconnaissables.¹⁸⁶

Connaissant l'immense succès qu'a obtenu par la suite Saint-Laurent, personne aujourd'hui ne donnerait raison à cette critique. La modernité, la sobriété des costumes peut en effet déconcerter à l'Opéra en 1965 mais quand on les compare à certains costumes d'aujourd'hui, il n'y a absolument pas de quoi être surpris. Cet article nous renseigne sur ce qu'a pu apprécier ou pas la critique.

Néanmoins, Roland Petit savait qu'on parlerait du ballet même s'il n'était pas apprécié. En effet, le retour de l'enfant prodige a été commenté par lui et par la presse. Le chorégraphe déclare : « Savez-vous que j'ai quitté l'Opéra le jour même de la Libération et qu'exceptionnellement, bien qu'il se soit agi d'une rupture de contrat, on ne m'a pas fait payer de dédit ? »¹⁸⁷. Il se met à distance de l'ancien chorégraphe et directeur de l'Opéra : « Par la radio anglaise que j'écoutais tous les jours durant l'occupation (*sic*), j'avais appris que les Alliés venaient de le condamner à mort. Je le lui avais dit en lui demandant de se calmer, mais je m'étais attiré cette seule réponse : « Il n'y plus que Dieu, Hitler et Lifar ! ». Par cette anecdote, on voit le chorégraphe se placer,

¹⁸⁶ MERLIN, Olivier, *Le Monde*, « Roland Petit à l'Opéra », 14 décembre 1965. C'est nous qui soulignons les termes de la citation en gras.

¹⁸⁷ PETIT, Roland dans *Le Figaro*, « Roland Petit, libéré deux fois », 15 décembre 1965.

sciemment ou non, dans une posture de résistant. Dans la suite de l'article, Petit remercie Georges Auric et félicite le renouveau de l'Opéra. L'article du *Monde* du 11 décembre, est un article de promotion du ballet et non de critique. Petit remercie à nouveau le directeur de l'Opéra, raconte comment il a choisi le thème du ballet. Il ajoute « ce choix satisfait mon goût profond de créer à partir de sujets français – c'est une question de tempérament, non l'attitude d'un maniaque de la cocarde – de faire un ballet sur une partition contemporaine »¹⁸⁸. Notons que par la suite, Petit a chorégraphié de nombreux ballets sur des arguments inspirés de la littérature anglaise, russe, italienne, etc.¹⁸⁹ Le chorégraphe précise aussi que même si le cadre médiéval est important, « lorsque les trois principaux personnages dansent, il se passe quelque chose qui est l'amour. On peut danser une abstraction mais ce que j'aime c'est le danseur qui entre dans une vie intérieure ». Comme nous l'avons vu dans notre deuxième partie, Petit ne se contente pas de narrer une action et de la chorégrapier, il travaille beaucoup sur son interprétation du livre et des personnages à qui il donne une forte dimension psychologique. En parlant de Quasimodo, il explique : « je l'interprète comme un type normal qui a un complexe parce qu'il a eu un accident. Je n'en fais pas un monstre avec des cheveux rouges, un masque à la manière de *Fantômas* et de fausses mains avec des poils dessus ». De même dans *Carmen*, la belle espagnole n'était plus bohémienne mais une simple « rebelle » et dans *Proust*, Charlus n'est plus un être vicieux mais un homme qui souffre. Le chorégraphe recrée des personnages en les actualisant et en les universalisant¹⁹⁰. Petit utilise le néo-réalisme et le romantisme car « il y a le lyrisme sans quoi je ne conçois rien ». Finalement, l'article se conclue sur le plaisir que ça a été pour le chorégraphe de travailler à l'Opéra mais aussi sur les difficultés qu'il y a rencontrées. Il a bousculé les codes, la hiérarchie du Palais Garnier ; « bref, j'ai fait un scandale ». Nous verrons qu'il rééditera l'opération avec *Les Intermittences du cœur*.

¹⁸⁸ FLEOUTER, Claude, *Le Monde*, 11 décembre 1965.

¹⁸⁹ À titre d'exemple, nous pouvons citer *Les Hauts de Hurlevent* (1982), *Allumez les étoiles* (1972), *Le Guépard* (1994).

¹⁹⁰ Pour en savoir plus à ce sujet, cf. GERBE DE THORE, Delphine, *Le personnage littéraire dans la danse néo-classique*, op. cit., 52p.

Nous avons pu constater que le chorégraphe a fait son travail de promotion dans la presse mais, dans un autre article, nous pouvons lire qu'il aurait su aussi attirer le public sans l'intermédiaire des médias :

M. Roland Petit a ses supporters, au même titre que la Section Paloise de rugby. Bien sûr, les siens utilisent plutôt la Rolls que l'autocar et on les voit rarement élever des pancartes d'encouragements au-dessus de leur tête. Ils n'en restent pas moins les plus grands consommateurs de superlatifs de la capitale, si l'on excepte la cohorte des compositeurs de service qui ne se déplacent, en général, que pour inscrire quelques fausses notes sur la partition d'un heureux confrère.¹⁹¹

On constate que le chorégraphe compte sur sa connaissance du « gratin mondain parisien » qu'il fréquente (référence aux « Rolls ») pour qu'on parle de lui et de son ballet. Ses célèbres amis permettent, par le bouche-à-oreille notamment, le succès du ballet. Il en ira de même pour *Proust ou Les Intermittences du cœur*.

Notre-Dame de Paris est encore au répertoire de l'Opéra et son succès ne se dément pas. Cette grosse production pensée pour une grande compagnie ne laisse pas insensible. Les critiques de Merlin, le scandale provoqué au sein de l'institution ne sont pas un handicap pour le chorégraphe. De plus, la légende qui se crée autour du retour de l'enfant prodige et les nombreuses connaissances qu'a Petit du monde du spectacle lui permettent facilement d'obtenir de nombreuses représentations et le succès qui va avec. L'adaptation stylisée du roman a pu ne pas plaire aux *aficionados* d'Hugo mais son caractère « pop » plaît au plus grand nombre de spectateurs, encore aujourd'hui.

Dans un autre registre, beaucoup moins « pop » que *Notre-Dame*, *L'Arlésienne* est créé à Marseille en 1974 dans le but de célébrer le centenaire de la mort de Bizet¹⁹². François de Santerre signe un papier « Bonjour Bizet » du 28 janvier narrant la soirée durant laquelle ont été joués *Carmen*¹⁹³ et *Jeux d'enfants* de Petit, ainsi que *Bizet'isme*

¹⁹¹ ANONYME, *Le Figaro*, « Le grand soir de Petit », 16 décembre 1965. C'est nous qui soulignons les termes de la citation en gras.

¹⁹² Bizet étant mort en 1875, la célébration est en avance.

¹⁹³ Sans trop nous avancer, nous pouvons suggérer que Petit présente sa création en même temps que *Carmen*, son ballet-phare, pour produire une sorte de continuité entre les deux œuvres et pour que *L'Arlésienne* soit créé sous les meilleures hospices.

chorégraphié par Vantaggio¹⁹⁴ sur une musique de Bizet. De Santerre encense Petit : « le talent inventif de Roland Petit celui qui lui permet d'associer des trouvailles de mise en scène à ses conceptions chorégraphiques, se révèle pleinement dans *L'Arlésienne* »¹⁹⁵. Il félicite les danseurs Loïpa Araujo et Rudy Bryans puis conclut : « Roland Petit passe pour un directeur autoritaire. A voir les résultats obtenus et la qualité incontestable du corps de ballet [...], il a sans aucun doute raison de l'être ». Même si le ballet a su être apprécié, on lit ici la mauvaise réputation qui précède le chorégraphe, et qu'on retrouve dans de nombreux articles. Dans *L'Aurore des spectacles*, on peut lire des propos de Petit recueillis par René Sirvin, critique de danse, pour annoncer l'arrivée du ballet dans la capitale. Petit résume ce ballet qu'il dit adorer :

C'est un grand pas de deux sur le thème : une femme aime un homme qui ne l'aime pas. Il ne la voit pas, il court après ses fantasmes, après l'Arlésienne entrevue. En fait, c'est une gageure de faire un pas de deux alors que le héros ne veut pas toucher sa partenaire et la fuit. C'est La Sylphide mais sans sylphide !¹⁹⁶

Petit aime jouer avec les conventions, les codes des ballets, ce n'est pas pour rien qu'il invoque *La Sylphide*. Dans *L'Arlésienne*, il déjoue les traditions du pas de deux* comme il l'a fait dans *Carmen*, avec son pas de deux érotique ou dans *Notre-Dame de Paris*, avec le pas de trois et comme il le fera dans *Proust*, avec des pas de deux homosexuels, ou *La Dame de Pique*, pas de deux non érotique entre la comtesse et Hermann. Dans *Le Monde* du 18 octobre 1974, c'est Olivier Merlin, le même critique que pour *Notre-Dame* qui commente *L'Arlésienne*, créé à Paris. Cette fois l'article est introduit sous de bons auspices :

Le Midi décidément réussit à l'enfant de Paris qu'est Roland Petit. Le ballet [...] est de sa meilleure veine. **Lisible, pas tordue, bien de chez nous avec de vifs**

¹⁹⁴ Giancarlo Vantaggio est un des maîtres de ballet de Petit.

¹⁹⁵ DE SANTERRE, François, Journal inconnu, « Bonjour Bizet », 28 janvier 1974.

¹⁹⁶ PETIT, Roland, propos recueillis par SIRVIN, René, *L'Aurore des spectacles*, « Roland Petit 30 après », 1974.

mouvements d'ensemble et de **jolis** adages, sa trame pastorale se déroule **sans faiblesse** jusqu'au drame qui la termine par un coup de théâtre **audacieux**.¹⁹⁷

Le ton de Merlin peut sembler ironique quand il écrit ce ballet « bien de chez nous ». De plus, les compliments ne sont pas extasiés : « lisibles, pas tordue », peut-être Merlin fait-il référence au « lifarisme » de Petit, décrit dans l'article sur *Notre-Dame*. Les qualificatifs sont laudatifs mais sobres : « vifs », « jolis », « sans faiblesse », « audacieux ». Le critique félicite le décorateur ainsi que les interprètes. *L'Arlésienne* a fait couler moins d'encre que les autres ballets étudiés. Pourquoi la critique s'est-elle moins intéressée à cette œuvre ? Sans doute parce qu'elle est moins provocatrice que *Carmen* ou *Proust* mais aussi car l'œuvre première est moins connue du grand public, qui ne peut alors comparer l'adaptation.

Proust ou Les Intermittences du cœur est également créé en 1974, mais comme nous allons le voir, les articles ne rejoignent pas ceux de *L'Arlésienne*. On avait déjà entendu parler de ce projet de Petit dans la presse. En effet, Sagan avait écrit un projet sur leur collaboration :

Roland Petit est un homme dangereux : il est un enthousiaste. C'est ainsi qu'au cours d'un dîner où nous nous trouvâmes ensemble, il se prit de passion pour ma passion permanente, dont je parlais peut-être trop abondamment, et qui est Marcel Proust. Il ne me serait jamais venu à l'idée de ma vie de faire faire un ballet sur Marcel Proust ni même un film, mais il me semble que la passion et la dévotion ne soient pas tout à fait ridicules parce que les deux vont se faire.

A force de visites, de dialogues et d'énergie, Roland Petit réussit à secouer ma paresse, mon refus de toucher à tout ce qui est génial, à mes yeux, bref, il réussit à me lancer dans une aventure qui aura lieu à l'Opéra de Paris au printemps. Tout cela pour dire que je sus bien partielle. J'ai travaillé, je vais travailler avec un homme dont j'apprécie l'espèce de frénésie dans son travail et bien d'autres qualités.¹⁹⁸

¹⁹⁷ MERLIN, Olivier, *Le Monde*, « Programme Bizet chez Roland Petit », 18 octobre 1975. C'est nous qui soulignons les termes de la citation en gras.

¹⁹⁸ SAGAN, Françoise, *Le Figaro*, « Chant d'amour à un poète », 17 janvier 1973.

Dans cette savoureuse anecdote de dîner et de dévotion à Proust, Sagan nous livre l'amour qu'elle porte à Petit. On remarque que les personnalités qui parlent de Petit ne sont généralement pas mesurées, c'est un artiste qu'on admire ou qu'on déteste. Nous avons vu dans notre première partie que la collaboration entre Sagan et Petit n'a pas aboutie et que le ballet s'est créé à Monaco et non à Paris à cause de conflits entre la compagnie et le chorégraphe.

Toucher à Proust est risqué, en effet, il fait partie du patrimoine littéraire français. Mettre en danse le cycle romanesque peut sembler être une provocation, tout comme chorégrapheur l'opéra *Carmen* ou le roman d'Hugo. Sauf que Petit aime ça, la provocation, et sans complexe, il crée ce ballet que nous avons étudié. La presse réagit vivement à cette œuvre, notamment par des critiques négatives. On peut lire dans *L'Express*, un article s'intitulant « Petit trahi par Proust » qui annonce la couleur du papier. Le critique a un bon *a priori* sur le chorégraphe mais n'a pas aimé le ballet. Tout d'abord, il exprime son scepticisme :

Toutefois, en s'emparant de ce qui pour beaucoup reste le livre des livres, À *la Recherche du Temps perdu*, Roland Petit pousse l'audace encore plus loin. Quelle œuvre, en effet, hormis sans doute le *Finnegan's Wake* de Joyce semble aussi rebelle à toute adaptation dans un langage « autre »¹⁹⁹

Le critique voit bien le problème de passer du roman aux longues narrations et descriptions à un ballet, muet, fait pour être représenté. Il explique, ensuite, pourquoi Proust trahit Petit :

Vouloir traduire chorégraphiquement le récit proustien eût donc été une bêtise, Roland Petit l'a évitée [...]. Le choix musical [...] souligne cet excellent parti pris. L'écueil se situe ailleurs, dans la personnalité même du chorégraphe, que ses ballets depuis trente ans révèlent : extravertie, matérialiste, sensuelle, donc étrangère au côté de chez Swann, au monde des jeunes filles en fleurs. Au fond ces chichis nostalgiques ennui Roland Petit, et il ne croit pas à leur réalité, et, en cherchant à les montrer, dans la première partie du ballet, il ne parvient qu'à communiquer son ennui.

¹⁹⁹ THEVENON, Patrick, *L'Express*, « Roland Petit trahi par Proust », 2 septembre 1974.

Pour le critique, Petit et Proust sont incompatibles, et le chorégraphe ne peut comprendre l'auteur. Thévenon préfère la seconde partie du ballet mais il trouve que le chorégraphe ne s'engage pas assez dans la passion entre Morel/Charlus ou Saint-Loup/Morel :

Sa témérité même le paralyse. Fallait-il rééditer le pas de deux passionné de *Carmen* ? Sans doute. Roland Petit n'a pas osé. [...] Ni l'**érotisme**, ni le **scandale**, ni la danse, ne trouvent leur compte dans ces *Intermittences du cœur*. On dira peut-être que Petit a trahi Proust. C'est le contraire ; Proust a trahi Petit, et celui-ci eût mieux fait de choisir un auteur selon sa nature : Balzac, Zola. Ah, faire danser *Nana*²⁰⁰ !

Il est pourtant difficile de ne pas voir l'érotisme qu'il y a dans les pas de deux* notamment dans celui du combat des anges. Pour ce qui est du scandale, même si le chorégraphe ne fait pas les gros titres, le ballet fait parler de lui. Comme l'explique l'article de *France-Soir* :

Roland Petit leur lance une provocation. Son ballet dernier-né [...] tente l'impossible : danser Proust. C'est le piétiner, diront les puristes. C'est du temps perdu, penseront les moins sévères. Pourquoi pas un ballet sur *La critique de la raison pure* ou *La phénoménologie de l'esprit*, craindront les inquiets.²⁰¹

Pour le journaliste, Petit veut créer le scandale avec cette mauvaise idée qu'est adapter Proust à la danse. Jean Cotte écrit sur l'impression qu'il a du ballet :

J'avoue m'être puissamment ennuyé durant toute la première partie. Faire danser le salon des Verdurin, gambader sur la petite phrase de Vinteuil m'a paru bien naïf. Réduire Proust à une série d'anecdotes, le transformer en bandes illustrées, m'a semblé plus grave. Ramener enfin l'essentiel de cette œuvre à des **partouses d'homosexuels** m'a pris carrément à rebrousse-poil. Ces messieurs qui dansent

²⁰⁰ Pour ce qui est de faire un ballet sur *Nana*, Petit en créera un deux ans après celui sur Proust. Peut-être a-t-il utilisé l'idée de cet article. C'est nous qui soulignons les termes de la citation en gras.

²⁰¹ COTTE, Jean, *France-Soir*, « Le grand virage de Roland Petit avec son nouveau ballet d'après Proust », 27 août, 1974.

tout nu qui frissonnent en contemplant leur anatomie m'ont toujours fait **rigoler**. Mais ma compagne m'a assuré que leur plastique était superbe. **Je la crois les yeux fermés. A chacun ses plaisirs.**²⁰²

Le critique n'apprécie pas le parti pris de Petit qui est d'illustrer certaines scènes du roman. Visiblement, il a l'air aussi mal à l'aise à voir des pas de deux* homosexuels. On peut penser que Petit se réjouit de ce genre d'articles que l'on peut qualifier d'homophobes, le plaçant dans la posture de l'artiste incompris et en avance sur son temps. Dans *Le Figaro*, on peut également lire un critique noter la mauvaise interprétation du chorégraphe :

Il en résulte un ballet en treize tableaux qui vont du pire au meilleur et poursuivent trois objectifs différents. Ceux d'abord destinés à brosser le portrait d'une société que le chorégraphe décrit exclusivement maniérée, artificielle et superficielle ; des marionnettes que seul anime le ressort des conventions. Cette image me semble relever d'une **mauvaise lecture du livre**. [...] Une telle satire de la Belle Epoque, de ses gommeux, de ses naïves naïades n'ouvre la voie qu'à la banalité. Il y aussi des épisodes spécifiques d'Odette et de Valentine²⁰³ pour Swann et le narrateur. Ici, à travers des « pas de deux » [...] me paraissent s'épancher des émotions déjà partagées par toutes les **héroïnes de la galerie romantique**. Rien de plus, et plutôt moins.²⁰⁴

Le critique déplore une mauvaise description de la société proustienne. En étudiant *Les Intermittences du cœur*, on s'aperçoit que, certes, Petit traite du thème des faux-semblants mais qu'il tente de se rapprocher de la vision proustienne, qui est d'entrer dans l'intimité des personnages pour atteindre leur vérité, leur nature. Baignères semble oublier l'aspect érotique de l'œuvre qui est novateur pour un ballet et que l'on aurait sans doute peu vu dans un ballet romantique.

²⁰² COTTE, Jean, *France-Soir*, « Le grand virage de Roland Petit avec son nouveau ballet d'après Proust », 27 août, 1974. C'est nous qui soulignons les termes de la citation en gras.

²⁰³ L'auteur de cet article, critiquant la lecture du chorégraphe, se trompe en écrivant Valentine au lieu d'Albertine.

²⁰⁴ BAIGNERES, Claude, *Le Figaro*, « Marcel Proust selon Roland Petit », 28 août 1974.

Le Monde parle d'une « première houleuse »²⁰⁵ mais si le ballet est prolongé comme l'indique le titre de l'article, c'est que le public est au rendez-vous. L'auteure participe à la promotion de ce ballet vu comme sulfureux :

Le ballet est moins convaincant lorsqu'il prétend décrire l'enfer proustien. La scène de M. de Charlus dans la maison de plaisir de Maineville ou le passage à tabac dans un hôtel borgne ne sont que des tableaux d'un expressionnisme outré. De même, le final où l'effondrement de la société se fait dans un jeu ridiculement saccadé de marionnettes, tandis qu'un Proust de musée Grévin disparaît dans un nuage de poussière, tiré sur un plateau à roulettes. Roland Petit n'est pas parvenu à restituer cette fuite du temps et sa reconquête qui sont la trame de *La Recherche*.

Comme la plupart de ceux qui ont écrit sur le ballet, c'est la seconde partie qui a dérangé Marcelle Michel. Elle ajoute ne pas avoir vu la fuite du Temps si importante dans le roman. Nous voyons ici, que la presse n'a pas épargné Petit. Mais le chorégraphe profite de ce qu'on parle de lui, et joue l'artiste incompris. Dans *Rythmes de vie*, avec le recul, Petit explique que le ballet a marché grâce au bouche à oreille et non grâce aux critiques : « Je vais vous dire : la presse parisienne est presque toujours passée à côté. Quand j'ai monté *Proust*, j'ai eu des articles épouvantables. Leurs auteurs qui cumulaient les erreurs, n'avaient certainement pas lu les romans auxquels je me référais ! »²⁰⁶. Dans *L'Aurore spectacles*, le chorégraphe se défend :

Ce ballet est fait de moments courts, de passage de l'œuvre de Proust qui m'ont particulièrement touché mais qui peut-être n'ont pas la même signification pour tout le monde. Actuellement, Proust est à la mode, tout le monde en parle et assure en posséder la clef. Comme s'il y avait une clef ! **Je pense que chacun a la sienne et l'interprète à sa façon.**²⁰⁷

²⁰⁵ MICHEL, Marcelle, *Le Monde*, « Roland Petit prolonge *Les Intermittences du cœur* », 20 novembre 1974.

²⁰⁶ PASTORI, Jean-Pierre, *Roland Petit : rythme de vie*, op. cit., p. 89-109.

²⁰⁷ SIRVIN, René, *L'Aurore spectacles*, « Roland Petit 30 ans après », 1974. C'est nous qui soulignons les termes de la citation en gras.

Dans *J'ai dansé sur les flots*²⁰⁸, il ajoute dans la même veine :

Pourquoi sur un ballet inspiré de Proust la presse écrit-elle « ça n'est pas Proust » ? Sur quel critère se base-t-elle ? **Proust laisse suffisamment de place à l'imagination de sorte que la lecture d'*A la Recherche du Temps perdu* soit différente pour chacun.** Pourquoi « Proust à poil » ? Est-ce parce que Morel se dénude au bordel, dos au public, ce qui me semble logique, et plus pudique que certains ballets dansés complètement nus par des danseurs qui sautillent avec leurs proéminences qui battent la mesure²⁰⁹.

Le chorégraphe se défend par l'attaque, il critique les pièces contemporaines et se trouve moins provocateur en comparaison. Néanmoins, Petit, même sans le vouloir, porte l'étiquette « danse classique » et non « danse contemporaine », et ce qui est accepté sous l'une de ces casquettes n'est pas toujours accepté sous l'autre. Petit revendique sa liberté d'interprétation et se moque de ceux qui ne le comprennent pas. À la lecture des critiques négatives et de ce dont se souvient Petit, on peut penser que la réception du ballet a été un échec. Pourtant, les articles sont plus nuancés que ce que veut nous faire croire le chorégraphe.

Par exemple, Patrick Thévenon dans l'article « Roland Petit trahi par Proust », dit préférer la seconde partie : « [Petit] se sent plus proche des passions de M. de Charlus, non, bien sûr, parce qu'elles se situent hors des normes ; mais parce qu'elles sont violentes et physiquement motivées »²¹⁰. Il félicite également Rudy Briens et Michael Denard pour leur performance. Les danseurs sont aussi félicités dans « Marcel Proust selon Roland Petit », mais le critique encourage aussi le chorégraphe en tant que librettiste : « Enfin par bonheur se glissent dans cette guimauve cinq séquences où Roland Petit réussit, là où il n'a d'ailleurs jamais échoué : raconter une histoire »²¹¹. Baignères conclut son article sur une note mitigée :

²⁰⁸ PETIT, Roland, *J'ai dansé sur les flots*, op. cit., p. 185.

²⁰⁹ Note de Petit : « Comme cela était la mode dans les années soixante-dix. »

²¹⁰ THEVENON, Patrick, *L'Express*, « Roland Petit trahi par Proust », 2 septembre 1974.

²¹¹ BAIGNERES, Claude, *Le Figaro*, « Marcel Proust selon Roland Petit », 28 août 1974. C'est nous qui soulignons les termes de la citation en gras.

Car au-delà de la provocation d'un « pas de deux » **merveilleusement** dansé par Michael Dennard et Rudy Bryans (*sic*) ; au-delà des orgies chères aux cartes postales licencieuses d'un « pas de quatre » **admirablement** construit ; au-delà de la **très réaliste** bagarre où Charlus cherche la volupté, se profile l'authentique tragédie que les longues, sinueuses et rapides phrases-fusées proustiennes éclairaient impitoyablement. [...] cet ouvrage s'intitule *Les Intermittences du cœur*. Il est surtout caractérisé par les **intermittences de son inspiration**.

Le critique alterne entre compliments hyperboliques et critiques moqueuses. Dans l'article de *France Soir*, Jean Cotte se plaint de l'adaptation de *La Recherche* mais apprécie le ballet d'un point de vue chorégraphique :

Oublions la littérature, ne voyons que la danse. Elle est souvent belle et parfois émouvante. Il est touchant de voir un chorégraphe tel que Roland Petit se lancer dans une aventure aussi inédite pour lui : celle de la profondeur et de la gravité. Ce créateur de jolis ballets, brillants, légers, flirtant avec le music-hall, renonce soudain à ces facilités qui firent sa renommée. *Ces Intermittences du cœur* sont le grand virage de Roland Petit. En cela une telle œuvre mérite le respect. Il est toujours sympathique de voir un créateur renoncer à exploiter son propre filon, de le voir prendre des risques, plonger à fond dans l'inconnu.²¹²

Jean Cotte semble avoir une image édulcorée des ballets de Petit, n'oublions pas que même si le chorégraphe a pu faire des ballets « légers », il a aussi créé des œuvres sur des sujets beaucoup plus sombres : *Le Jeune Homme et la Mort*, *Le Rendez-vous*, ou *Le Loup*. Cet éloge de « la prise de risque » semble partir d'une bonne intention mais ne correspond pas à la carrière du chorégraphe. Le critique poursuit en félicitant les danseurs : « Grâce à ces interprètes, l'essentiel est sauvé. Les tentations de la littérature s'effacent, la danse reprend ses droits, le spectacle s'impose. Proust retrouve sa place, celle d'un lointain prétexte ». Enfin, il conclut son article, en recommandant de manière ironique le ballet : « voilà un ballet qu'il faut voir. Il comptera dans la carrière de Roland

²¹² COTTE, Jean, *France-Soir*, « Le grand virage de Roland Petit avec son nouveau ballet d'après Proust », 27 août, 1974.

Petit. C'est un nouveau chorégraphe qui fait ici ses débuts. Ils sont prometteurs. Il ne faut jamais décourager les jeunes vocations ».

Marcelle Michel est du même avis que son confrère. Pour elle, la chorégraphie est réussie si on fait abstraction de la référence à Proust :

En fait, la seule querelle que l'on pourrait chercher au chorégraphe est cette référence à Proust. Si l'on n'avait pas un livret détaillé où chaque tableau se réfère très étroitement à un chapitre de *La Recherche du Temps perdu*, on regarderait le ballet comme une évocation de la belle époque, inspirée à la fois de la musique et de la peinture du temps Reynaldo Hahn et Debussy, le Paris de Chez Maxim's et la plage de Cabourg, toute une atmosphère raffinée, somptueuse, un peu décadente, que Roland Petit excelle à recréer. Il s'épanouit dans une suite de pas de deux, très lyrique, où la chorégraphie, subtile, variée, se révèle d'une grande rigueur classique sous les robes froufrouantes et les costumes de ville [...].²¹³

Notons que ce qui plaît à la journaliste est pensé par le chorégraphe, qui explique que, bien sûr, on n'est pas obligé d'avoir lu Proust pour apprécier ses *Intermittences*. On peut voir ici une limite à la danse narrative : le public peut aller voir un ballet basé sur Proust sans savoir de quoi il s'agit et juste en apprécier la danse. Dans *J'ai dansé sur les flots*, Petit explique : « Au début, je n'aimais pas raconter mes ballets dans les programmes, je pensais qu'un ballet réussi devait se comprendre sans explications préalables. Par la suite, j'ai changé d'avis »²¹⁴. Il ajoute que cela aide le public à comprendre le ballet et la presse à écrire. De plus, dans l'article « Quand Proust entre dans la danse », Petit donne des informations sur son œuvre : « Une des scènes du ballet, le théâtre des aubépines, sera toute de pureté, de blancheur, [...]. Le concert chez les Verdurin donnera le climat feutré de l'œuvre. Un pas de danse très lent, des costumes « juste un peu à côté » restitueront le côté mauvais goût du « petit clan » [...] »²¹⁵. Toutes les clefs sont alors entre les mains des spectateurs pour apprécier un ballet.

²¹³ MICHEL, Marcelle, *Le Monde*, « Roland Petit prolonge *Les Intermittences du cœur* », 20 novembre 1974. C'est nous qui soulignons les termes de la citation en gras.

²¹⁴ PETIT, Roland, *J'ai dansé sur les flots*, op. cit., p. 265-266.

²¹⁵ A.P., « Quand Proust entre dans la danse », 1974.

Pour *Le Nouvel Observateur*, le ballet transmet bien l'œuvre de Proust : « les temps morts, les creux, les effets de pure virtuosité s'effacent vite, ici, au choc d'une vérité instinctive dont Roland Petit garde toujours le secret »²¹⁶. Le critique apprécie également l'audace qu'a eu le chorégraphe d'adapter *La Recherche* : « J'admire qu'il n'ait reculé devant aucun des thèmes, aucune des obsessions de Proust mais qu'il les ait toujours traités selon l'humaine tendresse qui, seule, peut nous les rendre proches ». Enfin, Fleuret félicite non pas le librettiste ou le chorégraphe mais le directeur de compagnie : « Roland Petit a fait la preuve qu'il est également un grand directeur, un homme d'autorité qui sait vaincre et convaincre ». Nous soulignons ce point car la presse loue ou critique beaucoup l'artiste Petit mais s'arrête rarement sur l'importance de ce rôle de directeur de compagnie dans la création d'un ballet ou dans la carrière de Petit. En effet, sa fonction de directeur de compagnie, lui donne une grande liberté mais aussi beaucoup de responsabilités, notamment celle de s'occuper des différents acteurs de la création.

Le chorégraphe livre ce qu'il s'est passé après la création du ballet : « j'ai présenté le ballet à New York avec un énorme succès [...]. Quand je suis rentré en France, le critique d'un des quotidiens nationaux les plus importants a retourné sa veste. Revenant sur ce qu'il avait écrit, il estimait désormais que *Proust* était un de mes meilleurs ballets ! »²¹⁷. Nous verrons dans un second temps, comment s'est passée la création des *Intermittences* aux Etats-Unis et quelle différence il y a avec l'accueil français. Nous avons trouvé beaucoup de papiers, très complets, écrits sur le ballet. Il y a beaucoup de critiques, notamment sur le choix du sujet. Nous avons déjà vu avec *Carmen* et *Notre-Dame* qu'adapter une œuvre connue est plus délicat que de créer un ballet sur un argument inventé. Mais, alors que Petit insiste sur les mauvaises critiques, on s'aperçoit également que les articles apprécient l'aspect chorégraphique de l'œuvre, l'interprétation des danseurs ou encore les morceaux de musique choisis.

La Dame de Pique n'a pas fait autant de bruit que *Les Intermittences du cœur*. En effet, nous n'avons pas trouvé d'archives sur la création française de la version de 1978 mais il semblerait que la création russe de la deuxième version (26 octobre 2001)

²¹⁶ FLEURET, Maurice, *Le Nouvel Observateur*, « Proust dansé par Roland Petit », 25 novembre 1974.

²¹⁷ PASTORI, Jean-Pierre, *Roland Petit : rythme de vie*, op. cit., p. 89-109.

ait été un succès. Dans *Rythmes de vie*, Roland Petit confie : « Au terme de la première, j'étais dans les nuages. Il y a eu, paraît-il, trente-cinq minutes de *standing ovation*. J'avais peur que la critique soit mauvaise. En fait, elle s'est révélée très élogieuse : j'étais adopté »²¹⁸. Il explique ce qui a créé cet enthousiasme : « ce qui a fait le succès du ballet, c'est son caractère inattendu. Au lieu de se tenir à un mètre de la vieille comtesse, lui demandant poliment son secret, Hermann la prend à la gorge. « Tu vas me le donner ton secret, sinon je te casse la gueule ! ». Mais déjà à la première valse, c'était dans la poche. La salle s'est mise à hurler. C'était russe ! »²¹⁹. Nous pourrions penser que le chorégraphe exagère le succès de ce ballet, mais un événement nous laisse imaginer que cela s'est réellement passé. En effet, en juin 2003, à Moscou, Roland Petit reçoit des mains du président Vladimir Poutine le prix de l'état russe pour *La Dame de Pique*. Ce prix récompense « une œuvre remarquable et originale contribuant au développement de la culture russe ». On voit alors que la Russie voit en Petit un grand chorégraphe et que ce ballet entre alors, dans le patrimoine russe.

Il est important d'étudier la réception d'un ballet pour contextualiser l'œuvre. Par exemple, pour des ballets qui aujourd'hui ne nous semblent pas provocants, certaines scènes ont pu faire réagir à leur création. Sans avoir d'articles de presse pour *Carmen*, nous avons pu obtenir certaines informations sur la première londonienne ; le succès qu'a eu le ballet mais aussi les quelques critiques qu'il a suscitées. Dans le cas de *Notre-Dame de Paris*, le retour de l'enfant prodige à l'Opéra a fait partie de la promotion du ballet. *L'Arlésienne*, œuvre moins connue et surtout moins provocante, a été appréciée mais a surtout été éclipsée par l'importance de *Proust ou Les Intermittences du cœur*, créé la même année. Ce ballet a été très critiqué, d'abord pour le choix de son sujet, mais aussi pour son interprétation, avec la mise en scène de couples homosexuels. Petit défend cette interprétation, son argument est que le lecteur est libre de sa lecture, et que personne ne peut détenir la clef d'une œuvre aussi complexe. Enfin, *La Dame de Pique* n'a pas fait beaucoup de bruit en France, nous n'avons pas trouvé d'articles sur la création du premier ballet mais l'œuvre a retrouvé une nouvelle jeunesse en Russie. En recevant un prix national dans ce pays où

²¹⁸ PASTORI, Jean-Pierre, *Roland Petit : rythme de vie, op. cit.*, p. 89-109.

²¹⁹ PASTORI, Jean-Pierre, *Roland Petit : rythme de vie, ibid.*, p. 67-88.

la danse est presque une religion, Roland Petit s'inscrit comme un chorégraphe-lecteur, ayant compris et ayant su adapter une œuvre du patrimoine national. Les critiques de *Carmen*, *Notre-Dame* et de *Proust* se rapprochent car on y fait presque systématiquement une comparaison avec leur hypotexte. *L'Arlésienne* est souvent rapproché de *Carmen*, car premièrement, les deux ballets sont présentés ensemble et puis, comme Bizet en est leur compositeur commun, la comparaison en est plus facile. Notons l'engouement du public et de la presse étrangère comparé à la méfiance française. En effet, le public anglais, américain, russe, etc., est enthousiasmé par le chorégraphe mais les français l'ont parfois rejeté. On peut expliquer ce fait par la longévité de la tradition du ballet narratif dans d'autres pays, notamment en Russie. Concernant le double motif d'Éros et Thanatos, les articles ne nous ont pas livré beaucoup d'information sur leur réception. Pourtant, on s'aperçoit que la presse écrit sur l'érotisme de l'interprétation de Zizi Jeanmaire ou des personnages proustiens. Dans un second temps, en étudiant la critique lors de la reprise des ballets, nous pourrions étudier l'évolution de la réception de l'œuvre de Petit.

B- LA RÉCEPTION AUX REPRISES

On ne peut étudier toutes les reprises des ballets de notre corpus car les représentations ont été nombreuses. Nous étudierons certains articles que nous avons trouvés dans les archives, nous informant sur l'évolution de la réception du ballet. Pour *Carmen et L'Arlésienne*, nous étudierons des articles de 1977, lors de la reprise des deux ballets ensemble, puis une autre reprise à laquelle nous avons pu assister en mars 2018. Pour *Notre-Dame de Paris*, nous analyserons des articles de 1969 puis de 1996. Dans le cas des *Intermittences du cœur*, nous étudierons des articles de 1983, 2007 et 2009. Nous tenterons de voir s'il y a un changement dans la manière dont le public ou la presse appréhendent les ballets.

Nous avons trouvé deux articles sur une représentation commune de *Carmen* et de *L'Arlésienne* datant de 1977 à Boulogne-Billancourt. Dans l'article « Une bouleversante *Carmen* aux « Ballets de Marseille – Roland Petit », on apprend que ces représentations comportent aussi le ballet *Pink Floyd*. Le ballet a été donné mais sans décor, car le théâtre n'est pas équipé pour en recevoir. Nous notons alors, que la mise en scène, dépend du lieu de représentation. Gilberte Cournand, la critique défend que : « ces œuvres n'ont pas perdu pour autant leur extraordinaire contenu dramatique »²²⁰. Nous pouvons lire une remarque sur l'évolution du ballet : « la chorégraphie de *Carmen* résiste aux modes et au temps. Depuis sa création [...], il semble qu'à chaque reprise elle grandit et nous étonne par la modernité de ses variations et des ses magnifiques pas de deux néo-classiques ». Nous avons également noté cet effet de modernité lors la représentation au Capitole de Toulouse. Pourtant, Cournand émet une réserve que l'on lira à plusieurs reprises dans d'autres documents : « Zizi Jeanmaire et Roland Petit ont marqué de façon indélébile les rôles de *Carmen* et de Don José, les reprendre après eux est presque une gageure ! ». En effet, Zizi créant le rôle de *Carmen* est tout aussi mythique que Marie Taglioni créant *La Sylphide* ou le couple Noureev/Fonteyn dansant *Giselle*. Il est difficile pour

²²⁰ Cournand, Gilberte, *Carrefour*, « Une bouleversante *Carmen* aux « Ballets de Marseille – Roland Petit », 10 mars 1977.

n'importe quelle interprète reprenant le personnage de Carmen d'incarner la belle cigarière. Cependant, certaines danseuses ont aussi marqué le rôle comme Marie-Claude Pietragalla, par exemple. En 1977, ce sont Elisabeth Terabust et Denys Ganio qui incarnent le couple passionnel et d'après la critique, ils permettent une réelle « récréation ».

Concernant *L'Arlésienne*, l'article de *Carrefour*, est tout aussi élogieux :

L'Arlésienne est aussi une des grandes réussites de Roland Petit : l'héroïne de Daudet et la musique de Bizet ne pouvaient manquer de l'inspirer. Dans ce ballet, le chorégraphe se fait peintre **intimiste**, il fait ressortir le caractère passionné, mais loyal de Frédéric (*sic*), la pudeur innée de Vivette, le **drame reste sous-jacent**, les groupes sont structurés avec un raffinement d'esthète.²²¹

L'article note l'aspect « intimiste » du drame, adjectif qui pourrait aussi qualifier les troisième et cinquième tableaux de *Carmen*. L'expression de « drame sous-jacent » nous étonne car nous avons vu que même si le tragique est croissant, il est tout de même présent dès le début du ballet.

C'est encore Gilberte Cournand qui signe l'article du *Parisien*. Le titre de la critique s'intitule « un chef d'œuvre inaltérable ! »²²², ce qui souligne encore une fois la modernité du ballet, que le temps ne peut altérer. On apprend que la première de cette tournée est un réel succès : « le « Ballet de Marseille – Roland Petit » inaugure triomphalement sa tournée ». Elle écrit à propos de *Carmen* : « Ce ballet conserve toute sa magie et sa puissance de séduction » et loue la chorégraphie et les interprètes comme dans le premier article. Elle ajoute à propos de *Carmen* et *L'Arlésienne* : « présentés sans décors, [...] ces chorégraphies sont si riches d'invention, de substance artistiques, de contenu émotionnel, que l'on est sous l'emprise du jeu des danseurs »²²³. Son indulgence quant au manque de décor se justifie par la chorégraphie et l'interprétation.

²²¹ Cournand, Gilberte, *Carrefour*, « Une bouleversante *Carmen* aux « Ballets de Marseille – Roland Petit », 10 mars 1977. C'est nous qui soulignons les termes de la citation en gras.

²²² Cournand, Gilberte, *Le Parisien*, « *Carmen* de Roland Petit : un chef d'œuvre inaltérable ! », 3 mars 1977.

²²³ Cournand, Gilberte, *Le Parisien*, « *Carmen* de Roland Petit : un chef d'œuvre inaltérable ! », *idem*.

Dans le même article, Gilberte Cournand félicite les interprètes, Mireille Bourgeois, alors jeune danseuse, et Rudy Briens, qui avait créé le rôle. Bien sûr, le public et la presse ne peuvent pas avoir le même recul entre un ballet recréé, trente ans après la première et un ballet recréé trois ans après la première. Il y a quelque chose de mythique de voir un ballet comme *Carmen*, en 1977, mais pas encore pour *L'Arlésienne*, ce qui pourra advenir dans le futur.

En mars 2018, le théâtre du Capitole a rendu hommage à Roland Petit en programmant six représentations des *Forains*, de *L'Arlésienne* et de *Carmen*. Florence Poudru, historienne de la danse, présente et met en lien les trois œuvres de la soirée dans « Roland Petit, trois décennies de créations »²²⁴. Elle explicite le titre de son article : « programmer *Les Forains*, *Carmen* et *L'Arlésienne*, c'est faire un voyage de trente ans dans l'œuvre du chorégraphe français ». En effet, *Les Forains* est représenté en 1945, *Carmen* en 1949 et *L'Arlésienne* en 1974. Le Ballet du Capitole avait déjà donné *Les Forains* mais pour les deux autres ballets se sont des entrées au répertoire. Nous avons pu assister à l'une des représentations. Comme nous n'avions pas eu accès à une captation des *Forains*, c'était donc la première fois que nous pouvions voir ce ballet.

Concernant les deux autres ballets que nous connaissons bien, nous craignons qu'ils ne soient pas fidèles à Petit. Et pourtant, la chorégraphie de *L'Arlésienne* est la même. Le décor et les costumes aussi, mis à part le fait que le bas de la toile de Van Gogh en arrière-plan tombe sur le sol. Ce choix semble peut-être moins esthétique mais quand Frédéri marche dessus, il s'intègre alors parfaitement au paysage provençal. Dans notre version, c'était Jérémie Bélingard qui dansait le rôle du jeune homme. C'est un danseur plus jeune, Ramiro Gomez Samon, qui incarne, ici, Frédéri, ce qui à notre sens correspond mieux à l'ingénuité du rôle. Seul un homme très jeune peut ainsi perdre la tête pour une femme fatale.

Florence Poudru explique la modernité de *Carmen* : « le ton nouveau tient à ce mélange de réalisme – leçon poétique de Cocteau²²⁵ bien assimilée par le chorégraphe (un vrai lit, de vraies cigarettes fumées...) – et de sophistication d'une danse néoclassique, acrobatique et passionnée ». Le ballet est fidèle à notre version à

²²⁴ POUDRU, Florence, *Programme du Théâtre du Capitole*, « Roland Petit, trois décennies de créations », Toulouse, 2018, p. 4-6.

²²⁵ Référence au *Jeune Homme et la Mort* (1946), dont le librettiste était Cocteau.

quelques détails près. Notre captation est tirée d'un film, et la toile de Picasso ouvrant le ballet ainsi que les changements de décor entre les tableaux, étaient coupés. C'est en fait, le décor du premier tableau qui se transforme en celui du deuxième. Entre le deuxième et troisième tableau, il y a un intermède que nous n'avions jamais vu, avec des chaises, un bandit et la cigarière principale. Notons que les costumes sont identiques à notre version et que les cigarettes fumées en sont restées de vraies. La danseuse incarnant Carmen, Natalia de Froberville, a conservé la coupe courte et noire de Zizi Jeanmaire, constitutive du rôle. Don José était incarné par Dennis Cala Valdés, très convaincant en amoureux passionné. Le ballet a été très bien dansé et n'a perdu de sa modernité qu'avait voulu lui insuffler le « Janus bifrons » de la danse, surnom donné par Poudru en référence à l'attirance qu'a Petit pour les drames pathétiques mais aussi pour le comique.

Si le Ballet du Capitole a aussi bien repris ce patrimoine chorégraphique, c'est sans aucun doute grâce à Luigi Bonino, ancien danseur et collaborateur de Roland Petit, et qui est désormais le gardien de sa mémoire chorégraphique. Il se livre dans un article de *La Dépêche*²²⁶ sur les ballets de Roland Petit :

Son grand génie c'était de raconter des histoires. Je dis toujours aux danseurs : vous êtes vraiment des hommes et des femmes, c'est la vraie vie ! Ce n'est pas comme *Giselle*, *Le Lac des Cygnes* qui sont féeriques, c'est vraiment la vie. Carmen est une femme très forte, amoureuse qui fait tout pour avoir les hommes et à la fin elle se fait tuer. C'est vraiment la vie de maintenant aussi.

Le ballet des *Forains* peut être vu comme un rêve introductif à l'univers de Petit. Les deux autres ballets sont d'une étonnante modernité. Certes, ce n'est pas de la danse contemporaine, mais le style néo-classique de Petit, jonglant entre technique classique et expressionisme dansé, ne perd pas de sa valeur et surprend toujours le spectateur.

Notre-Dame de Paris est rejoué à l'Opéra quatre ans après la première. Le critique de l'article des *Saisons de la danse*, félicite le chorégraphe : « œuvre haute en couleur, fidèle à Victor Hugo, où les dons de metteur en scène de Roland Petit

²²⁶ « Roland Petit en majesté au Capitole », propos recueillis par Pascal Alquier, *La Dépêche*, Toulouse, 10 mars 2018.

trouvent leur plein emploi »²²⁷. Il n'oublie pas de féliciter, compositeur, décorateur et costumier grâce à qui « tout concourt dans cette fresque au plaisir du spectateur ». Les interprètes sont tous très fortement complimentés sans exception. L'article se conclut par « de cette confrontation avec le monde extérieur, c'est l'Opéra qui est sorti vainqueur... par k.o, comme ont dit dans le jargon sportif ». Notons que ce n'est pas la première fois que la comparaison entre *Notre-Dame de Paris* et un match est utilisée. Le succès d'un ballet est vu comme une victoire sportive.

Près de trente ans plus tard, en 1996, Petit donne pour la première fois son ballet à l'Opéra Bastille. C'est une période où le chorégraphe, toujours directeur des Ballets de Marseille, est très présent à Paris, car *Le Jeune Homme et la Mort* est donné à Garnier et deux nouvelles créations sont présentées : *Le Guépard* et *Coppélia*, dans lequel Petit, 73 ans, danse Coppélius. La distribution est « quatre étoiles », on y voit Isabelle Guérin, Laurent Hilaire, Nicolas Le Riche danseur bien aimé de Petit et Manuel Legris qui interprète dans un premier temps Phoebus puis Frollo dans une seconde distribution, accompagné de Marie-Claude Pietragalla, Kader Belarbi et Yann Bridard. Petit est heureux de cette belle distribution, il dit sur Le Riche en Quasimodo : « Enfin un Quasimodo jeune ! Et je veux qu'il soit à peine bossu, surtout pas cassé en deux, mais transfiguré par l'amour »²²⁸. Le chorégraphe s'assombrit et se plaint de ne pouvoir se produire davantage à la capitale :

Cela fait quatre ans que je n'étais pas venu avec le Ballet de Marseille à Paris ! Nous devrions y être présents tous les ans une quinzaine de jours²²⁹. Seulement voilà, il n'y a pas de théâtre pour m'accueillir ! Cela me fait mal de passer devant le théâtre des Champs-Élysées, **où j'ai lancé la danse contemporaine française** en 1945 et où j'ai **triomphé** pendant trente ou quarante saisons.

Premièrement, nous pouvons souligner le côté présomptueux de Petit se faisant passer pour celui qui a lancé la danse contemporaine française, et sa prétention à parler de « triomphe ». Ensuite, nous pouvons aussi nous étonner de sa déclaration, il définirait

²²⁷ ANONYME, *Les Saisons de la danse*, janvier 1969.

²²⁸ SIRVIN, René, *Le Figaro*, « Roland Petit : à nous deux Paris... et Marseille ! », 3 octobre 1996. C'est nous qui soulignons les termes de la citation en gras.

²²⁹ Ce reproche est-il inventé par Petit ou s'agit-il d'un accord initial avec l'institution parisienne qu'est l'Opéra ? Nous ne connaissons pas de contrat de ce genre.

son style comme contemporain et non comme « néo-classique ». Enfin, nous pouvons comprendre son désarroi face à au rejet des théâtres parisiens à son encontre. Pourtant, le chorégraphe avec son succès marseillais et son arrogance, ne se fait pas que des amis dans la capitale. Dans la suite de l'article, Sirvin annonce que Petit ne reviendra se produire à Paris que deux ans après, en 1998, pour le ballet qui semble être *Clavigo*, « création que Hugues Gall²³⁰ et Brigitte Lefèvre lui ont commandée ». Cet article, par un critique qui connaît bien le travail de Petit, et dont on a vu plusieurs fois le nom, reflète ce que le public pense alors du chorégraphe. Roland Petit est connu à Paris, ses ballets comme *Le Jeune Homme et la Mort* ou *Carmen* sont devenus des « classiques ». Même s'il est réputé pour avoir ce qu'on appelle un « sale caractère », il est aussi une personnalité qui a fréquenté de nombreuses célébrités, que ce soit dans le domaine artistique, du spectacle, des lettres ou même dans le domaine politique. À 73 ans, sa carrière n'est pas finie et il a de nombreux projets.

En 1996 encore, *Notre-Dame de Paris* est diffusé sur France Supervision. La chaîne est spécialisée dans la diffusion de spectacles culturels et sportifs. Raphael de Gubernatis, critique créant régulièrement des polémiques par la virulence de ses propos et travaillant pour le *Nouvel Observateur*, écrit un violent article sur cette diffusion. Le titre « Roland le petit », introduit bien le propos :

Spectacle affligeant pour une adaptation non moins affligeante. À l'instar de ces contes où d'infortunées princesses corrompent tout ce qu'elles touchent, il existe une volée de chorégraphes qui adaptent de grands romans ou des œuvres théâtrales de premier plan pour aussitôt les métamorphoser en romans de gare ou en comédies de boulevard. Chez Roland Petit, c'est même un phénomène incontrôlable, une vraie malédiction. Proust, Heinrich Mann²³¹, Mérimée et Bizet ont été ainsi les victimes d'un homme si fâcheusement futile qu'il en est devenu réducteur de chefs-d'œuvre comme d'autres sont réducteurs de têtes.²³²

La métaphore des contes de fées et l'énumération des ballets de Petit fait cruellement ressortir le mépris qu'a De Gubernatis pour la danse narrative et pour le chorégraphe.

²³⁰ Hugues Gall fut directeur de l'Opéra de Paris de 1995 à 2004. Brigitte Lefèvre est directrice de la danse.

²³¹ Référence au ballet *L'Ange Bleu*.

²³² DE GUBERNATIS, Raphael, *Le Nouvel Observateur*, « Roland le petit », 24 octobre 1996.

Ici, ce n'est pas forcément le ballet lui-même qui est remis en cause mais tout le « genre » de la danse narrative. On peut remarquer dans le domaine des beaux-arts, les mêmes critiques. Par exemple, certains adeptes de la peinture abstraite s'opposent à la peinture figurative. Nous pensons que pour le ballet, comme pour les beaux-arts, il y a de bonnes et de mauvaises représentations. Dans le cadre de notre travail, notre étude consiste à comprendre comment la danse met en scène la littérature, notamment par le biais du double motif d'Éros et Thanatos. Mais nous défendons aussi, la place de la danse narrative dans la seconde moitié du XX^e siècle, en démontrant que la chorégraphie apporte au texte littéraire. Le critique poursuit en s'attaquant non seulement au chorégraphe narratif mais aussi à l'Opéra, à la chaîne télévisée, et à Nicolas Le Riche, qui est, sans jugement de valeur, un des danseurs les plus connus de son époque.

Et l'on est peiné de voir l'Opéra de Paris (et avec lui France Supervision) n'éprouver aucune gêne à ressortir les machines essouffées d'un esprit bien incapable de restituer sur scène des sujets qui le dépassent évidemment, accumulant les clichés, dérapant dans la comédie musicale dès qu'apparaît Esméralda et faisant exécuter au corps de ballet une infinité de choses creuses et infantiles là où il eut fallu de la puissance et de l'éloquence. Ajoutez-y les prouesses d'un Nicolas Le Riche convaincant comme le serait un garçon coiffeur et vous avez le résultat : accablant.

Il est bien dommage que le critique ne modère pas son propos ou ne nous explique pas ce que lui aurait fait de cette adaptation. On voit par cet exemple, que le chorégraphe ne laisse pas indifférent. Les articles que nous étudions dans cette partie, sont souvent enjoués ou indignés, parfois même, on retrouve ces deux sentiments dans le même article. Ici, la violence injustifiée de l'article, peut encore une fois faire de la publicité à Petit, car au moins, il a un article sur cette diffusion.

En 2001, *Notre-Dame de Paris* est rejoué au Palais Garnier, et cette fois, c'est Wilfried Romoli, étoile de la compagnie, qui endosse la bosse de Quasimodo. Dans une entrevue, il déclare :

Roland Petit est un grand chorégraphe du pas de deux. Celui-ci est très riche, très exigeant, et le rapport avec la partenaire est passionnant à jouer et à danser. Quasimodo passe de la rudesse à la délicatesse, de la crainte à la joie, de la force à la faiblesse, de la bête au prince. Tout est dit dans la chorégraphie, c'est un grand moment d'interprétation.²³³

Certes il y a la chorégraphie, qui apporte un sens aux ballets narratifs mais il y a aussi une interprétation propre à chaque danseur. Grâce aux différentes distributions, nous pouvons voir de quelle manière les interprètes participent à l'évolution des ballets.

Les Intermittences du cœur, rebaptisé *Proust*, est joué à New York en 1983. Près de dix ans après la première monégasque, le chorégraphe français s'impose au Metropolitan Opera. La critique, Simone Dupuis, se réjouit non pas que le ballet lui-même, soit joué, mais plus que deux artistes français, Proust-Petit, soit reconnu aux États-Unis ; il s'agit d'un article « patriote ». Cette idée se confirme dans l'article citant des critiques américaines : « the French are coming »²³⁴, Patrick Dupond est un « Paris' enfant terrible ». Dupuis souligne : « voilà les planches les plus convoitées in the world foulées par une compagnie bien de chez nous. Allez France ! ». Elle contextualise l'événement et explique son enthousiasme : cela faisait longtemps qu'une compagnie française n'était pas allée se produire à New York. En effet, l'Opéra de Paris, attendu plus par la critique que par le public, avait failli faire le voyage en 1980. Mais pour que le succès soit au rendez-vous, Noureev aurait été engagé en « guest artist ». Les étoiles du ballet se révoltèrent contre cet irrespect du protocole, et la tournée n'eut jamais lieu. Du côté des Ballets de Marseille, le succès fut total notamment grâce à « l'omnipotente critique américaine ». Roland Petit revient sur la création du ballet en 1974 : « qu'est ce qu'on m'a passé, se souvient-il avec attendrissement ; des gens qui n'avaient jamais lu une ligne de Proust ont crié au sacrilège ! ». Dupuis prend du recul sur le travail de Petit, et admet par une juste métaphore que Petit n'est pas le seul chorégraphe narratif : « on connaît l'entêtement des chorégraphes à faire valser leur bibliothèque ». Encore une fois, comme dans certains articles étudiés lors de la création, Dupuis trouve que le ballet

²³³ ROMOLI, Wilfried dans BOISSEAU, Rosita et SIRVIN, René, *Panorama des ballets classiques et néoclassiques*, op. cit., p. 338.

²³⁴ DUPUIS, Simone, *L'Express*, « Proust-Petit : pas de deux à New York », 5 au 11 août 1983.

va *crescendo*: « les jeunes filles en fleurs n'inspirent au chorégraphe que jeux d'ombrelles et vent du large dans les jupes », puis « Albertine endormie, Dominique Khalfouni, délectable de perversité », jusqu'à « le trouble est à son comble lorsque le satanique Morel tombe la robe de chambre avec le geste auguste de Phryné devant ses juges ». Enfin, l'apothéose du ballet est le pas de deux* entre Patrick Dupont, « the dance's next superstar » et Jean-Charles Gil :

On arrive ainsi, par cercles concentriques, au point culminant du ballet, la rencontre de Saint-Loup et de Morel. Un duo où, derrière la lutte des forces de l'ombre et de la lumière, se profilent la complicité, l'affrontement, la cruauté, les jeux qui poussent les garçons l'un vers l'autre.

Cet article se différencie de ceux de l'époque. On ne débat plus de pourquoi Petit a choisi de faire un ballet sur Proust, c'est accepté. Ici, le propos est de voir comment un ballet français peut s'exporter à l'étranger, surtout à New-York, et faire rayonner la danse française dans le monde.

En 2007, *Proust ou Les Intermittences du cœur* entre au répertoire du Ballet de l'Opéra de Paris. Roland Petit se livre dans une entrevue pour *Le Figaro* :

Il me semblait que des choses dansantes pouvaient naître des thèmes qui ont hanté le narrateur : mélancolie et extrême vanité de la tentation mondaine, douceur des amours de jeunesse et de vacances, singulière souffrance de la jalousie, obsession du passé. Mais aussi de ces sujets interdits que Proust, en vrai moderne, a su aborder ouvertement : l'homosexualité et le sadomasochisme.²³⁵

On lit ici ce que Petit a retenu de *La Recherche*, et ce qu'il a voulu en exprimer. Cette déclaration confirme notre lecture du livret : le ballet ne tourne pas qu'autour du double motif d'Éros et Thanatos, mais le double motif est bien présent dans le ballet par le contraste entre « la douceur des amours de jeunesse » en opposition avec « la souffrance de la jalousie » ou le sadomasochisme. Le Temps, lié au motif de Thanatos est présent dans le ballet par l'expression de la mélancolie, l'obsession du passé. Étrangement, Roland Petit met à distance le ballet narratif : « c'est un ballet où

²³⁵ DANTO, Isabelle, *Le Figaro*, « Du côté de chez Roland Petit », 24 février 2007.

l'anecdote frôle l'abstraction, sans narration, car chaque chose est prise séparément pour donner à voir des tableaux avec des choses simples ». On peut voir ce ballet comme abstrait, mais aussi comme narratif en s'attachant à *La Recherche* et au livret, ce qui le rend peut-être plus riche car le spectateur a alors plus d'informations pour profiter au mieux de l'œuvre. Lire ce que dit Petit, avec plus de trente ans de recul, sur son propre ballet permet de confirmer nos hypothèses de lecture ou de mettre à distance certaines de nos déclarations, en se penchant du côté de la réception. Le chorégraphe a créé ce ballet comme une œuvre narrative mais le spectateur, peut s'il le veut, le voir comme une œuvre abstraite.

Deux ans plus tard, Roland Petit redonne ce ballet à l'Opéra. Pourtant ce qu'il disait dans l'entrevue précédente, « l'anecdote frôle l'abstraction », est remis en question. Il prétend alors que « chaque geste a une signification »²³⁶. Dans une chorégraphie, même si les gestes peuvent comporter une intention, aucun mouvement ne peut avoir sa propre signification. Petit prétend l'un puis l'autre extrême. Une fois que le ballet est créé, c'est au spectateur de se l'approprier, avec l'aide ou pas du livret.

Alors que la création de *Proust ou Les Intermittences du cœur* a fait couler beaucoup d'encre, ses reprises ont suscité un réel engouement. L'œuvre a eu un grand succès, non pas grâce à la critique mais grâce au public que Proust n'a pas rebuté. Les « créations » du ballet ont provoqué la fierté française d'être joué à l'étranger et la fierté de Petit d'être joué à l'Opéra, là où il n'avait pu créer son ballet. Les nouveaux danseurs participent grandement au renouveau du ballet, on peut citer : Patrick Dupont mais également les étoiles Eleonora Abbagnato, Mathieu Ganio, Benjamin Pech, Hervé Moreau ou encore Manuel Legris. Ce dernier témoigne de l'importance du rôle de Charlus dans sa carrière. En effet, l'étoile a 42 ans et s'approche de la retraite, lorsqu'elle interprète le vieux baron :

J'ai eu une chance folle en fin de carrière de pouvoir danser ce rôle auquel je ne m'attendais pas. Avoir vingt ans d'expérience pour l'interpréter et me sentir curieusement comme si j'avais 20 ans, avec la même fraîcheur, le même appétit. J'ai eu la sensation d'une nouvelle jeunesse à danser un rôle de vieux, comme une lumière supplémentaire sur mon parcours. À 42 ans, on se pose la question du

²³⁶ DUAULT, Nicole, *France-Soir*, « Roland Petit l'impitoyable », 27 mai 2009.

sens, des raisons pour lesquelles on continue, de sa place au sein de la compagnie : cette pièce a été une aubaine formidable pour me donner la réponse. Je ne m'attendais pas non plus à sortir de moi des choses aussi noires, aussi folles.²³⁷

Les interprétations des danseurs sont aussi à étudier pour analyser les rôles et pour comprendre l'évolution que le rôle peut avoir, car la danse est un spectacle vivant donc mouvant. Les articles soulignent souvent les prises de rôle et la comparaison avec la Carmen de Zizi Jeanmaire est régulière.

Les ballets évoluent, le public aussi. C'est pour cela qu'il est intéressant d'étudier les articles de reprises de ballets. La critique ne se préoccupe plus des mêmes choses. Nous remarquons que si le ballet est repris peu de temps après la création, l'article explique l'argument et fait des commentaires sur les différents acteurs du ballet. Si le ballet est repris longtemps après, on parlera plus du contexte de création. Il est important de commenter l'interprétation des danseurs, se rapproche-t-elle de celle du danseur qui a créé le rôle ou s'en dissocie-t-elle ? Nous notons que dans les entrevues avec Roland Petit, le chorégraphe aime raconter, à partir des questions des journalistes, comment est né le ballet. Comme nous l'avons compris dans notre première partie, il semble créer une sorte de mythe autour de la genèse de ses créations. Il prend plaisir à se rappeler, pour *Carmen* ou pour *Proust*, que la critique écrivait contre lui, alors qu'aujourd'hui, elle se range de son côté. C'est sa manière de nous signifier « je vous l'avais bien dit ! ». À une exception près, les articles sur les ballets repris sont laudatifs car si un théâtre reprend une œuvre c'est souvent qu'elle a eu du succès. Les articles appuient également la grande modernité des ballets même s'ils ont été créés près d'un demi-siècle auparavant. On ne peut dire aujourd'hui, même si on admire les ballets dits « classiques », que *Giselle*, *Le Lac des cygnes* ou *Casse-noisette* sont actuels. Ces ballets ont été modernisés par des chorégraphes contemporains. Peut-être quand il y aura une nouvelle adaptation de *L'Arlésienne*, de *Proust* ou de *La Dame de Pique*, nous pourrions dire que Petit est démodé, en attendant ce n'est pas le cas.

²³⁷ LEGRIS, Manuel dans BOISSEAU, Rosita et SIRVIN, René, *Panorama des ballets classiques et néoclassiques*, op. cit., p. 388-389.

Étudier les articles de presse nous permet de comprendre une partie de ce qu'a pu penser le public de l'époque jusqu'à aujourd'hui en allant voir ces ballets. Néanmoins, le critique de danse n'est pas le spectateur lambda, et a une plus grande connaissance de l'art chorégraphique. Comme nous n'avons pu aller à la sortie des théâtres pour recueillir les impressions des spectateurs, pour connaître le succès des œuvres, il faut regarder le nombre de représentations. Le site internet sur Roland Petit, recense les représentations : pour *Carmen*, en cinquante ans il y a eu plus de cinq mille représentations, pour *Notre-Dame de Paris* et *L'Arlésienne* des centaines, pour la première version de *La Dame de Pique*, seulement une trentaine, mais la seconde version dépasse la première. Enfin, pour *Proust ou Les Intermittences du cœur*, il est noté que le ballet a été joué à Marseille, Paris, New-York comme nous l'avons vu mais aussi à la Scala, à Berlin, ou encore à Florence. Les pas de deux* de ce ballet ont été dansé dans les galas du monde entier. Les concours et galas sont aussi des moyens de faire vivre le ballet. En effet, même si le ballet entier n'est pas dansé, les danseurs choisissent une variation* ou un pas de deux* à exécuter. Ainsi, ceux de *Proust* sont appréciés et la variation de *Carmen* du troisième acte est aussi un passage souvent choisi. Les entrevues avec le chorégraphe nous apportent le point de vue du créateur. Il ne faut pas prendre au pied de la lettre ce qu'il dit, mais en ayant du recul, il peut être intéressant de voir comment il parle de ses créations.

En 2004, Roland Petit est remonté sur scène pour un spectacle sur ses mémoires, mêlant *one man show*, danse et captations rediffusées. Il retrace les moments forts de sa carrière avec humour et anecdotes sur cet univers de la danse et du spectacle qu'il a fréquenté pendant près de quatre-vingts ans. Comme l'écrit un article de 1999 : « Le maître de ballet ne cesse de raconter, de se raconter ; ses rencontres, ses coups de cœur, ses coups de gueule, [...] »²³⁸. Après la mort du chorégraphe, en 2011, les articles mentionnent souvent les anecdotes que répétait Petit lors de ses entrevues, comme la mythique première à Londres de *Carmen*, ou la mauvaise presse qu'il avait reçue à la création de *Proust ou Les Intermittences du cœur*. En plus de l'aspect purement artistique, le personnage de Roland Petit, et le couple hollywoodien qu'il formait avec Zizi Jeanmaire, est souvent souligné et commenté. Le jeune public ne connaît pas

²³⁸ DE LA CROIX, Philip, *La scène*, « Roland est grand ! », 13 au 19 octobre 1999.

toujours son nom, la biographie romanesque du chorégraphe et de la danseuse permet d'attirer l'attention sur les spectacles. Les autres acteurs de la création, compositeur, artistes peintres ou couturiers, permettent d'attirer un public plus divers, voire plus populaire.

Concernant le double motif d'Éros et Thanatos, on voit que Roland Petit se plaît à penser que ces œuvres ont diffusé un parfum de scandale, mais le public et la critique n'ont pas été si choqués que ce que nous laisse imaginer le chorégraphe. À l'heure actuelle, plus la danse évolue, plus de nouvelles « provocations » sont mises en scène, et la scène de la chambre de *Carmen* ou la scène sadomasochiste de Charlus dans *Proust* nous semblent « tièdes » aujourd'hui. Pourtant les réflexions sur la passion, la folie, ou le temps qui passe sont toujours d'actualité. On peut ainsi voir une évolution de la danse en même temps qu'une évolution de la société, ici démontrée par l'évolution de la réception de l'érotisme dans les ballets de Petit. On peut trouver la même dynamique, dans les différentes mises en scène de l'opéra *Carmen*, qui font parfois polémique ou dans l'évolution du ballet de *La Esmeralda* de Perrot jusqu'à *Notre-Dame de Paris* de Petit. Alors que les deux ballets reposent sur le même texte, le ballet de Perrot est très différent de celui de Petit car les contextes historique et chorégraphique ne sont pas les mêmes et que les deux chorégraphes n'ont pas voulu exprimer les mêmes choses. Pourtant, cela n'empêche pas chacun des deux ballets d'être dansés encore aujourd'hui. Chaque chorégraphe interprète différemment une œuvre littéraire, par son expression corporelle et chorégraphique. Ainsi, nous avons démontré que la danse donne un surplus de sens au texte et c'est ce « surplus de sens » que nous avons pu étudier.

CONCLUSION

Roland Petit, danseur, librettiste et chorégraphe, a eu une longue carrière. Nous avons vu que parmi la centaine de chorégraphies qu'il a réglées, la majorité étaient tirées de sujets littéraires. La littérature inspire Petit comme d'autres s'inspirent de la vie quotidienne ou de leurs rêves. Mais que cherche-t-il précisément dans la littérature ? Des actions romanesques et dramatiques, des personnages à faire danser, des voyages dans le monde et dans le temps mais aussi de la passion. Le double motif d'Eros et Thanatos, la pulsion de vie et de mort selon Freud, est un thème qui passionne le chorégraphe et l'inspire pour ses ballets. Dans cette étude, nous avons démontré étape par étape que Petit apporte un nouveau regard sur ce double motif. Nous illustrons cette hypothèse à l'aide des trois temps de l'écriture du livret de ballet : *l'inventio*, la *dispositio* et *l'elocutio*. C'est Hélène Laplace-Claverie, qui dans *Ecrire pour la danse*²³⁹, explique sa théorie inspirée de la rhétorique classique. *L'inventio* est la matière sur laquelle le librettiste va écrire. Dans notre cas, *l'inventio* s'inspire de Mérimée, Hugo, Daudet, Proust ou Pouchkine. Notre choréauteur puise dans cette matière le double motif d'Eros et Thanatos, qui est plus ou moins évident pour chaque texte. Ce double motif devient le sujet principal (ou secondaire dans le cas de *La Dame de Pique*) de l'argument. *Proust ou Les Intermittences du cœur* est sans doute l'exemple le plus évident de la mise en avant du double motif car le cycle romanesque traite d'une multitude de sujets mais le ballet illustre principalement ce thème.

Petit rencontre la volcanique Carmen grâce à Bizet, puis grâce au texte de Mérimée. Il crée un nouveau *Notre-Dame de Paris* en se plongeant dans des textes s'inspirant du Moyen-âge. Il retrouve Bizet avec *L'Arlésienne*. Sa passion pour Proust le mène à créer un ballet sur *La Recherche*. Enfin, sa rencontre avec le brillant danseur Baryschnikov, le conduit jusqu'à *La Dame de Pique*. Le chorégraphe aime raconter ces rencontres littéraires comme si les textes étaient venus d'eux-mêmes vers lui. Par certains aspects, Petit a eu une vie romanesque et il aime peut-être encore plus la romancer. On peut lire de nombreuses anecdotes sur les diverses aventures de sa vie dans *J'ai dansé sur les flots*. Dans ce livre et dans d'autres écrits, on trouve également

²³⁹ LAPLACE-CLAVERIE, Hélène, *Ecrire pour la danse*, op. cit.

une sorte de mythification autour de la genèse des ballets que nous avons étudiés. La première londonienne de *Carmen*, le retour de « l'enfant-prodige » à l'Opéra lors de la création de *Notre-Dame de Paris*, la chorégraphie de *L'Arlésienne* montée en une seule écoute, le scandale déclenché par *Les Intermittences du cœur* ou encore l'incompréhension des russes avant le succès de *La Dame de Pique*, sont autant d'éléments permettant au chorégraphe d'écrire un bout de sa légende. On voit à ses nombreux écrits, entretiens, et photos qu'il a compris l'importance de la presse et de se faire bien voir par celle-ci notamment pour écrire son histoire, celle d'un rebelle épris de liberté, qui claqua la porte aux institutions pour devenir une personnalité de la vie artistique, culturelle et mondaine, à la fois en France et à l'étranger.

Ensuite, la *dispositio* de l'argument consiste à insérer des temps de danse au sein de l'action et à faire en sorte que l'action soit comprise par le public. Petit aménage des ensembles, des variations* et des pas de deux* dans ses livrets. On assiste à une danse des chaises dans le deuxième tableau de *Carmen*. La scène de la chambre est ajoutée, permettant à Zizi Jeanmaire, ainsi qu'à ses successeurs d'exprimer leur érotisme. Le langoureux pas de deux entre Don José et Carmen illustre ce qui était sous-entendu chez Mérimée. La corrida finale entre les deux danseurs représente bien la fin de la nouvelle. Dans *Notre-Dame de Paris*, chaque danseur a également une variation lui permettant de présenter son personnage au public. Quasimodo n'est plus un bossu mais un homme qui danse avec sa bosse sous le bras comme s'il portait un fardeau. Petit donne de l'importance à la dimension psychologique de ses personnages. Le pas de trois joue avec les codes du ballet et représente bien l'ambiguïté des relations entre les personnages du roman. Dans *L'Arlésienne*, la danse permet d'exprimer la douloureuse folie de Frédéri. Le pas de deux entre les deux jeunes gens qui n'osent ni se toucher ni se regarder, exprime la relation pleine de désir et de répulsion que le couple entretient dans la pièce de Daudet. Le folklore provençal de *L'Arlésienne* est détourné vers un drame intime et tragique. Dans le cas de *Proust*, les pas de deux homosexuels, reflètent l'intimité et la douceur des jeunes filles en fleurs ou la puissance et la violence qui lie Charlus et Morel ou Morel et Saint-Loup et que Petit a « décelé » dans sa lecture de Proust. Ces impressions chorégraphiques, même si elles sont stéréotypées, forment également de beaux instants dansés. La scène sadomasochiste, peut être interprétée comme pathétique, cruelle, comique, ou émouvante. Cette interprétation littéraire

renouvelle les personnages proustiens. Dans *La Dame de Pique*, la danse permet aux personnages d'exprimer leur folie, rêves, nostalgie, séduction mais surtout, elle illustre le poids que devient l'obsession d'un homme, obsession non plus amoureuse mais obsession du jeu. Cette obsession est représentée par les lourdes tentures représentant des cartes et qui écrasent aussi bien le danseur que le spectateur. La soliste de *La Dame de Pique* n'est plus une jeune première mais une « vieille ». Lorsqu'il écrit le livret, prétexte et pré-texte de la chorégraphie, on voit que Petit connaît bien les textes sur lesquels il s'appuie. Bien sûr, la *dispositio* de l'argument, nécessite de supprimer l'essentiel du texte littéraire ; la plupart des livrets de Petit sont brefs. L'action est « efficace », en quelques pages voire quelques lignes, l'intrigue est résumée. Le librettiste aime peindre ses personnages, qui deviennent des re-crétions de personnages littéraires. En effet, les personnages des livrets ne sont plus exactement les mêmes que ceux de leur hypotexte car Petit les actualise notamment en leur ajoutant une charge psychologique. La liberté littéraire de Petit se manifeste dans la mise en avant du double motif d'Eros et Thanatos. La passion va toujours de pair avec la mort et la violence. La profondeur de certains passages ou de certaines réflexions sur le double motif d'Eros et Thanatos font mentir ceux qui accusent le chorégraphe de légèreté ou de facilité. La littérature permet d'illustrer ce double motif et d'offrir à Petit ses plus beaux ballets :

Pour lui, le sujet de la danse n'est pas la danse elle-même, il lui faut une matière, un contenu, sinon on ne tient pas en haleine le public pendant toute une soirée. Il lui faut ensuite une intrigue qui se déroule comme une histoire romanesque avec péripéties, surprises, rebondissements et catastrophe de préférence tragique et sanglante. Petit est un véritable homme de théâtre : il a le sens du spectacle, de la danse théâtrale, de la poésie exprimée par les mouvements du corps humain quand viennent les mettre en valeur les arts associés de la musique et de la peinture.²⁴⁰

En effet, les autres moyens de mise en scène dans la tradition des Ballets russes de Diaghilev, inspirent également Petit. Notons que la musique, ou les beaux-arts

²⁴⁰ SCHNEIDER, Marcel, *L'avant-scène ballet/danse*, « Sous le signe d'Orphée », 1984, p. 96-100.

s'inspirent également de la passion et du double motif d'Eros et Thanatos. Ainsi, le spectacle est total entre ces différents modes d'expression.

Enfin, l'*elocutio*, est l'écriture à proprement parler du livret. On peut voir que Petit, même s'il est synthétique, choisit ses mots avec goûts. On peut lire des parallélismes de construction : « Carmen n'a plus rien à demander et Don José n'a plus rien à offrir »²⁴¹, des allitérations « le son du tambour de basque, intolérable obsession, bourdonne sans cesse à ses oreilles »²⁴², des périphrases « chaque silhouette évoque celle dont le souvenir le hante »²⁴³, des métaphores « habitants infernaux de cette Pompéi »²⁴⁴ et un certain sens du suspense illustré par le retournement final de *La Dame de Pique* ou de *L'Arlésienne*. Nous avons pu aussi observer que non seulement Roland Petit s'emparait du topos mais qu'il actualisait les textes par la danse grâce à des choix novateurs de chorégraphies. Les changements opérés dans l'action, dans le traitement des personnages ou dans le cadre ne sont pas anodins, ils servent le propos du choréauteur qui n'adapte pas seulement une œuvre littéraire en ballet mais crée une nouvelle œuvre inspirée d'un hypotexte pour pouvoir exploiter au mieux ce topos et ses interprétations littéraires. L'actualisation des hypotextes sont aussi faites pour être au goût du public contemporain.

Le chorégraphe se permet d'érotiser les personnages littéraires en leur faisant exprimer leurs passions par la danse. Le style néo-classique permet d'appréhender différemment la chorégraphie, en sortant des « codes classiques ». Petit aime se jouer de ces codes et les détourner comme il le fait pour le topos du double motif d'Eros et Thanatos. On peut également remarquer que Petit est provocateur, car il fait explicitement comprendre au spectateur que ce dernier assiste aux ébats de ses personnages alors que la chorégraphie elle-même n'est pas si érotique. Finalement, si Roland Petit a pu choquer à la création de certains spectacles, c'est plus par son interprétation novatrice de textes célèbres que par ses chorégraphies qui sont souvent plus sages que ce qui se fait aujourd'hui ou s'est fait hier. La musique permet de souligner la tension qu'il y a dans le ballet. Il peut y avoir des thèmes sensuels comme dans *Carmen*, dans *Notre-Dame de Paris* ou dans certains morceaux de *Proust*. Il peut

²⁴¹ PETIT, Roland, Programme de *Carmen*, *op. cit.*, p. 48.

²⁴² PETIT, Roland, Programme de *Notre-Dame de Paris*, *op. cit.*

²⁴³ PETIT, Roland, Programme de *L'Arlésienne*, *op. cit.*, p. 13-14.

²⁴⁴ PETIT, Roland, Programme de *Proust ou Les Intermittences du cœur*, *op. cit.*, p. 5-8.

également y avoir des passages illustrant la montée tragique de l'action comme le final de *L'Arlésienne* ou les percussions de *Notre-Dame de Paris*. Les décors et costumes participent à actualiser les ballets comme *Carmen* ou *Notre-Dame* ou à plonger le spectateur dans un cadre comme dans *Proust*, *L'Arlésienne* ou *La Dame de Pique*.

L'étude de la réception de nos cinq œuvres nous permet de prendre du recul par rapport aux créations de Roland Petit. Croiser les points de vue que ce soit celui du chorégraphe, des autres acteurs de la création ou de la critique permet d'adopter une autre perspective, moins analytique et plus critique. En effet, en ayant suivi chaque projet de bout en bout, de sa genèse jusqu'à ce qu'il soit offert au public, nous avons une compréhension globale de chaque ballet. Pour étudier la réception, il nous faut prendre en compte le contexte de création du ballet. S'agit-il d'une représentation de 1949 ou de 2010 ? Le ballet est-il dansé en France, aux Etats-Unis, en Russie ? À la lecture d'un article, nous devons aussi tempérer les propos parfois violents de journalistes qui n'ont pas aimé la représentation mais aussi prendre du recul sur les propos de Roland Petit, qui aime construire une sorte de mythe autour de son œuvre. Petit est très médiatisé pour un chorégraphe et nous avons de nombreux écrits de sa part. Notons également que l'art du ballet était plus populaire dans les médias qu'aujourd'hui. De plus, en tant que directeur de l'Opéra national de Marseille, qui était alors une grande compagnie, il était une personne influente de ce milieu, même s'il se disputait le devant de la scène avec Béjart. Nous l'avons vu, Roland Petit avait beaucoup d'amis mais aussi beaucoup de détracteurs. Le style néoclassique et le ballet narratif allait à contre-courant de ce qui se faisait à ce moment – là dans le monde mais surtout en France. Les Français commençaient à s'intéresser à la danse moderne puis contemporaine et Roland Petit pouvait paraître désuet pour ceux qui ne comprenaient pas son œuvre. Pourtant, derrière ses personnages et ballets parfois considérés comme « pop » se cachent des réflexions littéraires, philosophiques parfois métaphysiques, souvent menées par le double motif d'Eros et Thanatos.

Durant notre étude, nous avons sans cesse fait des allers-retours entre les différents livrets et ballets de notre étude. Certes, nous les avons choisis car il s'agissait d'adaptations d'œuvres littéraires non-contemporaines mais nous ne nous attendions pas à trouver tant de similarités. Nous avons pu aussi constater à plusieurs reprises que Roland Petit lui-même, rapprochait ces ballets. Ce lien s'explique par le fait que le

chorégraphe dit les trouver réussis. Bien sûr, nous avons amplement commenté le double motif d'Eros et Thanatos mais il y a d'autres similarités entre les œuvres. On peut faire des parallèles entre les personnages : les femmes séductrices, des personnages marqués par la différence, des héros ou plutôt des antihéros tiraillés entre leur raison et leurs pulsions mais qui cèdent à leurs démons. Des thèmes autres que les passions sont exploités dans les œuvres : le temps (dans *Proust* bien sûr, mais aussi dans *La Dame de Pique*), les faux-semblants (on peut ici penser à *Notre-Dame de Paris* ou *Proust*), la folie (*L'Arlésienne*, *La Dame de Pique*). Tous ces thèmes seraient à étudier dans d'autres ballets de Petit comme *Le Rendez-vous*, *Le Jeune Homme et la Mort*, *Le Loup*, etc, qui traitent ces motifs. Pourtant, même si les actions, thèmes ou personnages peuvent se rapprocher, les cadres des ballets sont tous différents les uns des autres : on voyage de Séville en Russie, en passant par le Paris médiéval, la Provence et les décors de la *Recherche*, qui constituent un univers à eux seuls. Enfin, dans la presse, certaines critiques se rapprochent. *Carmen* et *L'Arlésienne* sont souvent associés car les deux œuvres sont régulièrement programmées ensemble. Nous avons également pu rapprocher la réception de *Carmen*, *Notre-Dame de Paris* et de *Proust ou Les Intermittences du cœur* qui sont adaptés d'œuvres françaises très populaires. Dans tous les cas, les cinq ballets ont assez de succès aujourd'hui, pour être encore dansés.

Nous avons vu que Roland Petit renouvelait le double motif d'Eros et Thanatos, mais chaque chorégraphe qui s'attache à illustrer ce thème va l'exploiter de manière personnelle. La danse apporte un regard différent de la littérature sur ce double motif. En effet, le spectateur voit les choses au lieu de les lire. L'érotisme, la violence et la mort sont vus et non plus imaginés. On change de medium et soudain, le corps apporte un support direct et réel au spectateur qui est mis devant une vérité qu'il ne peut contourner. Dans son ouvrage, récemment paru aux éditions Gremese, Elisa Guzzo Vaccarino, porte une réflexion sur le corps en danse :

Pensant, sensible, organique ou sexué, le corps a bien souvent été placé au centre de la poésie des chorégraphes qui ont marqué la fin du siècle millénaire et les prémices du nouveau, nous invitant à un voyage varié et fascinant à travers les

frontières de chaque continent et les visages de cultures, d'idéologies et d'esthétisme toujours plus nombreux.²⁴⁵

Elle ajoute que la danse est marquée par « une nouvelle corporéité et une ductilité complète, jusque dans la danse moderne et contemporaine » car elle voit également apparaître de nouveaux corps, toujours plus sculptés, athlétiques, souples, souvent androgynes ou au contraire, de nouveaux corps de danseurs (on peut penser à Pina Bausch faisant danser des personnes âgées ou Jérôme Bel, des enfants handicapés). Le corps apporte de nouvelles possibilités à la danse. La danse peut apporter aussi une vérité de la passion et de la pulsion, car elle est portée par un corps, qui même s'il tente de se détacher de ses instincts, est tenté par un retour à l'animalité. Comme Mary Wigman dans sa *Danse de la sorcière* (1913), le primitif est mis en avant par un instinct du corps, ce que ne peut pas faire la littérature car le geste de l'écriture n'est pas naturel comme l'est le corps dansant.

Après avoir constaté que Roland Petit et l'art chorégraphique actualisaient le double motif d'Eros et Thanatos, nous concluons aussi sur la « valeur ajoutée » que la danse apporte à la littérature. La danse par son mode d'expression et de représentation direct et averbale donne une autre dimension à la littérature. En effet, la danse est un mode de représentation direct par un corps « muet » de mot mais pas d'expression. Le mot et le mouvement appellent tout deux un imaginaire. Chorégrapheur un texte littéraire est déjà une interprétation car toute adaptation est une interprétation. Le chorégraphe l'a compris et s'explique à propos de son ballet *Cyrano de Bergerac* (1959) : « Je voudrais faire un spectacle comme si personne n'avait jamais vu ni lu *Cyrano*. Je serais très ennuyé qu'on me juge comme pour une « adaptation ». Ce n'est pas ça du tout. *Cyrano*, au fond, c'est encore l'éternelle histoire. C'est encore Arlequin, Pierrot, Colombine... »²⁴⁶. Le chorégraphe, le danseur et le librettiste doivent défendre leur interprétation, ce qui est simplifié quand c'est la même personne qui occupe ces trois fonctions. Enfin, le spectateur lui-même ajoute une interprétation en regardant l'œuvre. Toutes les lectures que ce soit de textes ou de spectacles (mais aussi d'œuvres

²⁴⁵ GUZZO VACCARINO, Elisa, *Eros et danse*, Gremese, Paris, 2017, p.7.

²⁴⁶ PETIT, Roland, *Le Figaro littéraire*, 4 avril 1959.

picturales, musicales ou cinématographiques) sont différentes les unes des autres et c'est ce qui permet l'infinie richesse de l'art. Roland Petit l'a compris et s'est servi de l'intermédialité pour s'exprimer.

Comme nous l'avions expliqué dans notre introduction, peu d'études ont été faites sur Roland Petit et notre travail, même s'il permet d'éclairer l'œuvre du chorégraphe, n'aborde que cinq pièces de l'artiste. Il serait extrêmement enrichissant d'aborder d'autres œuvres principales du chorégraphe, soit sous le même spectre du double motif d'Eros et Thanatos, soit sous d'autres aspects. Des livrets rédigés par Petit ou ses « collaborateurs », que nous avons écartés car nous ne pouvions pas comparer le texte avec la chorégraphie, seraient également à étudier : *Cyrano de Bergerac* (1959), *Les Chants de Maldoror* (1962), *La Symphonie fantastique* (1975), *Nana* (1976), *Parisiana 25* (1979), *La Chauve-souris* (1979), *Le Fantôme de l'Opéra* (1980), *Rosa* (1981), *Les Amours de Franz* (1981), *Camera obscura* (1984), *Le Guépard* (1995), *Clavigo* (1999). Tous ces livrets sont conséquents, ce sont des arguments inspirés d'œuvres littéraires non-contemporaines et qu'on pourrait comparer aux œuvres de notre corpus. Les collaborations de Petit avec des écrivains contemporains seraient aussi très enrichissantes à étudier, parmi eux, on peut citer : Cocteau, Prévert, Anouilh, Simenon, Edmonde Charles-Roux, Kochno, Genêt, Aymé, Jean Cau, Ristat, etc. Cocteau ou Kochno par exemple, n'en sont pas à leur premier argument mais d'autres se confrontent au genre pour la première fois. Les reprises de ballet, appuyées par de nouveaux livrets, sont à aborder comme une actualisation et interprétation des « grands classiques » : *Le Lac et ses maléfices*, *La Belle endormie*, *Coppélia*, etc. Enfin, si on s'éloigne de la littérature, on peut aussi étudier Petit pour ses chorégraphies abstraites comme *Pink Floyd Ballet* (1974), ou *Turangaîla* (1968), pour ses spectacles de revues (*La Croqueuse de diamants* en 1950 en collaboration avec Queneau, *Mon Truc en plumes* en 1961, ses spectacles à l'Alhambra), ses comédies musicales à Hollywood (*Hans Christian Andersen* en 1951, *Daddy Long Legs*, *The Glass slipper*, et *Anything goes* en 1955) ou même l'opérette (*Patron* sur une musique de Guy Béart en 1959). Comme on peut le constater, Roland Petit réussit aussi bien dans la légèreté que dans le drame, ce qui lui vaut ce

surnom de « Janus bifrons »²⁴⁷ de la danse. Cette caractéristique du chorégraphe, de toujours « cabrioler » entre les genres, les registres et de refuser toute étiquette, est inhabituelle et déstabilise son public et la critique. Nous pensons que travailler dans cette direction pourrait également éclairer l'œuvre du chorégraphe. Il y a des ballets plus légers et d'autres plus sombres mais c'est surtout dans le ballet même qu'on s'aperçoit des nuances de tons. Dans *Les Forains* par exemple, les numéros de la troupe sont joyeux mais la fin est mélancolique, la compagnie doit repartir sans le sou et recommencer indéfiniment le même « tour ». Les œuvres que nous avons étudiées illustrent toutes ce motif du « Janus bifrons », les ballets alternent entre « danses de joie » et désespoir.

Concernant le double motif d'Eros et Thanatos, les chorégraphes des XX^e et XXI^e siècles ne sont pas en reste, car le corps est au centre de toutes les préoccupations. Béjart est obsédé par la beauté du corps de l'homme, son *Boléro* de 1961 change de sexe en 1979. Notons que Petit a également créé un électrique pas de deux* sur la musique du *Boléro* de Ravel. Dès les années 80, la rupture est nette entre l'érotisme néo-classique, plus explicite que l'amour pur du ballet romantique mais bien plus sage que l'érotisme parfois pornographique de la danse contemporaine. Angelin Preljocaj, chorégraphe collaborant également avec des auteurs comme Pascal Quignard, chorégraphie des étreintes torrides dans *Liqueurs de chair* (1988). Ce ballet sur l'érotisme, et non pas « ballet érotique », donne à voir les choses. Les danseurs et le public deviennent voyeurs comme ils l'étaient en assistant à la scène de la chambre dans *Carmen*. Le chorégraphe ne veut pas être vulgaire. Il ne veut pas de « provocation gratuite mais provoquer des émotions »²⁴⁸. Olivier Dubois met ses 18 danseurs à nu dans *Tragédie*, en 2012. Le chorégraphe joue sur la répétitivité jusqu'à la libération cathartique. En Angleterre, on peut citer : Lloyd Newson et Matthew Bourne. Le premier crée sa compagnie, DV8 Physical Theatre et son premier ballet s'intitule *My Sex, Our Dance* en 1980. Rosita Boisseau dans *Panorama de la danse contemporaine*, explique qu'il « veille à ce que la danse ne soit jamais gratuite, mais toujours ancrée dans la réalité »²⁴⁹. Le second, Matthew Bourne, a recréé un *Lac des cygnes*, en 1995, dans

²⁴⁷ POUDRU, Florence, *Programme du Théâtre du Capitole*, « Roland Petit, trois décennies de créations », Toulouse, 2018, p. 4-6.

²⁴⁸ Vidéo INA : <http://www.ina.fr/video/SXC06016552>.

²⁴⁹ BOISSEAU, Rosita, *Panorama de la danse contemporaine, 90 chorégraphes*, Textuel, Paris, 2006, p. 431.

lequel les cygnes sont des hommes. Mais Petit déclare avoir eu l'idée presque dix ans avant le chorégraphe anglais :

Le cas de mon *Lac des cygnes* est différent. Je trouve que c'est une version très intéressante avec des cygnes mâles. Vous me direz qu'un chorégraphe anglais (Matthew Bourne) avez fait pareil. En réalité, j'ai eu cette idée bien avant. Dans *Ma Pavlova*, déjà, les cygnes étaient dansés par des garçons.²⁵⁰

Du côté allemand, nous citons Pina Bausch qui domine la *Tanztheater*. Nous notons aussi qu'elle est l'une des seules chorégraphes contemporaines que Petit apprécie. Son travail explore la répétitivité, la violence, la critique sociale, la sexualité exacerbée ou encore le quotidien. Sasha Waltz, elle aussi chorégraphe allemande et élève de Wigman, travaille sur la post-danse-théâtre, notamment dans *Travelogue* (1993). En Italie, on peut évoquer le transgressif *Calore* (1982) d'Enzo Cosimi, formé chez Béjart ou l'explicite *Sexxx*, de Matteo Levaggi (2015). D'autres chorégraphes plus connus comme l'américain Forsythe, le tchèque Kylian ou le belge Jan Fabre ont tous également travaillé sur l'éros. Le premier travaille sur la danse-contact, le rapport entre danseurs est frénétique, provocant. Le second, dans *Petite Mort* par exemple (1991), explore les rapports de groupes et de couples et on y retrouve la question de l'amour et de l'acte sexuel. Enfin, Jan Fabre a créé des polémiques au cours de sa carrière chorégraphique, ses spectacles explorant la nudité, la sexualité ou la scatologie, notamment dans sa dernière performance orgiaque, *Mount Olympus* (2017). Ce voyage érotique et chorégraphique ne se limite pas à l'Europe et se poursuit au Moyen Orient, en Extrême Orient, en Amérique du Nord, du Sud et en Afrique. La recherche en danse et littérature se révèle être infinie. L'art chorégraphique permet de révéler les tabous du monde, de dire l'indicible grâce au corps dansant.

²⁵⁰ PASTORI, Jean-Pierre, *Roland Petit : rythme de vie, op. cit.*, p. 89-109.

Annexes

SOMMAIRE

Annexe I: Livrets de ballet.....	179
Livret de <i>Carmen</i> (1949), de Roland Petit d'après Prosper Mérimée.....	179
Livret de <i>Notre-Dame de Paris</i> (1965), de Roland Petit d'après Victor Hugo.....	180
Livret de <i>L'Arlésienne</i> (1974), de Roland Petit d'après Alphonse Daudet.....	184
Livret de <i>Proust ou Les Intermittences du cœur</i> (1974), de Roland Petit d'après Marcel Proust.....	186
Livret de <i>La Dame de Pique</i> (1978), de Roland Petit d'après Alexandre Pouchkine.....	190
Annexe II: Extraits de textes	192
Carmen :.....	192
Notre-Dame de Paris :.....	194
L'Arlésienne :	198
Proust ou Les Intermittence du cœur :	200
La Dame de Pique :	203
Annexe III: Articles et entretiens.....	205
À lire avant le spectacle <i>Carmen</i> :.....	205
Entretien avec Roland Petit, « J'ai voulu faire de <i>Notre-Dame de Paris</i> un grand ballet avec du souffle et du fantastique » :.....	206
Article du <i>Nouvel Observateur</i> à l'occasion de la diffusion télévisuelle de <i>Notre-Dame de Paris</i> , « Roland le petit » :.....	208
« Chant d'amour à un poète », par Françoise Sagan :.....	208
Roland Petit répond à la question : Pourquoi Proust ?	209
Entrevue avec Roland Petit, à l'occasion d'une reprise de <i>Proust ou Les Intermittences du cœur</i> , « Roland Petit l'impitoyable » :.....	211
Le questionnaire de Proust par Roland Petit :.....	212
Entretien à l'occasion de la création de <i>Clavigo</i> , « J'aime faire mourir mes héros »	214
Annexe IV: Le langage chorégraphique	216
Annexe V: Tableau récapitulatif des chorégraphies de Roland Petit adaptées d'œuvres littéraires non-contemporaines.....	217

ANNEXE I: LIVRETS DE BALLET

LIVRET DE *CARMEN* (1949), DE ROLAND PETIT D'APRÈS PROSPER MÉRIMÉE²⁵¹

Séville 1830. Don José a entrevu la belle gitane Carmen et la recherche une nuit entière ; il la découvre dans un cabaret bohémien. Une nuit et une journée d'amour ont donné le pouvoir à Carmen de réduire Don José à sa merci. Elle lui impose de tuer un homme. Désespéré, Don José poignarde Carmen qui meurt dans ses bras.

Premier tableau : Les cigarières arrivent sur la place et se mêlent à la foule. L'on entend des cris : c'est Carmen qui se bat avec l'une d'entre elles. Don José surgit et les sépare. Le voilà fasciné par la beauté rebelle de Carmen. Celle-ci parvient à lui échapper. Don José la poursuit.

Deuxième tableau : chez Lillas Pastia. L'intérieur d'une taverne, fréquentée par des mauvais garçons et des filles. Don José entre et observe amoureuxment. Carmen qui danse pour le séduire. Il l'enlève.

Troisième tableau : la chambre. C'est le matin. Long pas de deux d'amour. Mais les trois contrebandiers de la taverne viennent chercher Carmen. Don José accepte de devenir leur complice et les suit.

Quatrième tableau : la grange. Les trois contrebandiers, Carmen et Don José se sont cachés : ils guettent un homme pour le voler. Carmen demande à Don José de lui prouver son amour pour elle, en détroissant ce passant, même s'il faut le tuer. Don José –comme hypnotisé –poignarde l'homme et lui prend son argent. Les trois bandits s'emparent du butin et s'enfuient avec Carmen, abandonnant Don José.

Cinquième tableau : la corrida. À l'entrée des arènes, la foule attend l'arrivée des matadors : Escamillo paraît dans son « habit de lumière ». Il n'a d'yeux que pour Carmen. Au moment où tous se précipitent pour entrer et assister à la corrida, Don José, qui se dissimulait parmi eux, sort de la foule et retient Carmen. Il veut l'emmener. Elle refuse et le défie. C'est l'heure de vérité : Don José a tué un homme pour montrer qu'il est un homme. Carmen n'a plus rien à demander et Don José n'a plus rien à offrir. Tous deux s'affrontent en un combat furieux, semblable à celui qui se déroule au même moment dans les arènes, entre le toréador et le taureau.

Issue fatale : comme le taureau « brave », Carmen va au-devant de la mort, et Don José poignarde celle qu'il aime.

²⁵¹ PETIT, Roland, Programme de *Carmen*, *op. cit.*, p. 48.

LIVRET DE *NOTRE-DAME DE PARIS* (1965), DE ROLAND PETIT D'APRÈS VICTOR HUGO²⁵²

Acte I

1- La fête des fous

En l'an de grâce 1482, dans ce Paris de Louis XI, confiné entre Notre-Dame, le Louvre et le tribunal du Châtelet – Dieu, le Roi et la Justice- bourgeois et manants s'assemblent pour célébrer la Fête des fous. C'est à qui rivalisera le mieux, en grimaces et pitreries de toutes sortes pour enlever le titre de « Pape des fous ». Apparaît soudain un être monstrueux qui éclipse tous les autres : bossu, boiteux, c'est Quasimodo, le sonneur de Notre-Dame. Mais sa difformité n'est pas feinte, elle est réelle. À sa vue, la foule reste un instant frappée de stupeur, puis, cruellement moqueuse, elle proclame « Pape des fous » et promène en un cortège grotesque le pauvre infirme, confusément heureux de son titre dérisoire.

2- La prière

Mais quelqu'un trouble la fête : Claude Frollo, l'archidiacre de Notre-Dame, qui rappelle au peuple que la vie n'est pas faite que de plaisirs et qu'il faut prier et se repentir. Penaud, Quasimodo vient, tel un chien fidèle, se coucher à ses pieds, car c'est à ce prêtre d'apparence dure et austère qu'il doit d'avoir conservé la vie. Enfant abandonné, promis au fagot par quelques commères qui voyaient en sa monstruosité un signe du Diable, c'est Frollo qui l'a recueilli, l'a élevé et en a fait le sonneur de la cathédrale. Sous le masque de la froideur et de la sévérité, Frollo dissimule une âme en proie aux tourments, depuis qu'il a aperçu, dansant devant le parvis de Notre-Dame, une certaine « Égyptienne » du nom d'Esmeralda. C'est en vain qu'il tente de prier : le son du tambour de basque, intolérable obsession, bourdonne sans cesse à ses oreilles.

3- Esmeralda

La voilà justement qui apparaît, si belle « que Dieu l'aurait préférée à la Vierge », dansant avec son corps de feu, comme une invitation à l'amour. Fu de désir, Frollo ordonne à Quasimodo d'aller enlever Esmeralda et de la lui ramener.

²⁵² PETIT, Roland, Programme de *Notre-Dame de Paris*, op. cit.

4- La cour des miracles

Commence alors une terrifiante poursuite, Quasimodo cherchant Esmeralda dans Paris, parmi le peuple des ombres : gueux, infirmes, mendiants, vide-goussets, tire-laine, coupe-jarrets, tous ces réprouvés de la Cour des miracles, dont la nuit est le royaume.

5- Le pilori

Esmeralda réussit à échapper à Quasimodo grâce à l'intervention d'une compagnie d'archers, conduite par la capitaine Phoebus. La bohémienne est d'emblée séduite par le bel officier, tandis que Quasimodo, appréhendé, est conduit au pilori par les archers qui le tabassent, sous l'œil complaisant des badauds. Seule Esmeralda, émue par la souffrance de cet être dont l'aspect l'avait d'abord effrayée, fendra la foule pour venir lui donner à boire. Ce simple geste de pitié, le seul sans doute qu'on lui ait jamais manifesté, et venant d'une fille aussi belle qu'il est laid, va bouleverser l'âme du pauvre bougre et changer le cours de son destin.

6- Les soldats

Phoebus défile à la tête des ses troupes. Comme une parade amoureuse adressée à Esmeralda.

7- La taverne

Phoebus entraîne la bohémienne dans une taverne fréquentée par les soudards et les ribaudes. Esmeralda se retrouve bientôt dans les bras du beau capitaine. Mais les amants ne sont pas seuls. Dans l'ombre, Claude Frollo assiste, ivre de rage et de jalousie, à leurs ébats. N'en pouvant plus, Frollo poignarde Phoebus et s'enfuit, laissant Esmeralda en plein désarroi²⁵³. Les chevaliers du guet emmènent l'Égyptienne que les apparences accusent.

8- Le procès

Accusée du meurtre de Phoebus, Esmeralda est conduite devant ses juges.

²⁵³ Chez Hugo, Phoebus n'est que blessé.

9- Le gibet

Condamnée pour débauche, homicide et sorcellerie, la gitane Esmeralda doit être pendue. Elle est déjà entre les mains du bourreau lorsque, soudain, surgit Quasimodo qui n'a pas oublié le geste de la bohémienne. Bousculant la garde, il délivre Esmeralda et la transporte à l'intérieur de la cathédrale. À l'abri de Notre-Dame, Esmeralda bénéficiera du droit d'asile²⁵⁴. Claude Frolo, malgré son dépit, ne peut qu'arrêter la foule qui voulait s'élancer dans l'église. Déçue qu'on lui ôte sa proie, mais revenue à des sentiments religieux, l'assistance se contente de lancer le cri d'allégresse « Noël ! », pour célébrer la naissance du Sauveur.

Acte II

10- Le clocher de Notre-Dame

Continuellement aux aguets, Quasimodo fait le tour de son domaine pour s'assurer que rien ne menace sa belle protégée. Il laisse éclater sa joie, en se suspendant aux cloches qu'il fait sonner à toute volée.

11- Esmeralda et Quasimodo

Paraît Esmeralda qui, avec tendresse, témoigne sa reconnaissance au sonneur de cloches. Celui-ci, honteux de son corps difforme, s'enhardit néanmoins - encouragé par elle - les honneurs de son refuge. Lasse, Esmeralda s'endort doucement, veillée par Quasimodo. La croyant en sûreté, le bossu s'éloigne. Mais la cathédrale est aussi le domaine de l'archidiacre Frolo. Profitant de l'absence de Quasimodo, celui-ci vient tourmenter Esmeralda. Elle repousse ses étreintes avec dégoût. Alors, emporté par son délire passionnel, l'homme frappe, comme pour le briser à jamais, ce corps qui lui résiste.

12- Le cauchemar- L'attaque de la cathédrale

La justice ne peut rester longtemps défiée ! Un arrêt du Parlement ayant révoqué le droit d'asile, les soldats assaillent la cathédrale. Le peuple suit et Quasimodo, impuissant, voit déferler, dans un cauchemar, soldats et femmes échevelées, comme les furies de l'Antiquaires. Il

²⁵⁴ De par leur caractère sacré, les églises étaient alors inviolables.

tente vainement de les arrêter en jetant sur eux du plomb fondu mais, submergé par le nombre, il doit abandonner la lutte. Esmeralda est prise.

13- La mort

Un long cortège funèbre conduit Esmeralda au gibet. Cette fois, plus rien ne pourra empêcher le bourreau d'accomplir sa besogne. La belle bohémienne n'est bientôt plus qu'une forme inerte. Et meurent avec elle les sons du tambour de basque, qui hantaient les nuits de l'archidiacre. Quasimodo réalise enfin le pouvoir maléfique de cet homme, se précipite sur lui et l'étrangle.

Le corps du prêtre maudit roule sur les marches du gibet, tandis que Quasimodo emporte lentement la dépouille désarticulée de celle qu'il a aimée.

LIVRET DE *L'ARLÉSIENNE* (1974), DE ROLAND PETIT D'APRÈS ALPHONSE DAUDET²⁵⁵

Qui est cette femme à laquelle Frédéri ne cesse de penser ? Qui est cette Arlésienne « tout en velours et en dentelles qu'il avait rencontrée sur la lice d'Arles, une fois ? »²⁵⁶ Elle est le rêve interdit, l'amour impossible, la femme que l'on n'aura jamais.

L'action commence à l'instant où l'on croit Frédéri guéri à tout jamais. Qui *on* ? Les autres, son entourage, sa famille. Et tandis que l'on célèbre, dans l'émotion et la dignité, les accordailles de Frédéri et de Vivette, tandis que chacun rêve à la sérénité retrouvée, et que Vivette et Frédéri eux-mêmes sont dupes, qu'ils se croient habités pour longtemps par un sentiment solide et qu'ils dansent, confiants dans l'avenir, brusquement, au milieu de ce repas qui est « presque un repas de nocé »²⁵⁷, le souvenir de l'Arlésienne envahit à nouveau Frédéri. Entouré des siens, il n'en est pas moins seul face à une passion secrète.

Quel conseil les gens du mas ont-ils donné à Vivette ? « C'est avec leurs yeux que les femmes parlent aux hommes... Tu es triste et les hommes n'aiment pas ça. Pour leur plaire, il faut rire, faire voir ses dents... Lui as-tu dit que tu l'aimais ?... Comment veux-tu qu'il le devine ? »²⁵⁸. Et Vivette prend les mains de Frédéri, d'abord l'une, puis l'autre. C'est elle qui, sans honte, va tenter d'avoir raison de son indifférence. Mais elle ne parviendra pas à faire de « cet absent », ni le fiancé, ni l'amant qu'elle souhaite. Les jeunes filles, elles aussi, cherchent à distraire ce jeune homme qui a « la mort dans les yeux ». Peine perdue. Il *subit* les jeunes filles comme il *subit* Vivette.

« On farandola à mort ... »²⁵⁹. La cérémonie des accordailles se poursuit tandis que jeunes gens et jeunes filles célèbrent, par leurs danses, ce qu'ils croient être le bonheur de Frédéri et de Vivette. Que cherche Frédéri ? Que cherche t-il ? Chaque silhouette féminine évoque celle dont le souvenir le hante.

« Quelquefois il passait des journées entières seul »²⁶⁰. Frédéri peut donner forme à ses rêves. *L'Invisible* est celle pour qui il danse. Des jeunes gens viennent se joindre à lui. Tous cherchent à se faire remarquer *d'Elle*. Mais sont-ils réellement là ? Peut-être n'existent-ils que dans l'imagination de Frédéri. Perd-il l'esprit ? En chaque homme il voit un rival possible. Qu'ont-ils à

²⁵⁵ PETIT, Roland, Programme de *L'Arlésienne*, *op. cit.*, p. 13-14.

²⁵⁶ *L'Arlésienne*. Nouvelle. *Lettres de mon moulin*, Alphonse Daudet. Ces notes sont données par le livret de ballet.

²⁵⁷ *Idem*.

²⁵⁸ *L'Arlésienne*. Pièce en trois actes. Scène II Acte II. Alphonse Daudet.

²⁵⁹ *L'Arlésienne*. Nouvelle. *Lettres de mon moulin*.

²⁶⁰ *Idem*.

vouloir lui prendre son *Arlésienne*, qu'ont-ils tous à l'épier, *la guetter, la vouloir* ? Frédéri est seul aux prises avec son obsession. Il se replie sur lui même, comme pour retrouver la paix dans le sein maternel.

« De le voir ainsi toujours triste et seul, les gens du mas ne savaient plus que faire. On redoutait un malheur »²⁶¹. Les gens du mas cherchent à donner une réalité au couple de Frédéri et de Vivette. Les hommes accaparent le garçon, les femmes s'emparent de la fille. Les uns et les autres vivent dans l'illusion d'une possible entente. Enfin, le couple est livré à lui même. Alors le soleil disparaît. Ce n'est plus ni la Provence, ni le cadre des noces de Frédéri et de Vivette, mais une chambre de deuil. Vivette une dernière fois espère... Elle accomplit les gestes que l'on attend d'elle. À l'instant où Frédéri se sent à nouveau emporté par le souvenir interdit, vaincu, il se jette dans le vide.

²⁶¹ *L'Arlésienne*. Nouvelle. *Lettres de mon moulin*.

LIVRET DE *PROUST OU LES INTERMITTENCES DU CŒUR* (1974), DE ROLAND PETIT
D'APRÈS MARCEL PROUST²⁶²

Première partie : Quelques images des paradis proustiens

Tableau 1 : « *Faire clan* » ou *l'image du snobisme offensif selon Proust*

Il s'agit du clan Verdurin et de sa Patronne. Son clan ? Des non-nobles, des non-nés qui, sous couvert de non-snobisme, qualifient les mondains « d'ennuyeux », alors qu'ils sont aussi snobs qu'eux. En vérité, Madame Verdurin rêve de ce qu'affecte de mépriser cette duchesse de Guermantes chez qui tous les hommes du clan voudraient être reçus, à laquelle toutes les amies de la Patronne souhaiteraient ressembler. Madame Verdurin parviendra à ses fins. Un mariage avec le prince de Guermantes couronnera cette splendide carrière parisienne.

Dans ce tableau, nous assistons à la multiplication de « l'idée-Duchesse-de-Guermantes » dans l'esprit des membres du clan ?

Tableau 2 : « *La petite phrase de Vinteuil* » ou *la musique des amours*

Dans la passion de Swann pour Odette une sonate, qu'ils ont entendue ensemble au premier temps de leur amour, joue un rôle déterminant. Quelques mesures seulement, qu'ils appellent « la petite phrase », deviennent entre eux comme un leitmotiv si puissant qu'il prend aussitôt presque autant d'importance que les amants eux-mêmes. C'est « l'air national de leur amour », nous dit Proust.

Dans ce tableau, nous assistons à une interprétation de la sonate telle que l'a décrite Proust. Le danseur personnifie le violon, la danseuse le piano.

Tableau 3 : « *Les aubépines* » ou *les mots-fées*

Il y a chez Proust des mots qui portent en eux tant d'exaltation qu'ils sont à eux seuls toute une histoire. Ainsi le mot « aubépine ». C'est aux aubépines qu'il dit adieu, enfant, à l'instant où il faut quitter la campagne. C'est parmi les aubépines qu'il entr'aperçoit pour la première fois « une fillette d'un blond roux » dont il tombe éperdument amoureux. Il reste devant un chef d'œuvre. Il fait un écran de ses mains pour n'avoir qu'elle sous les yeux.

Dans ce tableau, nous assistons à l'apparition de Gilberte parmi les aubépines.

²⁶² PETIT, Roland, Programme de Proust ou *Les Intermittences du cœur*, op. cit., p. 5-8.

Tableau 4 : « *Faire catleya* » ou les métaphores de la passion

Le premier soir où Swann monte en voiture avec celle qui deviendra sa maîtresse, Odette porte à la main un bouquet de catleyas et encore d'autres catleyas « enfoncés dans l'ouverture de son corsage décolleté ». Il la posséda ce soir-là en commençant, sous prétexte de ne pas les froisser, par arranger les catleyas. Par la suite, il y eut dans leur conversation la phrase « faire catleya » qui eut pour eux seuls, sa véritable signification.

Dans ce tableau, nous assistons aux prémices de la passion de Swann pour Odette.

Tableau 5 : « *Les jeunes filles en fleurs* » ou les vacances enchantées

Face aux jeunes fille, le narrateur croit se trouver devant un paradis de pureté, de fraîcheur. Il observe, fasciné, leur va et vient sur la plage. Il ne pourra plus concevoir de vacances sans elles. *Ce tableau n'est rien d'autre qu'une image de ces jeunes filles en robes blanches qui fascinaient Marcel Proust.*

Tableau 6 : *Albertine et Andrée* ou la prison et les doutes

Ce que le narrateur a pris pour un paradis de pureté, de fraîcheur, ces jeunes filles en fleurs qui le fascinent ne son-elles, à l'image du monde des adultes, que mensonges et faux-semblants, cachant toutes sortes de gestes impudiques et de désirs équivoques ?

Dans ce tableau, nous assistons à ce qui va ôter à l'amoureux des jeunes filles ses dernières illusions. Il voit « Albertine et Andrée qui valsaient lentement, serrées l'une contre l'autre ». Mais jusqu'au bout il voudra douter de l'impureté de ses amies.

Tableau 7 : « *La regarder dormir* » ou la réalité ennemie

Il s'agit d'Albertine, cette jeune fille dont le narrateur a fait sa prisonnière. Il l'enferme chez lui pour l'arracher à ses amies, à son passé. Mais rien ne met un terme à la jalousie qu'il éprouve, pas plus qu'aux doutes qu'elle suscite. Il ne peut l'aimer qu'endormie.

Dans ce tableau, nous voyons l'amant et sa captive. Il l'interroge, il l'espionne jusque dans son sommeil. Et rien ne fait taire sa jalousie. La belle endormie disparaît comme dans des sables mouvants.

Extrait

Deuxième partie : Quelques images de l'enfer proustien

Tableau 8 : *Monsieur de Charlus face à l'insaisissable*

Le violoniste Morel est ce jeune artiste devenu l'idole de Monsieur de Charlus.

Le vieux gentilhomme qui n'est qu'une formidable imposture, cachant du mieux qu'il peut la horde de ses démons intérieurs, perd toute retenue. En la personne de Morel, Charlus croit avoir rencontré l'archange, face auquel qu'il pourra enfin être lui-même. Or Morel n'est rien de tout cela. C'est un homme du peuple qui vit libre des interdits qui étouffent Monsieur de Charlus et les siens. Face à Charlus, Morel demeure insaisissable.

Ce tableau symbolise les moments exaltants que Monsieur de Charlus éprouve pour le violoniste Morel, il rêve de lui, célèbre et adulé.

Tableau 9 : *Monsieur de Charlus vaincu par l'impossible*

Ce sont les terribles visions de la liberté de Morel dans le vice, la découverte de son idole, de celui qu'il prenait pour un archange, faisant commerce de son corps, qui aura raison de Monsieur de Charlus. Il voit enfin Morel sous son vrai jour, il est « devant l'impossible ».

Ce tableau montre l'instant où Monsieur de Charlus surprend Morel parmi les femmes de la maison de plaisir de Mainville.

Tableau 10 : *Les enfers de Monsieur de Charlus*

Le narrateur en quête d'aventure erre dans Paris. La guerre de 1914 fait rage et les gothas lancent des bombes sur la ville. Parce qu'il voit de soldats entrer dans un petit hôtel obscur, il y entre à son tour. Et là...

Le tableau reproduit la scène célèbre où le narrateur, stupéfait, surprend, dans un hôtel borgne, Monsieur de Charlus flagellé par un des employés de la maison.

Tableau 11 : *Rencontre fortuite dans l'inconnu*

Certaines pages dans *Le Temps retrouvé* sont une ode à la nuit trouble d'une ville que la guerre plonge dans l'obscurité, à Paris dans le noir, avec out ce que cela apportait de tentations inconnues aux habitants infernaux de cette Pompéi, éternels quêteurs de plaisirs interdits.

Dans ce tableau, des êtres tâtonnent dans le noir à la recherche les uns des autres. Et l'obscurité, au lieu de les rendre inatteignables l'un l'autre, les délivre de leurs timidités et leur apporte « un surcroît de bonheur ». Ce sont « comme des rites secrets dans les ténèbres des catacombes ».

Tableau 12 : *Morel et St Loup ou le combat des anges*

« Blond, doré, intelligent, doué de tous les prestiges », le jeune Saint-Loup est le symbole du courage et de la beauté masculine ! » C'est un être que l'homosexualité, le sadisme, tous les vices de Charlus et de Morel semblent avoir épargné. « A-t-il fait assez de folies pour ses maîtresses ! » dit-on en parlant de lui. Et pourtant...

Ce tableau représente Saint-Loup, l'archange de blancheur, le héros, portant la double auréole de ses succès féminins et de son courage à la guerre, affrontant Morel, l'ange noir, qui, à force de « ruses diaboliques » réussit à l'entraîner dans le vice. Saint-Loup sera tué le lendemain de son retour du front.

Tableau 13 : « *Cette idée de la mort...* » où le monde apparaît au narrateur comme derrière « *une porte funéraire* »

La guerre comme une sanglante liturgie donne le signal de l'effondrement du monde miroitant et superbe de la duchesse de Guermantes. Dans sa disparition, le narrateur voit le signe de sa propre mort. Toutes les fêtes ne sont plus pour lui que des bals noirs.

Dans ce tableau, le narrateur se trouve face à face avec la femme qu'il a le plus admirée au long de sa vie. Il sollicite en vain les souvenirs du passé. Il ne retrouve en la duchesse de Guermantes que « la contemplatrice de la mondanité ». L'idée que cette femme est une image de sa mort, s'installe dans l'esprit du narrateur.

LIVRET DE *LA DAME DE PIQUE* (1978), DE ROLAND PETIT D'APRÈS ALEXANDRE
POUCHKINE²⁶³

Scène 1. *Présentation d'Hermann*

Au lever du rideau le héros est seul sur une scène vide. Il avance vers le public. Hermann, officier de cavalerie et « fils d'un Allemand, établi depuis longtemps en Russie », commence à prendre vie sur fond de musique militaire.

Scène 2. *Le démon du jeu*

Tombe autour d'Hermann un ample rideau qui est à la fois salle de bal, salle de jeu, palais, château de cartes, enfin symbole de tout ce qui le menace. Le héros est déjà sous l'empire du jeu. D'ailleurs une partie est en cours. Hermann la suit comme s'il n'était pas concerné. On aperçoit, assise dans l'assistance, une vieille femme, la comtesse Anna Fedotovna, de laquelle tout le monde semble attendre quelque chose. Mais quoi ? La révélation du secret cabalistique qu'elle détient, car si l'on en croit la rumeur publique, elle connaît trois cartes qui donnent à celui qui les joue la certitude de gagner.

Hermann cherche à se faire remarquer de la comtesse sans y parvenir.

La comtesse se lève et s'en va, soutenue par Lisa, une jeune fille qu'elle protège et malmène, Lisa, sa pupille et son souffre-douleur.

Alors, lorsque tous les joueurs se sont dispersés, Hermann simule une folle passion pour Lisa, dans l'espoir de pouvoir, par elle, se faire présenter à la comtesse.

Scène 3. *Le bal*

Des jeunes gens et des jeunes filles de qualité. Ils dansent. La comtesse fait son entrée et traverse la salle du bal, toujours soutenue par sa pupille. Hermann les suit. Subitement il est en proie à une sorte de vision. Il lui semble que le bal s'immobilise, que les lumières changent et se tamisent, que les couples se défont, qu'il a écarté Lisa et qu'il est seul avec la comtesse.

Ce n'est sans doute qu'une illusion, mais si forte qu'Hermann se laisse emporter. Il rêve qu'il danse pour la vieille comtesse, qu'il cherche à la séduire pour lui ravir son secret, qu'il quête jusque dans ses mains les cartes gagnantes. Interrogatoire sans réponse. Alors le bal reprend toute sa réalité.

Lorsque la fête se termine et qu'Hermann se retrouve seul avec Lisa, le voilà simulant à nouveau et avec le même cynisme des transports amoureux qui n'ont d'autre but que d'obtenir

²⁶³ PETIT, Roland, Programme de *La Dame de Pique*, op. cit., p. 7.

les moyens de s'introduire, non pas dans la chambre de la jeune fille, comme Lisa serait en droit de le croire, mais chez la vieille comtesse.

Confiante et conquise, Lisa lui remet la clef de la maison.

Scène 4. *Le tout pour le tout*

La comtesse est rentrée du bal. Elle est dans sa chambre, entourée de ses caméristes. Elle se prépare pour la nuit, se dévêt, retire sa perruque et se retrouve dépouillée de ses ornements, dans la hideur physique et la solitude du grand âge.

Hermann, caché dans la chambre, assiste à cette scène, tandis qu'ignorant sa présence, la comtesse évoque sa jeunesse perdue, son passé de belle séductrice, l'époque de ses succès parisiens.

Soudain, à la stupeur de la vieille femme, Hermann est devant elle. Dans un débordement de folie et de passion, il la supplie de lui livrer son secret. Elle ne répond pas. Il l'implore, la menace et se retrouve avec un corps inerte à ses pieds : la comtesse est morte.

Entrée de Lisa, qui, mesurant son erreur, reste pétrifiée devant Hermann. Celui-ci, insensible à la douleur de Lisa, pose un chaste baiser sur le front de la jeune fille et s'en va.

Scène 5. *Le songe d'Hermann*

Le jeune homme est en proie à un malaise insurmontable. Dans son sommeil, il a le sentiment d'une présence étrangère à son chevet et la vieille comtesse lui apparaît. Elle vient lui livrer le secret des trois cartes. Du moins est-ce ainsi qu'Hermann interprète les trois apparitions successives de sa visiteuse nocturne, une fois en dame de carreau, la fois suivante en dame de trèfle et, une dernière fois, en dame de cœur. Dans son rêve, il manifeste une reconnaissance éperdue envers celle qui a enfin consenti à assurer sa fortune.

Scène 6. *La dernière carte*

Une salle de jeu enfiévrée. Hermann va pouvoir assouvir sa passion des cartes et jouer gros jeu en toute quiétude, car il vit dans la certitude illusoire que la comtesse lui a *véritablement* livré son secret. Il joue donc ses trois visions nocturnes dans l'ordre où elles lui sont apparues. Il gagne une première fois, puis une deuxième fois, mais à l'instant où il va jouer une dernière carte, au lieu de la dame de cœur, à sa stupéfaction, c'est la dame de pique qui apparaît en personne, ultime vengeance de celle qui morte par sa faute.

Hermann, terrassé sous le choc en perd l'esprit.

ANNEXE II: EXTRAITS DE TEXTES

CARMEN :

« Je vis cette Carmen que vous connaissez, [...]. Elle avait un jupon rouge fort court qui laissait voir des bas de soie blancs avec plus d'un trou, et des souliers mignons maroquin rouge attachés avec des rubans couleurs de feu. Elle écartait sa mantille afin de montrer ses épaules et un gros bouquet de cassie qui sortait de sa chemise. Elle avait encore une fleur de cassie dans le coin de la bouche, et elle s'avavançait en se balançant sur ses hanches comme une pouliche du haras de Cordoue. Dans mon pays, une femme en costume aurait obligé le monde à se signer. A Séville, chacun lui adressait quelque compliment gaillard sur sa tournure ; elle répondait à chacun faisant les yeux en coulisse, le poing sur la hanche, effrontée comme une vraie bohémienne qu'elle était. »²⁶⁴

« Elle était chez Lillas Pastia, un vieux marchand de friture, bohémien, noir comme un Maure, chez qui beaucoup de bourgeois venaient manger du poisson frit, surtout, je crois, depuis que Carmen y avait pris ses quartiers ».²⁶⁵

« Moi j'étais au milieu de la chambre, chargé de toutes ses emplettes, ne sachant où les poser. Elle jeta tout par terre et, me sauta au cou en me disant : « Moi je paie mes dettes, je paie mes dettes ! C'est la loi des Calés ! ». Ah ! Monsieur, cette journée- là ! cette journée-là ... quand j'y pense, j'oublie celle de demain. [...] Je lui dis que j'aimerais la voir danser ; mais où trouver des castagnettes ? Aussitôt elle prend la seule assiette de la vieille, la casse en morceaux, et la voilà qui danse la romalis en faisant claquer les morceaux de faïence aussi bien que si elle avait eu des castagnettes d'ébène ou d'ivoire. On ne s'ennuyait pas auprès de cette fille-là, je vous en réponds. Le soir vint, et j'entendis les tambours qui battaient la retraite. »²⁶⁶

« Voilà mon sang qui bouillonne, et, comme un fou, je pars et je vais à la place. On me montra Lucas, et, sur le banc contre la barrière, je reconnus Carmen. Il me suffit de a voir une minute pour être sûr de mon fait. Lucas, au premier taureau, fit le joli cœur, comme je l'avais prévu. [...] Vers deux heures du matin Carmen revint, et fut un peu surprise de me voir.
-Viens avec moi, lui dis-je.[...] Je suis las de tuer tous tes amants, c'est toi que je tuerai.

²⁶⁴ MERIMEE, Prosper, *Carmen, op. cit.*, p. 94-95.

²⁶⁵ MERIMEE, Prosper, *Carmen, ibid.*, p. 106.

²⁶⁶ MERIMEE, Prosper, *Carmen, ibid.*, p. 108-109.

Elle me regarda fixement de son regard sauvage et me dit :

-J'ai toujours pensé que tu me tuerais.

-Ainsi, lui dis-je, ma Carmen, après un bout de chemin, tu veux bien me suivre, n'est-ce pas ?

-Je te suis à la mort, oui, mais je ne vivrai plus avec toi.

[...] Et d'un bond, elle fut à terre. Elle ôta sa mantille, la jeta à ses pieds, et se tint immobile un poing sur la hanche, me regardant fixement.

-Tu veux me tuer, je le vois bien, dit-elle ; c'est écrit mais tu ne mes feras pas céder.

-Je t'en prie, lui dis-je, sois raisonnable. Ecoute-moi ! tout le passé est oublié. Pourtant, tu le sais, c'est toi qui m'as perdu ; c'est pour toi que je suis devenu un voleur et un meurtrier. Carmen ! Carmen ! laisse-moi te sauver et me sauver avec toi.

-José, répondit-elle, tu me demandes l'impossible. Je ne t'aime plus ; toi tu m'aimes encore, et c'est pour cela que tu veux me tuer. Je pourrais bien encore te faire quelque mensonge ; mais je ne veux pas m'en donner la peine. Tout est fini entre nous. Comme mon rom, tu as le droit de tuer ta romi ; mais Carmen sera toujours libre. Calli elle est née, calli elle mourra. [...]

Je me jetai à ses pieds, je lui pris ses mains, je els arrosai de mes larmes. Je lui rappelai tous les moments de bonheur que nous avons passé ensemble. Je lui offris de rester brigand pour lui plaire. Tout, monsieur, tout ; je lui offris tout, pourvu qu'elle voulût m'aimer encore ! Elle me dit :

-T'aimer encore c'est impossible. Vivre avec toi, je ne le veux pas.

La fureur me possédait. Je tirai mon couteau. J'aurais voulu qu'elle eût peur et me demandât grâce, mais cette femme était un démon. [...] Elle tira de son doigt une bague que je lui avais donnée, et la jeta dans les broussailles. Je la frappai deux fois. [...] Elle tomba au second coup sans crier. Je crois voir son grand œil noir me regarder fixement ; puis il devint trouble et se ferma. »²⁶⁷

²⁶⁷ MERIMEE, Prosper, *Carmen*, op. cit., p.134-139.

NOTRE-DAME DE PARIS :

Préface du roman : « Il y a quelques années qu'en visitant, ou, pour mieux dire, en furetant Notre-Dame, l'auteur de ce livre trouva, dans un recoin obscur de l'une des tours, ce mot gravé à la main sur le mur : ΑΝΑΓΚΗ. Ces majuscules grecques, noires de vétusté et assez profondément entaillées dans la pierre, je ne sais quels signes propres à la calligraphie gothique empreints dans leurs formes et dans leurs attitudes, comme pour révéler que c'était une main du Moyen-âge qui les avait écrites là, surtout le sens lugubre et fatal qu'elles renferment, frappèrent vivement l'auteur. Il se demanda, il chercha à deviner quelle pouvait être l'âme en peine qui n'avait pas voulu quitter ce monde sans laisser ce stigmate de crime ou de malheur au front de la vieille église... C'est sur ce mot qu'on a fait ce livre ».

La cathédrale : « Les énormes tours semblaient plus grandes encore de toute l'immensité de l'ombre qu'elles projetaient jusque dans le ciel. Leurs innombrables sculptures de diables et de dragons prenaient un aspect lugubre. La clarté inquiète de la flamme les faisait remuer à l'œil. Il y avait des guivres qui avaient l'air de rire, des gargouilles qu'on croyait entendre japper, des salamandres qui soufflaient dans le feu, des tarasques qui éternuaient dans la fumée, monstres ainsi réveillés de leur sommeil de pierre... » Livre X, chapitre 4

« Sans doute c'est encore aujourd'hui un majestueux et sublime édifice que l'église de Notre-Dame de Paris... il est, à coup sûr, peu de plus belles pages architecturales que cette façade où, successivement et à la fois, les trois portails creusés en ogive, le cordon brodé et dentelé des vingt-huit niches royales, l'immense rosace centrale flanquée de ses deux fenêtres latérales comme le prêtre du diacre et du sous-diacre, la haute et frêle galerie d'arcades à trèfle qui porte une lourde plate-forme sur ses fines colonnettes, enfin les deux noires et massives tours avec leurs auvents d'ardoise, parties harmonieuses d'un tout magnifique, superposées en cinq étages gigantesques, se développent à l'œil, en foule et sans trouble, avec leur innombrables détails de statuaire, de sculpture et de ciselure, raliés puissamment à la tranquille grandeur de l'ensemble ; vaste symphonie en pierre, pour ainsi dire ; œuvre colossale d'un homme et d'un peuple, tout ensemble une et complexe... produit prodigieux de la cotisation de toutes les forces d'une époque, où sur chaque pierre on voit saillir en cent façons la fantaisie de l'ouvrier, disciplinée par le génie de l'artiste ; sorte de création humaine, en un mot, puissante et féconde comme la création divine dont elle semble avoir dérobé le double caractère : variété, éternité. »
Livre II, chapitre 1

Quasimodo²⁶⁸ : « La grimace était son visage... Pauvre créature incomplète, à peine ébauchée, Quasimodo, borgne, bossu, boiteux, n'était guère qu'un à *peu près*... Et il est certain que l'esprit s'atrophie dans un corps manqué. Quasimodo sentait à peine se mouvoir aveuglément dedans de lui une âme faite à son image ». Livre IV, chapitre 3

« Avec le temps, il s'était formé je ne sais quel lien intime qui unissait le sonneur à l'église. Séparé à jamais du monde par la double fatalité de sa naissance inconnue et de sa nature difforme, emprisonné dès l'enfance dans ce double cercle infranchissable, le pauvre malheureux s'était accoutumé à ne rien avoir dans ce monde au-delà des religieuses murailles qui l'avaient recueilli à leur ombre. Notre-Dame avait été successivement pour lui, selon qu'il grandissait et se développait, l'œuf, le nid, la maison, la patrie, l'univers. C'est ainsi que peu à peu, se développant toujours dans le sens de la cathédrale, y vivant, y dormant, n'en sortant presque jamais, en subissant à toute heure la pression mystérieuse, il arriva à lui ressembler... » Livre IV, chapitre 3

« Ce qu'il aimait avant tout dans l'édifice maternel, ce qui réveillait son âme... c'était les cloches. Il les aimait, les caressait, leur parlait, les comprenait (...), il les avait toutes en tendresse (...). La grosse cloche était sa bienaimée (...). Et de fait, la cathédrale semblait une créature docile sous sa main ; elle attendait sa volonté pour élever sa grosse voix. (...) C'étaient pourtant ces mêmes cloches qui l'avaient rendu sourd, mais es mères aiment souvent le mieux l'enfant qui les a fait le plus souffrir. » Livre IV, chapitre 3

Claude Frollo : « Quasimodo n'était en rapport dans ce monde qu'avec deux choses, Notre-Dame et Claude Frollo. Rien de comparable à l'empire de l'archidiacre sur le sonneur, à l'attachement du sonneur pour l'archidiacre. La chose était simple, Claude Frollo l'avait recueilli, l'avait adopté, l'avait nourri, l'avait élevé. Tout petit, c'est dans les jambes de Claude Frollo qu'il avait coutume de se réfugier quand es chiens e les enfants aboyaient après lui. Claude Frollo lui avait appris à parler, à lire, à écrire. Claude Frollo enfin l'avait fait sonneur de cloches. Or donner la grosse cloche en mariage à Quasimodo, c'était donner Juliette à Roméo. » Livre IV, chapitre 4

« Découragé dans ses affections humaines, Claude Frollo s'était jeté dans les bras de la science (...). Il devint donc de plus en plus savant, et en même temps, par une conséquence naturelle, de plus en plus rigide comme prêtre, de plus en plus triste comme homme. » Livre IV, chapitre 4

²⁶⁸ Dans la liturgie d premier dimanche après Pâques, on lit la première épître de Saint Pierre : « *Quasimodo infantis geniti* » (« comme les enfants nouvellement nés »). Claude Frollo, en découvrant l'enfant laissé à la porte de l'église, lui donnera le nom de Quasimodo.

« Par état comme par caractère il s'était toujours tenu éloigné des femmes : il semblait les haïr plus que jamais... On remarquait en outre que son horreur pour les égyptiennes²⁶⁹ et les zingari semblait redoubler depuis quelque temps. Il avait sollicité de l'évêque un édit qui fit expresse défense aux bohémiennes de venir danser et tambouriner sur la place de parvis, et il compulsait depuis le même temps, les archives moisiées de l'official, afin de réunir les cas de sorciers et de sorcières condamnés au feu ou à la corde... » Livre IV, chapitre 5

« L'archidiacre s'était accommodé, dans une des tours, tout à côté de la cage aux cloches, une petite cellule fort secrète où nul n'entrait... C'était une destinée singulière pour Notre-Dame que d'être ainsi aimée à deux degrés différents et avec tant de dévotion par deux êtres aussi dissemblables que Claude Frolo et Quasimodo ; aimée par l'un, sorte de demi-homme instinctif et sauvage pour sa beauté, pour sa stature, pour les harmonies qui se dégagent de son magnifique ensemble ; aimée par l'autre, imagination savante et passionnée, pour sa signification, pour son mythe, pour le sens qu'elle renferme, pour le symbole épars sous les sculptures de sa façade : en un mot, pour l'énigme qu'elle propose éternellement à l'intelligence ». Livre IV, chapitre 5

Esméralda : « Dans un vaste espace laissé libre entre la foule et le feu, une jeune fille dansait... elle n'était pas grande, mais elle le semblait, tans sa fine taille s'élançait hardiment. Elle était brune, mais on devinait que le jour sa peau devait avoir ce beau reflet doré des andalouses et des romaines. Son petit pied aussi était andalou, car il était tout ensemble à l'étroit et à l'aise dans sa gracieuse chaussure. Elle dansait, elle tournait, elle tourbillonnait sur un vieux tapis de Perse, jeté négligemment sous ses pieds ; et chaque fois qu'en tournoyant sa rayonnante figure passait devant nous, ses grands yeux noirs vous jetaient un éclair. » Livre II, chapitre 3

« La Esméralda était, au jugement de Gringoire, une créature inoffensive et jolie (...), folle surtout de danse, de bruit, de grand air ; une espèce de femme abeille, ayant des ailes invisibles aux pieds, et vivant dans un tourbillon. » Livre VII, chapitre 2

« Dans toute la ville, elle ne se croyait haïe que par deux personnes, dont elle parlait souvent avec effroi : la sachette de la Tour-Roland, une vilaine recluse qui avait on en sait quelle rancune aux égyptiennes, et qui maudissait la pauvre danseuse chaque fois qu'elle passait devant a lucarne ; et un prêtre qui ne la rencontrait jamais sans lui jeter des regards et des paroles qui lui faisaient peur. » Livre VII, chapitre 2

Phoebus de Châteaupers : « - *Phoebus* qu'est-ce que cela veut dire ? dit Esméralda.

²⁶⁹ Le nom d'égyptiennes était donné aux bohémiennes, aux gitanes.

Gringoire, sans trop comprendre quel rapport il pouvait y avoir entre son allocution et cette question, ne fut pas fâché de faire briller son érudition. Il répondit en se rengorgeant : « - C'est un mot latin qui veut dire *soleil*.

- Soleil ! reprit-elle.

-C'est le nom d'un très bel archer, qui était dieu, ajouta Gringoire.

-Dieu ! répéta l'égyptienne. » Livre II, chapitre 7.

« Quoique de fort noble naissance, il avait contracté sous le harnois plus d'une habitude de soudard. La taverne lui plaisait, et ce qui s'ensuit. Il n'était à l'aise que parmi les gros morts, les galanteries militaires, les faciles beautés et quelques manières ; mais il avait trop jeune couru le pays, trop jeune tenu garnison, et tous les jours le vernis de gentilhomme s'effaçait au dur frottement de son baudrier de gendarme. » Livre VII, chapitre 1

Une histoire d'amour et de mort : « C'est ainsi que Quasimodo avait disparu de Notre-Dame le jour de la mort de l'Égyptienne et de l'archidiacre. On ne le revit plus en effet ; on ne sut ce qu'il était devenu. Dans la nuit qui suivait le supplice de la Esmeralda, les gens des basses-œuvres avaient détaché son corps du gibet et l'avait porté, selon l'usage, dans la cave de Montfaucon. Montfaucon était, comme dit Sauval, « le plus ancien et le plus superbe gibet du royaume ». Entre les faubourgs du Temple et de Saint-Martin, (...) on voyait au sommet d'une éminence douce, insensible, assez élevée pour être aperçu de quelques lieux à la ronde, un édifice de forme étrange, qui ressemblait assez à un « *cromlech* » celtique, et où il se faisait des sacrifices humaine (...). Deux ans environ ou dix-huit mois après els événements qui terminent cette histoire, (...) on trouva, parmi toutes ces carcasses hideuses, deux squelettes dont l'un tenait l'autre singulièrement embrassé. L'un de ces deux squelettes, qui était celui d'une femme, avait encore quelques lambeaux de robe d'une étoffe qui avait été blanche, et l'on voyait autour de son collier de grains d'adrézarach avec un petit sachet de soie, orné de verroterie verte qui était ouvert et vide. Ces objets avaient si peu de valeur que le bourreau sans doute n'en avait pas voulu. L'autre, qui tenait celui-ci étroitement embrassé, était un squelette d'homme. On remarqua qu'il avait la colonne vertébrale déviée, la tête dans les omoplates, et une jambe plus courte que l'autre. Il n'avait d'ailleurs aucune rupture de vertèbres la nuque, et il était évident qu'il n'avait pas été pendu. L'homme auquel il avait appartenu était donc venu là, et il y était mort. Quand on voulut le détacher du squelette qu'il embrassait, il tomba en poussière. » Livre XI, chapitre 4

L'ARLÉSIENNE :

Portrait de Jan alias Frédéri : « Il s'appelait Jan. C'était un admirable paysan de vingt ans, sage comme une fille ; solide et le visage ouvert. Comme il était très beau, les femmes le regardaient ; mais lui n'en avait qu'une en tête – une petite Arlésienne, tout en velours et en dentelles ; qu'il avait rencontrée sur la Lice d'Arles, une fois... Au *mas*, on ne vit pas d'abord cette liaison avec plaisir. La file passait pour coquette, et ses parents n'étaient pas du pays. Mais Jan voulait son Arlésienne à toute force. Il disait : « Je mourrai si on ne me la donne pas ». Il fallut en passer par là. On décida de les marier après la moisson.

Donc un dimanche soir, dans la cour du *mas*, la famille achevait de dîner. C'était presque un repas de noces. La fiancée n'y assistait pas, maison avait bu en son honneur tout le temps... »²⁷⁰

Le malheur de Jan : « Jan ne parla plus de l'Arlésienne. Il l'aimait toujours cependant, et même plus que jamais, depuis qu'on la lui avait montrée dans les bras d'un autre. Seulement, il était trop fier pour rien dire ; c'est ce qui le tua, le pauvre enfant !... Quelquefois il passait des journées entières seul dans un coin, sans bouger. D'autres jours, il se mettait à la terre avec rage et abattit à lui seul le travail de dix journaliers... Le soir venu, il prenait la route d'Arles et marchait devant lui jusqu'à ce qu'il vît monter dans le couchant des clochers grêles de la ville. Alors il revenait. Jamais il n'alla plus loin.

De le voir ainsi, toujours triste et seul, le gens du *mas* ne savaient plus que faire. On redoutait un malheur...»²⁷¹

Fin tragique : « Vint lanuit de saint Eloi, patron des ménagers. Grande joie au *mas*... [...] On farandola à mort. Cadet brûla sa blouse neuve... Jan lui-même avait l'air content ; il voulut faire danser sa mère ; la pauvre femme en pleurait de bonheur.

A minuit, on alla se coucher. Tout le monde avait besoin de dormir... Jan ne dormit pas, lui. Cadet a raconté depuis que toute la nuit il vait sangloté... Ah ! je vous répons qu'il était bien mordu celui-là...

Le lendemain, à l'aube, la mère entendit quelqu'un traverser la chambre en courant. Elle eut comme un pressentiment : « Jan, c'est toi ? » Jan ne répons pas ; il est déjà dans l'escalier. Vite, vite, sa mère se lève : « Jan, où vas-tu ? » Il monte au grenier ; elle monte derrière lui : « Mon fils, au nom du ciel ! » Il ferme la porte et tire le verrou.

²⁷⁰ DAUDET, Alphonse, *Œuvres, op. cit.*, p. 273.

²⁷¹ DAUDET, Alphonse, *Œuvres, ibid.*, p. 274.

« Jan, mon Janet, réponds-moi. Que vas-tu faire ? » A tâtons, de ses vieilles mains qui tremblent, elle cherche le loquet... Une fenêtre qui s'ouvre, le bruit d'un corps sur els dalles de a cour, et c'est tout...

Il s'était dit, le pauvre enfant : « Je l'aime trop... je m'en vais... » Ah ! misérables cœurs que nous sommes ! C'est un peu fort pourtant que le mépris ne puisse pas tuer l'amour !...

Ce matin-là, les gens du village se demandèrent qui pouvait crier ainsi, là-bas du *mas* d'Estève...

C'était, dans la cour, devant la table de pierre couverte de rosée et de sang, la mère toute nue qui se lamentait, ave son enfant mort sur les bras. »²⁷²

²⁷² DAUDET, Alphonse, *Œuvres, op. cit.*, p. 275.

PROUST OU LES INTERMITTENCE DU CŒUR :

Ce qui remet en mémoire la description de Madame Verdurin devenue Princesse de Guermantes : « On l'entendait répéter d'un air exalté et d'une voix de ferraille qui lui faisait son râtelier : « Oui c'est cela nous ferons clan ! nous ferons clan ! j'aime cette jeunesse si intelligente, si participante, ah ! quelle « mugichienne » vous êtes ! »

Et elle plantait son gros monocle dans son œil rond... »²⁷³

Ce qui remet la description de la « petite phrase » dans la célèbre lettre de Proust à Lacretelle : « ... quand le piano et le violon gémissent comme deux oiseaux qui se répondent, j'ai pensé à la sonate de Franck. »²⁷⁴

Ce qui remet en mémoire la description des aubépines par Proust : « elles m'offraient indéfiniment le même charme avec une profusion inépuisable, mais sans me laisser approfondir davantage, comme ces mélodies qu'on rejoue cent fois de suite sans descendre plus avant dans leur secret. »²⁷⁵

Ce qui remet en mémoire ce passage *Du côté de chez Swann* : « De sorte que, pendant quelques temps, ne fut pas changé l'ordre qu'ils avaient suivi le premier soir en débutant par des attouchements de doigts et de lèvres sur la gorge d'Odette... Et bien plus tard, quand l'arrangement des catleyas fut depuis longtemps tombé en désuétude, la métaphore « faire catleya » devenue un simple vocale qu'ils employaient sans y penser quand ils voulaient signifier l'acte de a possession physique... »²⁷⁶

Ce qui remet en mémoire la plage de Balbec et ce passage : « Je vis s'avancer cinq ou six fillettes, aussi différentes par l'aspect ou par les façons de toutes personnes auxquelles on était accoutumé à Balbec, qu'aurait pu être, débarquée on ne sait d'où, une bande de mouettes... »²⁷⁷

Ce qui remet en mémoire le passage suivant : un regard de l'une aussitôt compris de l'autre rapproche les deux affamées. Ou encore ceci : Albertine avait l'air de faire constater à Andrée

²⁷³ PROUST, Marcel, *À la Recherche du Temps perdu*, tome IV, *op. cit.*, p. 561-562.

²⁷⁴ On peut aussi lire les passages sur « la petite phrase » et « l'air national de leur amour » dans PROUST, Marcel, *À la Recherche du Temps perdu*, tome I, *op. cit.*, p. 205, et p. 215.

²⁷⁵ PROUST, Marcel, *À la Recherche du Temps perdu*, tome I, *ibid.*, p. 136.

²⁷⁶ PROUST, Marcel, *À la Recherche du Temps perdu*, tome I, *ibid.*, p. 230.

²⁷⁷ PROUST, Marcel, *À la Recherche du Temps perdu*, tome II, *op. cit.*, p. 145-146.

quelque frémissement voluptueux ou secret. Il sonnait comme les derniers accords d'une fête inconnue.

Ce qu'en dit Proust : « Et je me rendais compte qu'Albertine n'était pas, même pour moi, la merveilleuse captive dont j'avais cru enrichir ma demeure... M'invitant, sous une forme pressante, ruelle et sans issue, à la recherche du passé, elle était plutôt comme une grande déesse du Temps »²⁷⁸ ou « Hélas ! Albertine était plusieurs personnes. »²⁷⁹

Voici l'un des sentiments de Charlus évoqué par Proust : « celui qui aime est toujours forcé de revenir à la charge, d'enchéirir, il est au contraire aisé pour celui qui n'aime pas de suivre une ligne droite, inflexible et gracieuse. »²⁸⁰

Ce qu'en dit Proust : « C'était bien Morel qu'il avait devant lui, mais comme si les mystères païens et les enchantements existaient encore... Entre ces femmes avec lesquelles il semblait qu'il dû s'ébattre joyeusement, livide, il restait figé dans une immobilité artificielle. Dans l'esprit de Charlus nous dit encore Proust, se tordaient groupes géants et titaniques la Fureur, la Jalousie, la Curiosité, l'Envie, la Haine, la Souffrance, l'Orgueil, l'Epouvante et l'Amour. »²⁸¹

La description de la scène par Proust : « Je vous en supplie, grâce, grâce, pitié, détachez-moi, ne me frappez pas si fort », disait une voix. Alors je m'aperçus qu'il y avait dans cette chambre une œil de bœuf latéral dont on avait oublié de tirer le rideau : cheminant à pas de loup dans l'ombre, je me glissai jusqu'à cet œil de bœuf et là, enchaîné sur un lit comme Prométhée sur son rocher... je vis, déjà tout en sang, et couvert d'ecchymoses qui prouvaient que le supplice n'avait pas lieu pour la première fois, je vis devant moi M. de Charlus. »²⁸²

Il faudrait citer en entier les deux pages où Proust nous fait entrevoir les pouvoirs prodigieux de la nuit : « Or l'obscurité qui baigne toute chose comme un élément nouveau a pour effet, irrésistiblement tentateur pour certaines personnes, de supprimer le premier stade du plaisir et de nous faire entrer de plain pied dans un domaine de caresses où l'on accède d'habitude qu'après quelques temps. Et il ajoute que ce qui disparaît sont les marivaudages qui

²⁷⁸ PROUST, Marcel, *À la Recherche du Temps perdu*, tome III, *op. cit.*, p. 532.

²⁷⁹ PROUST, Marcel, *À la Recherche du Temps perdu*, tome III, *ibid.*, p. 191.

²⁸⁰ PROUST, Marcel, *À la Recherche du Temps perdu*, tome III, *ibid.*, p. 447-448.

²⁸¹ PROUST, Marcel, *À la Recherche du Temps perdu*, tome III, *ibid.*, p. 465-467.

²⁸² PROUST, Marcel, *À la Recherche du Temps perdu*, tome IV, *op. cit.*, p. 394.

s'éterniseraient dans un salon. Dans l'obscurité, tout ce vieux jeu se trouve aboli, les mains, les lèvres, les corps peuvent entrer en jeu les premiers. »²⁸³

La liaison de Saint-Loup et de Morel commentée par Proust : « il est possible que Morel, état excessivement noir, fut nécessaire à Saint-Loup comme l'ombre l'est au soleil. »²⁸⁴

Ce qui remet en mémoire ce passage dans *Le Temps Retrouvé* : « ... Je ne pouvais m'occuper d'une chose sans que cette chose traversât d'abord l'idée de la mort t même si je ne m'occupais de rien et restai dans un repos complet, l'idée de la mort me tenait une compagnie aussi incessante que l'idée du moi. »²⁸⁵

²⁸³ PROUST, Marcel, *À la Recherche du Temps perdu*, tome IV, *op. cit.*, p. 413.

²⁸⁴ PROUST, Marcel, *À la Recherche du Temps perdu*, tome IV, *ibid.*, p. 283.

²⁸⁵ PROUST, Marcel, *À la Recherche du Temps perdu*, tome IV, *ibid.*, p. 619-620.

LA DAME DE PIQUE :

La description d'Hermann, dans la bouche d'un personnage de Pouchkine : « Ce Hermann est vraiment romanesque. Il a le profil de Napoléon et l'âme de Méphistophélès. Je crois qu'il a au moins trois crimes sur la conscience. »²⁸⁶

Toujours à propos d'Hermann. Ce qu'en dit Pouchkine : « ... joueur dans l'âme, jamais il ne touchait une carte car il estimait que sa situation ne lui permettait pas (comme il le disait lui-même), de risquer le nécessaire dans l'espoir du superflu » ; cependant il passait des nuits entières devant le tapis vert, à suivre avec une attention fébrile les différentes phases du jeu. »²⁸⁷

A propos de la comtesse : « la comtesse n'était assurément pas méchante mais elle avait tous les caprices d'une femme gâtée par le succès mondain. »²⁸⁸

A propos de Lisa : « en vérité Lisavéta Ivanovna était une bien malheureuse créature... Et qui donc aurait pu mieux connaître l'amertume de la sujétion, que la pauvre pupille d'une femme de qualité. »²⁸⁹

Ce qui remet en mémoire ce passage de *La Dame de Pique* concernant la comtesse : « Elle prenait part à toutes les frivoles distractions de la vie mondaine, elle se traînait à toutes les fêtes, et là, fardée et parée à la mode ancienne, se tenait assise dans son coin, ornement hideux et obligatoire des salles de bal. »²⁹⁰

Et à propos d'Hermann aux prises avec ce qui est déjà chez lui une idée fixe : « si la vieille comtesse me révélait son secret ! Si elle m'indiquait ces trois cartes gagnantes ! Pourquoi ne tenterais-je pas ma chance ?... Me faire présenter, gagner sa confiance, devenir, s'il le faut, son amant. »²⁹¹

²⁸⁶ POUCHKINE, Alexandre, *La Dame de Pique, op. cit.*, p. 83.

²⁸⁷ POUCHKINE, Alexandre, *La Dame de Pique, ibid.*, p. 57.

²⁸⁸ POUCHKINE, Alexandre, *La Dame de Pique, ibid.*, p. 49.

²⁸⁹ POUCHKINE, Alexandre, *La Dame de Pique, idem.*

²⁹⁰ POUCHKINE, Alexandre, *La Dame de Pique, ibid.*, p. 51.

²⁹¹ POUCHKINE, Alexandre, *La Dame de Pique, ibid.*, p. 57.

Ce que nous apprend Pouchkine sur le passé de la comtesse qui : « il y a quelques soixante ans, vint à Paris où elle fît fureur. On la suivait en foule ; on voulait voir la *Vénus moscovite*. »²⁹²

La scène IV telle qu'elle est suggérée dans la nouvelle : « De retour très tard dans son humble logis, il fut longtemps avant de s'endormir ; et lorsque le sommeil s'empara de lui, il rêva de cartes... »²⁹³

La scène VI racontée par Pouchkine : « au même instant, il lui sembla que la dame de pique clignait de l'œil et lui souriait. Il lut frappé par une extraordinaire ressemblance... « La vielle ! », s'écria-t-il épouvanté. »²⁹⁴

²⁹² POUCHKINE, Alexandre, *La Dame de Pique*, op. cit., p. 31-33.

²⁹³ POUCHKINE, Alexandre, *La Dame de Pique*, *ibid.*, p. 59.

²⁹⁴ POUCHKINE, Alexandre, *La Dame de Pique*, *ibid.*, p. 111.

ANNEXE III: ARTICLES ET ENTRETIENS

À LIRE AVANT LE SPECTACLE *CARMEN* :

Huit ans à peine se sont écoulés entre la création du *Rendez-vous*, en 1945, et celle du *Loup* en 1953. Huit années pendant lesquelles Roland Petit aura trouvé le temps de monter d'autres ballets, comme *Le Jeune homme et la Mort* (1946) ou *Carmen* (1949), de fonder une compagnie, Les Ballets de Paris, tourner un film (*Hans Christian Andersen*, 1952), ou encore de collaborer avec Orson Welles pour *The Lady in the Ice* (1953)... Huit ans à l'image de toute une vie intensément dédiée à la danse, depuis son plus jeune âge. Élève de l'Ecole de Danse, puis Sujet à l'Opéra de Paris, Roland Petit est l'auteur de plus de cent cinquante pièces, ballets ou revues, qu'il a créés sur les plus grandes scènes du monde. De *L'Arlésienne* à *Clavigo*, de *L'Eloge de la folie* à *Proust ou les intermittences du cœur*, il s'est essayé à tous les genres et toutes les formes, en maître du pas de deux et du ballet narratif. Une vingtaine de ses œuvres sont aujourd'hui inscrites au répertoire de l'Opéra national de Paris.

Le Rendez-vous est l'une des toutes premières, imaginée au sortir de la guerre, née de la rencontre avec Jacques Prévert, Brassai, Kosma et Picasso, excusez du peu. Car Roland Petit a ceci de commun avec Serge Diaghilev, le créateur des Ballets Russes : le don d'attirer les plus grands artistes de son temps, musiciens, poètes mais aussi peintres, sculpteurs ou couturiers. D'Olivier Messiaen à Henri Dutilleux, de Jean Cocteau à Jean Genet, de Giorgio De Chirico à Jean Tinguely, de René Gruau à Yves Saint-Laurent, rares sont ceux qui ont croisé son chemin sans collaborer avec le chorégraphe avide de nouveauté, désireux de coller à son époque, soucieux de toujours se renouveler. En 1945, l'année du *Rendez-vous*, Roland Petit n'a pourtant que 21 ans : il vient de quitter l'Opéra de Paris et se lance à corps perdu dans une aventure que seule la mort interrompra, 66 ans plus tard. Dans ce premier ballet, celle-ci a les traits de « la plus belle fille du monde ». Le Jeune homme a cru tromper le Destin en prétextant un rendez-vous amoureux, sans se douter que celui-ci lui serait fatal. Le poids de la guerre et de la mort pèsent encore sur l'atmosphère d'un ballet qui éveille aujourd'hui la nostalgie d'un Paris disparu.

Etranges leitmotifs : la mort, et l'amour bien sûr, sont des motifs récurrents de l'œuvre de Roland Petit, que l'on retrouve dans *Le Loup*, variation sur le thème de *La Belle et la Bête*. Cette fois, c'est Jean Anouilh, avec Georges Neveux, qui s'est chargé du livret, et Henri Dutilleux de la musique ; les décors et les costumes sont confiés à Carzou. Dans les années 1950, ils représentent chacun la fine fleur de leur art, un certain classicisme aussi, sans doute, mais ouvert à la modernité. L'amour constitue ici le sujet principal du ballet, l'amour vrai,

désintéressé, indestructible, plus fort que la mort. Seule la vie sépare ceux qui s'aiment disait Prévert. Dans *Le Loup*, les amoureux préfèrent renoncer à la vie plutôt qu'à l'amour, et leur mort promise n'y pourra rien.

Entre ces deux ballets, il y aura eu *Carmen*, chef d'œuvre de Roland Petit, celui qui fera de lui l'un des chorégraphes les plus demandés, et de Renée, sa compagne, Zizi Jeanmaire. Couple star, qui électrise *Carmen* sur la scène du Prince's Theatre de Londres en 1949. Histoire d'amour, histoire tragique, l'œuvre de Prosper Mérimée mise en musique par Georges Bizet ne pouvait que séduire le chorégraphe, retrouvant là ses thèmes de prédilection. Il y ajoute cette fois une dose d'érotisme et de sensualité brûlante qui emporte le public. Le succès est triomphal : *Carmen* sera donné plus de cinq mille fois.

Avec ces trois œuvres phares, l'Opéra national de Paris rend une nouvelle fois hommage à Roland Petit, chorégraphe majeur et indispensable, infatigable et généreux créateur qui a donné à la danse le meilleur de lui-même : une vie entière.

Source : S.B., *Programme du Rendez-vous, de Le Loup et de Carmen, Ballet de l'Opéra Roland Petit 2012-2013*, « À lire avant le spectacle ».

ENTRETIEN AVEC ROLAND PETIT, « J'AI VOULU FAIRE DE *NOTRE-DAME DE PARIS* UN GRAND BALLET AVEC DU SOUFFLE ET DU FANTASTIQUE » :

Avec son pull-over et son pantalon de velours noir, l'extrême pâleur de son beau visage donnerait quelque inquiétude si on ne le sentait heureux d'avoir travaillé jour et nuit pendant trois mois au premier spectacle qu'il donne à l'Opéra de Paris depuis vingt ans.

Aujourd'hui Roland Petit a quarante et un ans. Il a dansé dans tous les pays du monde ; il a créé vingt ballets : *Carmen* et *Maldoror*, *Les Forains* et *La Croqueuse de diamants*, mais aussi des spectacles plus légers pour l'Alhambra et le Palais de Chaillot. De lui, on a dit qu'il était né dans une baraque foraine. Cela ne le chagrine pas, puisqu'il aime également les pochettes-surprises, l'artifice et le music-hall.

« Georges Auric, nous dit Roland Petit, a compris que le seul moyen de me faire revenir à l'Opéra c'était de me donner carte blanche. Je n'avais pas de sujet : il me paraît évident que ce n'est pas au Palais Garnier que je dis tenter une nouvelle expérience. Cela je le ferai en mars prochain, au Théâtre des Champs-Élysées, en collaboration avec Marius Constant. Pour cette immense baraque, qui emploie quatre-vingt-dix danseurs, il me fallait trouver un grand ballet avec du souffle et du fantastique. J'ai lu un tas de romans, du Moyen-âge au romantisme

anglais. Ils m'ont tous paru un peu courts et trop jolis. Et puis un jour j'ai découvert *Notre-Dame de Paris*. J'ai trouvé dans l'œuvre d'Hugo tout ce que je cherchais.

De plus, ce choix satisfaisait mon goût profond de créer à partir de sujets français – c'est une question de tempérament, non l'attitude d'un maniaque de la cocarde – de faire un ballet sur une partition contemporaine. C'est merveilleux de danser sur une musique de Mozart ; à Marigny, en 1947, j'ai créé un ballet sur des ouvertures de Wagner. Mais pour moi qui suis un enfant de Diaghilev, le spectacle, c'est une création totale. Ici, je suis le librettiste, le chorégraphe et l'un des principaux interprètes. Et la partition, je l'ai confiée à Maurice Jarre.

C'est la première fois que je crée un ballet qui soit traité d'une manière aussi peu anecdotique : si je retire quatre ou cinq petits trucs, il pourrait s'agir de *Maldoror* ou d'un long poème de Breton. J'exagère : il reste tout de même le sujet car il est évident que lorsque les trois principaux personnages dansent, il se passe quelque chose qui est l'amour. On peut danser une abstraction mais ce que j'aime c'est le danseur qui entre dans une vie intérieure. »

- Vous êtes Quasimodo.

- Je l'interprète comme un type normal qui a un complexe parce qu'il a eu un accident. Je n'en fais pas un monstre avec des cheveux rouges, un masque à la manière de Fantômas et de fausses mains avec des poils dessus.

- C'est un ballet romantique ?

- Oui et non. Il ya le lyrisme sans quoi je ne conçois rien. *Notre-Dame de Paris*, c'est un peu comme un film de Dreyer : un dépouillement et une rigueur absolue au service d'une profonde vie intérieure.

- Reviendrez-vous à l'Opéra après le spectacle du Théâtre des Champs-Élysées ?

- Si je devais rester ici, je ne pourrais pas refaire ce que j'ai commis : j'ai bousculé la hiérarchie du Palais Garnier, je ne me suis préoccupé ni des galons ni des titres. Bref, j'ai fait un scandale. Pour le ballet créé en première partie sur une musique de Francis Poulenc je ai pris que des jeunes. Les autres, outrés, ont menacé de ne pas danser. Mais, finalement, tout le monde s'est donné avec son cœur. Et il y a du fantastique dans le déploiement sur le plateau de cette merveilleuse école académique à laquelle j'ai été formé.

Source : PETIT, Roland et FLEOUTER, Claude, *Le Monde*, « J'ai voulu faire de *Notre-Dame de Paris* un grand ballet avec du souffle et du fantastique », 11 décembre 1965.

ARTICLE DU *NOUVEL OBSERVATEUR* À L'OCCASION DE LA DIFFUSION TÉLÉVISUELLE DE *NOTRE-DAME DE PARIS*, « ROLAND LE PETIT » :

Spectacle affligeant pour une adaptation non moins affligeante.

A l'instar de ces contes où d'infortunées princesses corrompent tout ce qu'elles touchent, il existe une volée de chorégraphes qui adaptent de grands romans ou des œuvres théâtrales de premier plan pour aussitôt les métamorphoser en romans de gare ou en comédies de boulevard. Chez Roland Petit, c'est même un phénomène incontrôlable, une vraie malédiction. Proust, Heinrich Mann, Mérimée et Bizet ont été ainsi les victimes d'un homme si fâcheusement futile qu'il en est devenu réducteur de chefs-d'œuvre comme d'autres sont réducteur de tête.

Avec Notre-Dame de Paris, Victor Hugo n'échappe pas à ce furieux coup du sort. Et l'on est peiné de voir l'Opéra de Paris (et avec lui France Supervision) n'éprouver aucune gêne à ressortir les machines essoufflées d'un esprit bien incapable de restituer sur scène des sujets qui le dépassent évidemment, accumulant les clichés, dérapant dans la comédie-musicale dès qu'apparaît Esméralda et faisant exécuter au corps de ballet un infinité de choses creuses et infantiles là où il eût fallu de la puissance et de l'éloquence. Ajoutez-y les prouesses d'un Nicolas Le Riche (Quasimodo) convaincant comme le serait un garçon coiffeur et vous avez le résultat : accablant.

Source : DE GUBERNATIS, Raphael, *Nouvel Observateur*, « Roland le petit », 24 octobre 1996.

« CHANT D'AMOUR À UN POÈTE », PAR FRANÇOISE SAGAN :

Roland Petit est un homme dangereux : il est un enthousiaste. C'est ainsi qu'au cours d'un dîner où nous nous trouvâmes ensemble, il se prit de passion pour ma passion permanente, dont je parlais peut-être trop abondamment, et qui est Marcel Proust. Il ne me serait jamais venu à l'idée de ma vie de faire faire un ballet sur Marcel Proust ni même un film, mais il semble que la passion et la dévotion ne soient pas tout fait ridicules par ce que les deux vont se faire.

A force de visites, de dialogue et d'énergie, Roland Petit réussit à secouer ma paresse, mon refus de toucher à tout ce qui est génial, à mes yeux, bref, il réussit à me lancer dans une aventure qui aura lieu à l'Opéra de Paris au printemps. Tout cela pour dire que je bien partiale. J'ai travaillé, je vais travailler avec un homme dont j'apprécie l'espèce de frénésie dans son travail et bien d'autres qualités.

Cela dit, en allant l'autre soir au Palais des Sports pour voir son ballet Maïakowsky suivi de la merveilleuse Plissetskaïa, je n'étais pas fière. A part une exception, les ballets m'ennuient à mort, je n'y connais rien, je dors pendant les ballets. Ce n'est pas ma faute : il y a quelque chose en moi qui somnole parce que je ne vois que des gestes et je ne vois pas toujours le lien entre les gestes.

Je connaissais l'œuvre de Maïakowsky. Je connaissais une de ses femmes. Je connaissais la beauté extravagante des ses poèmes. Je connaissais sa vie tourmentée. Je connaissais à peu près tout ce qu'on peut savoir actuellement d'un poète russe en ces années-là, donc peu, et je ne prévoyais pas que cela pourrait faire cette espèce de drame si enthousiaste et si fou, bercé par des musiques tellement déchirantes, ni que j'en resterais fascinée deux heures durant.

Fascinée et, d'une certaine manière, comblée, j'aime le lyrisme. « Le lyrisme – disait Paul Valéry, je crois – est le développement d'un point d'exclamation ». Dans cette mesure, Roland Petit, à mes yeux, a parfaitement illustré la vie de Maïakowsky, très dure et très exemplaire, et je crois que beaucoup de gens vont adorer ce chant d'amour à un poète pratiquement inconnu en France et que, comme moi, ils auront légèrement mal à la gorge à la fin.

Encore une fois, ce n'est pas parce que je n'ai pas dormi pendant ce ballet ni parce que je dois travailler avec son créateur que j'écris ceci, c'est par une réaction tout à fait naturelle. Le Palais des Sport est beau, les danseurs sont remarquables et Maïakowsky était un vrai génie.

Source : SAGAN, Françoise, *Le Figaro*, « Chant d'amour à un poète », 17 janvier 1973.

ROLAND PETIT RÉPOND À LA QUESTION : POURQUOI PROUST ?

Mon propos n'a pas été de donner une version chorégraphique d'un ouvrage tel *qu'A la Recherche du Temps perdu* mais d'illustrer quelques aspects seulement du récit proustien.

Il me semblait que des « moments » de danse pouvaient naître si, comme on pose le doigt sur un fil, on arrêta le déroulement du récit à l'instant où les personnages se trouvent au plus intense de ce qui les liait ou les opposait, ou, tout au contraire, à l'instant où se présente ce que ces pages offraient de plus impalpable, de plus fugitif, à peine une couleur, un parfum passager, des impressions en demi-teintes.

On ne peut cependant s'étonner que, dans ses moments passionnels, ce ballet se réfère aux thèmes qui ont le plus cruellement hanté le narrateur : mélancolie et limites des vanités mondaines, ridicules et vices des grands de ce monde, douceur des amours de jeunesse, singulière souffrance qui a nom jalousie, obsession du passé, cette torture qui modifie l'idée que

l'on se fait de l'être aimé au point d'abolir toute chance de bonheur ; enfin ces sujets interdits que Proust a été le seul à aborder ouvertement, l'inversion, l'homosexualité, le sadomasochisme, les goûts amoureux de ceux qui se trouvent rangés « dans cette partie réprouvée de la collectivité humaine », en un mot *l'enfer* proustien.

Extraits de leur contexte, ces « moments » demeurent d'une telle portée humaine que l'on est en droit d'espérer qu'il ne sera pas nécessaire d'avoir lu *A l'ombre des Jeunes filles en fleurs* ou *Le temps retrouvé* pour être sensible à leur transcription chorégraphique.

C'est pour souligner l'aspect volontairement fragmentaire de ces variations sur des thèmes proustiens qu'elles ont rassemblées sous le titre des *Intermittences du cœur*. Il a l'avantage de mettre en évidence l'incessante oscillation qu'endurait le narrateur soumis à des états successifs de bonheur et de malheur extrêmes.

Mais ce serait escamoter la vérité que de chercher à nier que faire danser sur les musiques qu'aimait Proust a été une tentation au moins aussi forte que de faire danser certains de ses personnages. C'est à Proust que je dois une meilleure connaissance de partitions et de compositeurs que j'avais jusque-là délibérément ignorés : Saint-Saëns, Franck, Fauré. On me dira que c'est me situer à contre-courant des tendances musicales de mon temps. A quoi je répondrai que se délivrer du *Temps* et de ces sortes d'asservissements en particulier, est encore une façon d'hommage rendu à la mémoire de Marcel Proust.

Ajoutons que l'une de ses dernières joies terrestres a été d'écouter ses amis du Quatuor Capet, convoqués en pleine nuit, jouer pour lui seul certains quatuors de Beethoven parmi les plus beaux. Ceci étant, la littérature française offre peu d'exemples d'écrivains ayant autant que Proust un goût pour la musique. N'est-ce pas là l'essentiel ? et un chorégraphe n'a-t-il pas le droit d'imaginer un ballet qui serait comme une lecture dansée ?

Source : PETIT, Roland, *Programme de Proust* ou *Les intermittences du cœur, hommage à Proust, soirée des ballets de Marseille Roland Petit*, « Roland Petit répond à la question : pourquoi Proust ? », 1974

ENTREVUE AVEC ROLAND PETIT, À L'OCCASION D'UNE REPRISE DE *PROUST OU LES INTERMITTENCES DU CŒUR*, « ROLAND PETIT L'IMPITOYABLE » :

Il a 85 ans et il porte beau. Silhouette mincissime, droit comme un « i », il a l'allure d'un jeune homme branché. Crâne rasé et visage lumineux, le plus célèbre des chorégraphes parle de lui, de l'Opéra où est donné son spectacle *Proust, ou les Intermittences du cœur*, et des autres. Sans aménité, sans langue de bois.

FRANCE-SOIR : Comment gardez-vous cette forme olympique ?

ROLAND PETIT : vous dites que j'ai 85 ans. Je fais semblant de ne pas le savoir. Je m'entraîne tous les jours. Quand je suis par exemple à Genève, il y a une piscine d'eau chaude où je fais des exercices. A l'hôtel à Paris, en ce moment, je mets mes oreillers par terre et moi aussi, les pieds au bord du lit, et je fais des exercices. S'entraîner physiquement, c'est formidable pour le moral.

Vous habitez Genève, pourquoi ? Pour des raisons fiscales ?

J'y habite depuis dix ans. Je suis parti de France pas pour une raison financière. J'étais à Marseille où j'avais fondé avec Gaston Defferre le ballet. Après sa mort il a été remplacé par des clowns politiques.

Vous reprenez le ballet *Proust* créé en 2007...

C'est exactement le même ballet. Les danseurs sont formidables, Hervé Moreau par exemple. Les filles très jolies dans la belle compagnie de l'Opéra. C'est si rare. Il y a des théâtres, comme la Scala de Milan, où il faut recourir à des *guest stars*. J'en fais venir une du Canada pour le ballet que je monte prochainement.

Dans *Proust*, le rôle de Charlus est dansé par Manuel Legris, étoile qui a fait ses adieux à l'Opéra la semaine passée...

Il va devenir directeur de la danse à l'Opéra de Vienne. Je l'ai demandé à Brigitte Lefèvre, directrice de la danse à l'Opéra. Elle a acquiescé.

Comment peut-on faire un ballet de deux heures sur une œuvre littéraire aussi volumineuse ?

J'ai mis deux ans à le construire. Chaque geste a une signification. Je partais monter un ballet dans une ville du nord de l'Allemagne. Il faisait tellement mauvais que je ne pouvais sortir. J'avais emporté les volumes d'*A la Recherche du temps perdu*, que j'avais installés sur la cheminée de ma chambre. Je m'embêtais tellement qu'entre la salle de répétition et ma chambre je n'avais rien d'autre à faire que lire. J'ai fait un découpage en choisissant les élans et les tourments du désir amoureux. Ensuite, je me suis fait aider par des écrivains, notamment Françoise Sagan. Elle ne m'a rien apporté. J'ai dû me débrouiller par moi-même.

Quel a été le délice ?

Le livre de la gouvernante de Proust, Cécile Albaret. Elle parlait de la musique que Proust aimait. J'ai inséré ces musiques (Beethoven, Wagner, Franck, Saint-Saëns, Fauré, Debussy, Hahn) sur les scènes que j'avais choisies. C'est la gouvernante de Proust qui m'a fait la musique !

Vous travaillez avec l'Opéra de Paris depuis 1940... des relations passionnelles ?

Tout dépend des directeurs. Je m'entends bien avec Brigitte Lefèvre et nous envisageons une reprise du *Loup* que j'avais créé sur une musique d'Henri Dutilleux.

Une autre création ?

J'attends et j'entends le déclic d'une musique de jazz.

Allez-vous voir les pièces de chorégraphes d'aujourd'hui ? Lequel compte-t-il pour vous ? Qu'en est-il de l'œuvre de votre frère ennemi, Maurice Béjart ?

J'ai été mai avec Balanchine. Les chorégraphes d'aujourd'hui, je ne les connais pas. Je ne pense rien de l'œuvre de Béjart. Je suis allé à l'école avec lui. Je n'ai jamais rien vu de piquant de lui. Le *Boléro* de Ravel va être redonné bientôt. Mais ce ballet avec une table avait été inventé bien avant lui. Vous dites « frères ennemis », frères surtout pas. Il a fait de la danse une soupe.

Quel chorégraphe trouve-t-il grâce à vos yeux ?

Pina Bausch en Allemagne. Dans ce qu'elle fait, il y a une authenticité et une vérité.

Quel est votre ballet préféré ?

Carmen, parce que cette Carmen était Zizi Jeanmaire, que j'ai trouvée tellement extraordinaire que je l'ai épousée pour que personne d'autre ne me la prenne.

Source : PETIT, Roland, France-soir, « Roland Petit l'impitoyable », 27 mai 2009

LE QUESTIONNAIRE DE PROUST PAR ROLAND PETIT :

Le principal de trait de votre caractère : la suite dans les idées

La qualité que vous désirez chez un homme : le courage

La qualité que vous désirez chez une femme : la fidélité

Ce que vous appréciez le plus chez vos amis : leur présence

Votre principal défaut : l'impatience

Votre occupation préférée : mon travail

Votre rêve de bonheur : l'amour et le soleil

Quel serait votre plus grand malheur ? de perdre ma famille

Ce que vous voudriez être : chorégraphe

Le pays où vous désireriez vivre : tous les pays où l'on danse

La couleur que vous préférez : le noir

La fleur que vous aimez : la rose

L'oiseau que vous préférez : l'hirondelle

Vos auteurs favoris en prose : Marcel Proust, Marguerite Yourcenar, Michel Tournier

Vos poètes préférés : Arthur Rimbaud (et ma fille Valentine)

Vos héros dans la fiction : Jupiter, Ulysse, Léda et le Cygne

Vos héroïnes favorites dans la fiction : les héroïnes de ballet

Vos compositeurs préférés : Wagner, Debussy, et surtout Mozart, mais aussi depuis toujours, Duke Ellington et les Pink Floyd.

Vos peintres favoris : Caravage, Matisse, Picasso

Vos héros dans la vie réelle : les danseurs

Vos héroïnes dans l'histoire : Margot Fonteyn et Zizi Jeanmaire

Vos noms favoris : un nom dépend de la personne qui le porte, mais j'aime tout particulièrement Jean, Pierre et Jean-Pierre

Ce que vous détestez par-dessus tout : la bêtise

Caractéristiques historiques que vous méprisez le plus : la dictature

Le fait militaire que vous appréciez le plus : la Libération de la France en 44

La réforme que vous estimez le plus : le vote des femmes

Le don de nature que vous aimeriez avoir : celui de parler toutes les langues

Comment vous aimeriez mourir : sans le savoir

Etat présent de votre esprit : espoir de travailler jusqu'au bout de ma vie

Fautes qui vous inspirent le plus d'indulgence : les abus de sexualité

Votre devise : le corps et l'esprit

Source : PETIT, Roland, Programme du DVD *Proust ou Les Intermittences du cœur*, Bel Air Classiques, Paris, 2007.

ENTRETIEN À L'OCCASION DE LA CRÉATION DE *CLAVIGO*, « J'AIME FAIRE MOURIR MES HÉROS »

Après vingt-cinq ans de bons et loyaux services, le maître dut quitter la direction du ballet nationale de Marseille l'an dernier. L'affaire fit grand bruit. Aujourd'hui, à 76 ans il présente à l'Opéra Garnier sa nouvelle création, un drame romantique d'après une pièce de Goethe. Entre deux répétitions, il nous a reçus.

VSD : On vous a priés de quitter Marseille. Vous en êtes-vous remis ?

Roland Petit : J'ai ressenti une telle douleur que j'ai fui en Suisse panser mes blessures. A Marseille, j'avais fait la gloire de la culture de mon pays. J'ai eu du mal à oublier.

VSD : C'est la danseuse étoile Marie-Claude Pietragalla qui vous a succédé. Etes-vous sensible à ce qu'elle fait ?

RP : Elle n'était pas ma candidate. Cela n'étonnera personne si je dis que ce qui se passe là-bas ne me regarde plus.

VSD : Après Marseille, auriez-vous accepté de prendre la direction artistique de l'Opéra de Paris ?

RP : Jamais ! Pour avoir déjà passé six mois à ce poste, je sais que ce n'est pas pour moi. Composer entre le désir de l'un et celui de l'autre tout en gérant ce que le troisième ne voudrait pas est épuisant.

VSD : Quel est le thème de *Clavigo* ?

RP : C'est l'histoire d'un séducteur. *Clavigo*, qui passe son temps à faire la fête et à séduire les femmes. Il aime l'amour jusqu'à en perdre la vie.

VSD : Vous aimez vraiment tuer vos héros ?

RP : La mort reste la meilleure façon de finir une histoire. A preuve, la version du *Lac des cygnes* du chorégraphe russe Bourmeister, qui se termine par un mariage. Personne n'y croit. Seule la mort colle au romantisme.

VSD : Etes-vous resté fidèle à la pièce originale ?

RP : J'ai évidemment pris des libertés. Chez Goethe, les amants n'apparaissent jamais ensemble. Il fallait donc trouver un moyen de les réunir afin de rendre ce drame compréhensible. J'ai alors utilisé l'illusion et le songe pour montrer, à travers la chorégraphie, les sentiments de ce couple passionné.

VSD : Qui signe la musique ?

RP : Gabriel Yared, un Français à qui l'on doit des musiques de films tels que *Le Patient anglais*, *L'Amant* ou *Camille Claudel*. J'avais déjà travaillé avec lui en 1989 sur *Le Diable amoureux*.

VSD : qu'est ce qui a guidé votre choix des décors ?

RP : J'ai opté pour un décor abstrait, à base de grands panneaux aux tonalités grises, blanches, et noires sur lesquels se découpent des costumes colorés (fin du XVIII^e siècle), inspirés des tableaux des peintres Johann Heinrich Füssli et Louis David. J'ai ainsi confronté délire fantastique et néoclassicisme.

VSD : Vous imposez le danseur étoile Nicolas Le Riche et Clairemarie Osta sur neuf des onze représentations. Pourquoi ?

RP : Nicolas possède un talent unique dans l'histoire de la danse. Et quand un chorégraphe rencontre un tel génie, il l'impose. Quant à Clairemarie Osta, elle est le romantisme même. Ensemble, ils forment un couple à la limite du vertige émotionnel.

VSD : Pensez-vous pouvoir revenir un jour à Marseille ?

RP : Oui, pour déposer des fleurs sur la tombe de mon grand-père Gaston Defferre.

Source : PETIT, Roland et LOHNER, Marie-Stéphanie, *VSD*, « J'aime faire mourir mes héros », 14 octobre 1999.

ANNEXE IV: LE LANGAGE CHORÉGRAPHIQUE

Accent : augmentation de l'intensité corporelle sur un temps.

Arabesque : figure de danse ou attitude présentant certaines ressemblances avec ces motifs décoratifs.

Barre au sol : technique d'échauffement de danse au sol, adaptée aux tournées des danseurs.

Cambré : flexion du corps en arrière et de côté, la tête suivant le mouvement du corps.

Chassé : pas de danse au cours duquel une jambe glisse sur le côté, bientôt rejointe par l'autre jambe qui prend sa place.

Cyclorama : toile de fond semi-circulaire ou circulaire simulant le ciel, qui couvre tout le décor.

Déboulé : mouvement de danse où le corps tourne sur lui-même en pivotant alternativement et très vite sur chaque pied en vue de parcourir un trajet déterminé.

Développé : mouvement de danse suivant lequel on soulève de terre une jambe repliée, que l'on tend (développe) ensuite dans différentes directions.

Echappé : pas de danse dans lequel le danseur (ou la danseuse) s'élève sur les pointes pour retomber en deuxième ou quatrième position.

En-dedans : vers le côté intérieur, contraire d'**en-dehors** : vers le côté extérieur.

Grand jeté : saut exécuté d'une jambe sur l'autre en se déplaçant.

Manège : mouvement qui consiste à tourner en rond autour de la scène en pivotant sur soi-même, soit sur les pointes, soit sur les demi-pointes, ou en sautant.

Menée : enchaînement de pas effectués sur pointes. A partir de la cinquième position sur pointes, on avance du côté de la jambe de devant en pliant et tendant rapidement les jambes. C'est la jambe de derrière qui fait avancer en « poussant » celle de devant, ce qui donne une impression de légèreté comme si on effleurait seulement le sol.

Pas de deux, trois, etc. : danse exécutée par deux, trois, etc.

Pirouette : tour complet exécuté par un danseur ou une danseuse sur la pointe d'un pied, l'autre pied étant placé à hauteur du jarret ou du coup de pied.

Port de bras : passage des bras d'une position à une autre.

Porté : action du danseur qui soulève et porte sa partenaire.

Positions : manières de poser les pieds.

Saut de basque : mouvement appartenant à la série des jetés et consistant dans un saut d'une jambe à l'autre par un tour complet du corps.

Variation : motif de danse exécuté en solo lors d'un ballet, destiné à mettre en valeur le danseur et n'ayant pas de rapport direct avec l'ensemble de l'œuvre.

Source : *Trésor de la Langue Française*

ANNEXE V: TABLEAU RÉCAPITULATIF DES CHORÉGRAPHIES DE ROLAND PETIT ADAPTÉES D'ŒUVRES LITTÉRAIRES NON- CONTEMPORAINES

Année de création du ballet	Titre du ballet	D'après
1942	<i>Le Saut du tremplin</i>	Théodore de Banville
1943	<i>Paul et Virginie</i>	Bernardin de Saint-Pierre
1944	<i>Le rossignol et la rose</i>	Oscar Wilde
1945	<i>Les Fables de La Fontaines</i>	Jean de La Fontaine
1949	<i>Carmen</i>	Prosper Mérimée
1959	<i>Cyrano de Bergerac</i>	Edmond Rostand
1960	<i>Rain</i>	Somerset Maugham
1962	<i>Les Chants de Maldoror</i>	Comte de Lautréamont
1963	<i>La Silla/Marchandises</i>	Ernest Hemingway
1965	<i>Notre-Dame de Paris</i>	Victor Hugo
1966	<i>Éloge de la folie</i>	Érasme
1967	<i>Paradis perdu</i>	John Milton
1972	<i>Allumez les étoiles</i>	Vladimir Maïakovski
1973	<i>La Rose malade</i>	William Blake
1974	<i>L'Arlésienne</i>	Alphonse Daudet
1974	<i>Proust ou Les Intermittences du cœur</i>	Marcel Proust
1976	<i>Nana</i>	Emile Zola
1978	<i>La Dame de Pique</i>	Alexandre Pouchkine
1980	<i>Le Fantôme de l'Opéra</i>	Gaston Leroux
1982	<i>Les contes d'Hoffmann</i>	E.T.A. Hoffmann
1982	<i>Les Hauts de Hurlevent</i>	Emily Brontë
1985	<i>L'Ange bleu</i>	Herman Mann
1989	<i>Le Diable amoureux</i>	Jacques Cazotte
1994	<i>Le Guépard</i>	Giuseppe Tomasi di Lampedusa
1996	<i>Chéri</i>	Colette
1999	<i>Clavigo</i>	Johann Wolfgang von Goethe

2001	<i>La Dame de Pique</i> (nouvelle version)	Alexandre Pouchkine
2005	<i>Les bons petits diables</i>	Comtesse de Ségur

Source : site officiel du chorégraphe, www.roland-petit.fr

BIBLIOGRAPHIE ET SITOGRAPHIE

- Le corpus :

- Arguments de Roland Petit :

PETIT, Roland, Programme de *Carmen*, Ballet de l'Opéra, 2012-2013.

PETIT, Roland, Programme de *L'Arlésienne* dans *Album du Centenaire, Hommage à Bizet, Soirée des Ballets de Marseille Roland Petit*, 1974.

PETIT, Roland, Programme de *La Dame de Pique*, *Soirée des Ballets de Marseille Roland Petit*, 1978.

PETIT, Roland, Programme de *Notre-Dame de Paris*, Ballet de l'Opéra national de Paris, 2001-2002.

PETIT, Roland, Programme de *Notre-Dame de Paris*, Ballet de l'Opéra, 2013-2014.

PETIT, Roland, Programme de *Proust ou Les Intermittences du cœur*, *Hommage à Proust, Soirée des Ballets de Marseille Roland Petit*, 1974.

- Chorégraphies de Roland Petit :

PETIT, Roland, *L'Arlésienne*, Opéra national de Paris et Telmondis, 2005.

PETIT, Roland, *La Dame de Pique*, Théâtre du Bolchoï et Bel Air Media, 2005.

PETIT, Roland, *Notre-Dame de Paris*, Opéra national de Paris et Telmondis, 1996.

PETIT, Roland, *Proust ou Les Intermittences du cœur*, Ballet national de Marseille et Festival international des arts de Monte-Carlo, 1974.

PETIT, Roland, *Proust ou les Intermittences du cœur*, Opéra national de Paris et Bel Air Classiques, 2007.

YOUNG, Terence, *Black Tights*, Doperfilm, 1961.

- Textes littéraires non-contemporains :

DAUDET, Alphonse, *Œuvres*, tome I, Gallimard, coll. La Pléiade, Paris, 1986, 1760p.

HUGO, Victor, *Notre-Dame de Paris : 1482*, Gallimard, coll. Folio Classique, Paris, 2009, 953p.

MÉRIMÉE, Prosper, *Carmen*, Le livre de poche, coll. Classiques, Paris, 1996, 249p.

POUCHKINE, Alexandre, *La Dame de Pique*, Gallimard, coll. Folio bilingue, Paris, 1995, 113p.

PROUST, Marcel, *À la Recherche du Temps perdu*, tomes I, II, III et IV, Gallimard, coll. La Pléiade, Paris, 1987-1989, 7408p.

- Sur Roland Petit :

- BOURCIER, Paul, *Histoire de la danse en Occident*, « Roland Petit », Seuil, coll. Points, Paris, 1978, p.300-362.
- CHRISTOUT, Marie-Françoise, *Le Ballet occidental, naissance et métamorphose, XVI^e-XX^e*, « Le renouveau du ballet en France », Desjonquères, coll. La mesure des choses, Paris, 1995, p.153-173.
- CHRISTOUT, Marie-Françoise, *Danser n°312*, « Au fil de ma mémoire », sept. 2011, p. 317.
- DIENIS, Jean-Claude, *Danser*, « Roland Petit à Marseille », 1984.
- DOLLFUS, Ariane et IZRINE, Agnes, *Danser n°312*, « Témoignage de ses interprètes », sept. 2011, p.26-33.
- DOLLFUS, Ariane, *Danser n°312*, « De la plume et des plumes », sept. 2011, p.34-36.
- FIETTE, Alexandre en collab. avec Musée Rath, *Zizi Jeanmaire, Roland Petit : un patrimoine pour la danse*, Somogy, Genève, 2007, 374p.
- FIETTE, Alexandre en collab. avec Opéra national de Paris, *Roland Petit à l'Opéra de Paris : un patrimoine pour la danse*, Opéra national de Paris, 2007, 147p.
- FILLOUX-VIGREUX, Marianne, *La danse et l'institution : genèse et premiers pas d'une politique en France, 1970-1990*, L'Harmattan, coll. Logiques sociales, Paris, 2001, 332p.
- HERSIN, André-Philippe, *L'Avant-scène ballet/danse, numéro spécial Roland Petit*, « La vie d'un magicien », 1984, p. 4-7.
- JEANMAIRE, Zizi interviewée par MANNONNI, Gérard dans *L'Avant-scène ballet/danse, numéro spécial Roland Petit*, « Un instinctif, sensible et vulnérable », 1984.
- LIDOVA, Irène, *Roland Petit*, Laffont, coll. Danseurs de notre temps, Paris, 1956, 48p.
- LIDOVA, Irène, *Opéra spécial danse n°3*, « Notre-Dame de Paris », aout 1969, p. 20.
- LIDOVA, Irène, *L'Avant-scène ballet/danse, numéro spécial Roland Petit*, « Irène Lidova raconte... », 1984, p. 8-16.
- LIVIO, Antoine, *L'Avant-scène ballet/danse, numéro spécial Roland Petit*, « Ambassadeur d'ailleurs », 1984, p. 116-120.
- MANNONI, Gérard, *L'Avant-scène ballet/danse, numéro spécial Roland Petit*, « L'accord du mouvement et de la musique », 1984.
- MANNONI, Gérard, *Roland Petit, Un chorégraphe et ses danseurs*, Plume, Paris, 1992, 143p.
- MANNONI, Gérard, *Roland Petit, Un chorégraphe et ses peintres*, Hatier, Paris, 1990, 242p.
- MANNONI, Gérard, *Les grands chorégraphes du XX^e siècle*, Buchet-Castel, coll. Les Grands interprètes, Paris, 2015, 397p.

MINEO, Jean-Vincent, *Ballet national de Marseille Roland Petit*, Albin Michel, coll. Visions de la danse, Paris, 1981, 95p.

PASTORI, Jean-Pierre, *Roland Petit : Rythmes de vie*, La Bibliothèque des arts, Lausanne, 2003, 175p.

PETIT, Roland, *J'ai dansé sur les flots*, Grasset, Paris, 1993, 330p.

PETIT, Roland, *Temps liés avec Noureev*, Grasset, Paris, 1998, 88p.

POUDRU, Florence, *Programme du Théâtre du Capitole*, « Roland Petit, trois décennies de créations », Toulouse, 2018.

SCHNEIDER, Marcel, *L'Avant-scène ballet/danse, numéro spécial Roland Petit*, « Sous le signe d'Orphée », 1984, p. 96-100.

SIRVIN, René, *Danser*, « Roland Petit à Hollywood », 1995.

VERRIELE, Philippe, *Danser*, « Roland Petit ou le désamour », 2011, p. 4-8.

VERRIELE, Philippe, *Danser*, « Ses grands ballets », 2011, p. 19-25.

- Littérature et danse :

BALANCHINE, Georges, *Histoire de mes ballets*, Fayard, Paris, 1969, 321p.

BAGOUET, Dominique interviewé par COHENDY, François, *Revue Théâtre/Public*, « Le personnage dans la danse, la danse des personnages », juill/oct 1984.

BOISSEAU, Rosita et SIRVIN, René, *Panorama des ballets classiques et néoclassiques*, Textuel, Paris, 2010, 538p.

BOISSEAU, Rosita, *Panorama de la danse contemporaine, 90 chorégraphes*, Textuel, Paris, 2010, 607p.

COLOMBO, Laura et GENETTI, Stefano, *Pas de mots : de la littérature à la danse*, Hermann, Paris, 2010, 326p.

GERBE DE THORE, Delphine sous la dir. de SCHENK, Cécile, *Le personnage littéraire dans la danse néoclassique, Kenneth Millan, Roland Petit, John Neumeier, Mats Ek*, Paris, 2012, 52p.

GRASSI, Marie-Claire et LOUISSON-LASSABLIÈRE, Marie-Joelle, *Ecrire la danse*, « Les ressources de la langue », Presses universitaires Blaise Pascal, coll. Littératures, Clermont-Ferrand, 1999, p. 29-53.

HESS, Rémi, *Sociopoétique de la danse*, « Goethe et la valse », Anthropos, 1993, p. 149-166.

KNAPP, Bettina et COHEN, Daniel, *L'écrivain et la danse : modèles d'un archétype*, L'Harmattan, Paris, 2002.

LAPLACE-CLAVERIE, Hélène, *Revue d'Histoire Littéraire de la France n°110*, « Quand Anouilh entre dans la danse », 2010, p. 863-871.

- LAPLACE-CLAVERIE, Hélène, *Ecrire la danse*, « Ecrire pour la danse, ou l'écriture des livrets de ballet », Presses Universitaires Blaise Pascal, coll. Littératures, Clermont-Ferrand, 1999, p.183-194.
- LAPLACE-CLAVERIE, Hélène, *Ecrire pour la danse, Les livrets de ballet de Théophile Gautier (1870-1914)*, « Vers la fin du livret de ballet ? », Honoré Champion, coll. Romantisme et modernités, Paris, 2001, 551p.
- LAROCHE-POUPARD, Chantal, *De la littérature à la danse: Notre-Dame de Paris. Transcription sémiotique de l'écriture romanesque en écriture chorégraphique. Le roman de Victor Hugo, Notre-Dame de Paris et les ballets La Esmeralda, de Jules Perrot au XIXe siècle et Notre-Dame de Paris, de Roland Petit au XXe siècle*, Paris I, 1993, 295p.
- LIFAR, Serge, *Le manifeste du chorégraphe*, Hachette, Paris, 1935, 38p.
- LOUPPE, Laurence, *Poétique de la danse contemporaine*, « Raisons d'une poétique », Contredanse, coll. La pensée du mouvement, Bruxelles, 2004, p. 19-42.
- MONTANDON, Alain, *Sociopoétique de la danse*, « Du code, du plaisir et signes », Anthropos, 1998, p. 1-12.
- MONTANDON, Alain, *Ecrire la danse*, « Introduction », Presses Universitaires Blaise Pascal, coll. Littératures, Clermont-Ferrand, 1999, p. 7-28.
- NOVERRE, Jean-Georges, *Lettres sur la danse et sur les ballets*, Librairie Théâtrale, Paris, 1977, 357p.
- NYE, Edward, *Sur quel pied danser ? Danse et littérature, acte de colloque*, Rodopi, 2005, 330p.
- RAVOUX-RALLO, Elizabeth, *Sociopoétique de la danse*, « A propos de *Carmen* de Bizet : le flamenco, cœur ardent de l'œuvre », Anthropos, 1993, p. 167-174.
- ROMAN, Myriam, *Sociopoétique de la danse*, « Danses hugoliennes : « Bal en carnaval » et « Fêtes aux fantômes », le point de vue de celui qui ne danse pas », Anthropos, 1993, p.283-296.
- SOUDY, Laura sous la dir. de LAPLACE-CLAVERIE, Hélène, *Littérature et danse contemporaine : modalités et enjeux d'un dialogue renoué*, UPPA, Pau, 2015, 370p.
- TON-THAT, Thanh-Vân, *Sociopoétique de la danse*, « Proust et la danse : parade mondaine, danse nuptiale et ballet romanesque », Anthropos, 1993, p. 437-448.

- Articles de presse :

- ALQUIER, Pascal, *La Dépêche*, « Roland Petit en majesté au Capitole », Toulouse, 10 mars 2018.
- ANONYME, *Le Figaro*, « Roland Petit libéré deux fois », 15 dec 1965.
- ANONYME, *Le Figaro*, « Le grand soir de Petit », 16 dec 1965.
- ANONYME, *Le Figaro*, « Roland Petit retirerait le ballet Proust », 26 janv 1973.
- ANONYME, *France soir*, « Roland Petit renonce à montrer Proust », 27 janv 1973.
- ANONYME, « Quand Proust entre dans la danse », 1974.
- ANONYME, « Roland Petit fait danser l'Arlésienne », 30 janv 1974.
- BAIGNERES, Claude, *Le Figaro*, « Marcel Proust selon Roland Petit », 26 aout 1974.
- CALMETTE, G., *Le Figaro*, « Un faux pas », 30 mai 1912.
- COTTE, Jean, *France Soir*, « Le grand virage de Roland Petit avec son ballet sur Proust », 27 aout 1974.
- COURNAND, Gilberte, *Le Parisien*, « *Carmen*, de Roland Petit, un chef-d'œuvre inaltérable ! », 3 mars 1977.
- COURNAND, Gilberte, *Carrefour*, « Une bouleversante *Carmen* aux Ballets de Marseille-Roland Petit », 10 mars 1977.
- DANTO, Isabelle, *Le Figaro*, « Du côté de chez Roland Petit », 24 fev 2007.
- DE GUBERNATIS, Raphael, *Nouvel Obs*, « Roland le petit », 24 oct 1996.
- DE LA CROIX, Philip, *La Scène*, « Roland est grand ! », du 13 oct 1999 au 19 oct 1999.
- DE SANTERRE, François, « Bonjour Bizet », 28 janv 1974.
- DUPUIS, Simone, *L'Express*, « Proust-Petit : pas de deux à New York », du 5 au 11 aout 1983.
- FLEURET, Maurice, *Nouvel Obs*, « Proust dansé par Roland Petit », 25 nov 1974.
- LONCHAMPT, Jacques, *Le Monde*, « Roland Petit à l'Opéra », 14 dec 1965.
- MERLIN, Olivier, *Le Monde*, « Programme Bizet chez Roland Petit », 18 oct 1975.
- MICHEL, Marcelle, *Le Monde*, « Roland Petit prolonge *Les Intermittences du cœur* », 20 nov 1974.
- PETIT, Roland interviewé par FLEOUTER, Claude, *Le Monde*, 11 dec 1965.
- PETIT, Roland interviewé par DUAULT, Nicole, *France Soir*, « Roland Petit, l'impitoyable », 27 mai 2009.
- PETIT, Roland interviewé par LOHNER, Marie-Stéphanie, *VSD*, « J'aime faire mourir mes héros », 14 oct 1999.
- SAGAN, Françoise, *Le Figaro*, « Chant d'amour à un poète », 17 janv 1973.
- SIRVIN, René, *Le Figaro*, « Roland Petit : à nous deux Paris... et Marseille ! », 3 oct 1996.
- SIRVIN, René, *L'aurore spectacles*, « Roland Petit 30 ans après », 1974.

THEVENON, *L'Express*, « Roland Petit trahi par Proust », 2 sept 1974.

- Sur l'érotisme :

HESIODE, *Théogonie*, Les Belles Lettres, Paris, 2008, 124p.

LAPLANCHE, Jean, *Vie et mort en psychanalyse*, Flammarion, Paris, 2001.

VACCARINO, Elisa, *Eros et danse le corps, l'amour, les sens de la danse contemporaine, des Ballets russes, aux posts-avant-gardes*, Gremese, coll. Eros et, Rome, 2017, 168p.

- Autre :

SARRAUTE, Nathalie, *L'Ere du soupçon, essais sur le roman*, Gallimard, coll. Folio essais, Paris, 1987, 160p.

- Autres DVD de Petit :

PETIT, Roland, *Clavigo*, TDK, Opéra National de Paris, Palais Garnier, 2004, 87 min.

PETIT, Roland, *La Chauve-Souris*, Teatro della Scala, TDK, 2003.

PETIT, Roland, *Le Diable amoureux*, Ballet National de Marseille, 1994.

PETIT, Roland, *Le Jeune homme et la mort/ Carmen*, TDK, Opéra National de Paris, 2005, 92min.

PETIT, Roland, *Roland Petit raconte les chemins de la création*, TAG Films Distribution, Théâtre de Suresnes Jean Vilar, 2004, 2h40.

- Emission de radio :

PETIT, Roland interviewé par GIUDICELLI, Christian, *A voix nue : grands entretiens d'hier et d'aujourd'hui*, 08 janv 1991, 1h20.

- Sitographie :

Site officiel de Roland Petit : www.roland-petit.fr/

Interview de BARYSHNIKOV, Mikhail et PETIT, Roland :

<https://www.youtube.com/watch?v=OhDsQzT8rBE>

TABLE DES ILLUSTRATIONS

En couverture : capture d'écran de la vidéo : Roland Petit's Carmen at English National Ballet,

<https://www.youtube.com/watch?v=4hta0xyVAJI>

Figure I : Don José immobilisant Carmen dans « Les cigarières », premier tableau.

Photo ©Jaime Roque de la Cruz

Figure II : Danse des chaises dans « Chez Lillas Pastias », second tableau de *Carmen*.

Capture d'écran de la vidéo : Roland Petit's Carmen at English National Ballet,

<https://www.youtube.com/watch?v=4hta0xyVAJI>

Figure III : Esméralda apparaissant dans la foule, tableau III de *Notre-Dame de Paris*.

Photo provenant du site internet les étoiles de l'Opéra de Paris, dans le chapitre sur Claire Motte :

<http://etoiledelopera.e-monsite.com/pages/etoile-femme-de-1951-a-1975/clair-motte.html>

Figure IV : Pas de deux entre Esméralda et Quasimodo, tableau XI, acte second.

Photo ©Anne Deniau

Figure V : « Les métaphores de la passion », tableau IV, acte premier de *Proust ou Les Intermittences du cœur*.

Photo provenant de fedephotos.com

Figure VI : Pas de deux entre Hermann et la Dame de Pique, tableau III, « Le bal ».

Capture d'écran du DVD : PETIT, Roland, chor. *La Dame de Pique* par le Ballet du Bolchoï, 2006, Bel Air Classiques, DVD.

Figure VII : Le procès d'Esméralda, tableau VIII, acte second.

Photo ©Brescia/Amisano

Figure VIII : « Cette idée de la mort », tableau XIII, acte second de *Proust ou Les Intermittences du cœur*.

Photo ©Laurent Philippe

Figure IX : Final de *La Dame de Pique*, scène VI « La dernière carte ».

Photo ©Laurent Philippe

Figure X : Ouverture du troisième tableau de *Carmen*, « La chambre ».

Photo provenant du site officiel : roland-petit.fr

Figure XI : L'affrontement de Carmen et de Don José dans le dernier tableau, « La Corrida ».

Photo ©Julien Benhamou

Figure XII : Pas de trois dans *Notre-Dame de Paris*, premier acte, scène VII, « La taverne ».

Photo ©Teatro alla Scala

Figure XIII : Pas de deux entre Vivette et Frédéri dans *L'Arlésienne*.

Photo ©Stofleth

Figure XIV : La folie de Frédéri à la fin de *L'Arlésienne*.

Photo ©davidherrero.com

Figure XV : Pas de deux de « La Prisonnière », tableau VII, acte premier dans *Proust ou Les Intermittences du cœur*.

Photo ©artistikrezo

Figure XVI : « Le combat des anges », tableau XII, acte second dans *Proust ou Les Intermittences du cœur*.

Photo ©Jack Devant

Figure XVII : Décor du quatrième tableau de *Carmen*, « La Grange », par Antoni Clavé.

Photo d'une maquette provenant du site officiel : antoni-clave.org

Figure XVIII : Décor de la cathédrale dans *Notre-Dame de Paris*, par René Allio.

Photo ©Jacques Moatti

Figure XIX : Décor de *L'Arlésienne* par René Allio.

Photo ©Julien Benhamou

Figure XX : Décor de « Monsieur de Charlus face à l'insaisissable » de René Allio dans *Proust ou Les Intermittences du cœur*.

Photo ©Syltren

Figure XXI : Décor de "Rencontre fortuite dans l'inconnu", dans *Proust ou Les Intermittences du cœur*.

Capture d'écran du DVD : PETIT, Roland, chor. *Proust ou Les Intermittences du cœur*, par le Ballet de l'Opéra de Paris, 2007, Bel Air Classiques, DVD.

Figure XXII : Décors de Beaurepaire pour *La Dame de Pique*.

Trois scénographies prises sur le site officiel d'André Beaurepaire : andrebeaurepaire.com

Figure XXIII : Costumes de Clavé pour *Carmen*.

CLAVE, Antoni, *Costume de ballet pour Renée Jeanmaire/Carmen et Roland Petit/ Don José*, Encre indienne, stylo et brosse sur papier, 27 x 29 cm.

Figure XXIV : Costume de Carmen dans le second tableau par Antoni Clavé.

Photo ©N. Krusser

Figure XXV : Costume du torero Escamillo.

Photo © Jaime Roque de la Cruz

Figures XXVI à XXXI : Costumes de Saint-Laurent pour *Notre-Dame de Paris*.

Photos provenant du site culturebox.francetvinfo.fr

Figure XXXII : Costumes de *L'Arlésienne* par Christine Laurent.

Capture d'écran de la vidéo : Roland Petit's L'Arlésienne at English National Ballet,
<https://www.youtube.com/watch?v=f18RXh68U5k>

Figure XXXIII : Costumes des « Aubépines », par Christine Laurent dans *Proust ou Les Intermittences du cœur*.

Capture d'écran du DVD : PETIT, Roland, chor. *Proust ou Les Intermittences du cœur*, par le Ballet de l'Opéra de Paris, 2007, Bel Air Classiques, DVD.

Figure XXXIV : Costume de Carmen dans le second tableau par Antoni Clavé.

Photo ©Laurent Philippe

Figure XXXV : Costumes de *La Dame de Pique*, de Luisa Spinatelli.

Photo ©Sébastien Mathé

TABLE DES MATIÈRES

Introduction.....	5
I- De la danse au roman, ou pourquoi l'art chorégraphique puise dans la littérature.....	15
A- Le choix du ballet narratif.....	15
1- Contexte de la danse	16
2- Biographie de Roland Petit	18
3- L'Art Poétique de Roland Petit	22
B- Le choix de l'œuvre.....	32
1- Par la lecture.....	32
2- Par la musique	37
3- Par une « coopération »	42
II- De l'hypotexte narratif au livret chorégraphique.....	48
A- La structure	48
1- Ce qui a été enlevé	49
2- Ce qui a été développé	54
3- Le cas de Proust ou Les Intermittences du cœur	59
B- Les personnages	63
1- Les personnages féminins.....	63
2- Les personnages masculins.....	67
3- Le corps de ballet.....	73
C- Le Cadre.....	77
1- Le lieu.....	77
2- Le temps	80
III- Du livret à la scène	84
A- Étude de la chorégraphie du double motif d'Éros et de Thanatos.....	84
1- Le motif d'Éros.....	85
2- Le motif de Thanatos	94
3- Le double motif d'Éros et Thanatos.....	100
B- Les autres moyens de la mise en scène du double motif d'Éros et Thanatos.....	112

1- Les musiques.....	112
2- Les décors	117
3- Les costumes.....	123
IV - De la scène au public.....	134
A- La réception à la création.....	134
B- La réception aux reprises.....	155
Conclusion	168
Annexes.....	179
Bibliographie et sitographie	219
Table des illustrations	225

