



Revue Stendhal

5 | 2024
Chroniques italiennes

Le Rouge et le Noir de Pierre Lacotte : d'un romantisme l'autre

Marine Wisniewski



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/stendhal/1963>
DOI : 10.4000/137yr
ISSN : 3003-437X

Éditeur

Presses Sorbonne Nouvelle

Référence électronique

Marine Wisniewski, « *Le Rouge et le Noir* de Pierre Lacotte : d'un romantisme l'autre », *Revue Stendhal* [En ligne], 5 | 2024, mis en ligne le 01 décembre 2024, consulté le 06 février 2025. URL : <http://journals.openedition.org/stendhal/1963> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/137yr>

Ce document a été généré automatiquement le 6 février 2025.



Le texte seul est utilisable sous licence CC BY-NC-ND 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.

Le Rouge et le Noir de Pierre Lacotte : d'un romantisme l'autre

Marine Wisniewski

- 1 En octobre 2021, est entré au répertoire de l'Opéra de Paris un ballet adapté du roman de Stendhal, *Le Rouge et le Noir*, en trois actes, dix-sept tableaux et deux intermèdes vidéo, sur un florilège musical de Jules Massenet. Le livret, la chorégraphie, les décors et les costumes ont été imaginés par Pierre Lacotte (1932-2023), qui a fait de cette production fastueuse de près de deux heures trente un véritable testament artistique couronnant une vie de danseur et de chorégraphe dédiée à la mémoire du ballet romantique.

Adapter Stendhal

- 2 L'adaptation de Pierre Lacotte conserve la trame initiatique du roman de Stendhal, structuré par l'ascension sociale de son héros, Julien Sorel, véritable moteur narratif du roman comme du ballet. Les changements réguliers de costumes du danseur qui interprète Julien représentent, sur scène, cette irrésistible élévation, depuis les frusques paysannes du prologue jusqu'à l'héroïque uniforme de hussard du troisième acte, en passant par l'austère vêtement de précepteur, puis l'élégante toilette de bal. Quant à la simplicité de la chemise blanche des dernières scènes, elle révèle la brusque chute du héros. Ces costumes, qui sont le plus souvent transmis par un autre personnage faisant office de mentor – l'abbé Chélan, M. de La Mole –, et dont le changement a lieu à vue, symbolisent parfaitement l'intronisation de Julien dans différentes sphères de la société et sa capacité à s'adapter aux codes qu'il découvre. En cela, le ballet est fidèle au roman dont il tire son sujet, même si la critique sociale, saillante chez Stendhal, semble assez discrète dans l'adaptation chorégraphique – l'absence de narrateur rendant plus difficile le recul critique du spectateur, absorbé par le faste de la mise en scène. En effet, la somptuosité des décors en grisaille et des costumes innombrables, dessinés d'après des gravures d'époque, créent un plaisir visuel indéniable, qui l'emporte sur la distance ironique chère à Stendhal.

- 3 Le ballet reproduit également la structure antithétique du roman, construit autour de deux moments de l'histoire de Julien, caractérisés par des lieux – la province et Paris – et des femmes – M^{me} de Rênal et Mathilde de La Mole – que tout oppose. L'idylle bucolique et familiale du jardin des Rênal contraste ainsi avec l'intérieur parisien luxueux et lettré de la famille de La Mole, quand la sévérité romantique de M^{me} de Rênal fait ressortir la légèreté mutine de Mathilde. L'excellence de la distribution lors de la représentation à laquelle nous avons pu assister¹ sert brillamment cet effet de contrepoint : la retenue et le talent dramatique de l'étoile Dorothée Gilbert (M^{me} de Rênal) mettent en valeur la fraîcheur de la jeune Bianca Scudamore (Mathilde de La Mole), qui incarne là son tout premier grand rôle. De nombreux points communs entre les deux premiers actes dramatisent cette antithèse. La couleur rouge, qui n'est présente que sur le costume de M^{me} de Rênal, sur celui que Mathilde porte au début du bal, et sur l'uniforme de hussard de Julien, isole ainsi le trio amoureux et souligne la rivalité des deux femmes dans le cœur du héros. Chacun des deux premiers actes trouve également son acmé dans une même scène intime et nocturne, qui se déroule dans la chambre de la femme courtisée par Julien, et qui est immédiatement suivie d'un moment intensément dramatique – l'irruption de M. de Rênal dans le premier acte et l'accès de violence de Julien dans le deuxième acte. La danse elle-même est habitée de réminiscences qui assurent la cohérence de l'ensemble tout en jouant de contrepoints. Dans les différents pas de deux qui émaillent le ballet, s'exprime ainsi un même désir de domination du héros sur sa partenaire – désir qui semble aller croissant. Les mouvements par lesquels Julien traduit cette volonté de conquête se ressemblent, mais sont dansés de manière toujours plus accentuée. Le chorégraphe trouve sans doute là le moyen de préparer le coup de folie final de Julien, qui fait irruption à l'église pour tirer sur M^{me} de Rênal.
- 4 Les effets d'annonce sont en effet nombreux dans le ballet, qui met ainsi nettement l'accent sur la destinée tragique de son héros, grâce à quelques reconfigurations habiles de l'intrigue. Le personnage d'Élisa, mineur chez Stendhal, se voit accorder sur scène un rôle dramatique essentiel. Jalouse de l'attention que Julien porte à M^{me} de Rênal, Élisa orchestre la chute de celui qu'elle aime sans que celui-ci ait jamais posé les yeux sur elle. Elle s'assure en effet que l'adultère soit soupçonné de M. de Rênal, ce qui précipite la séparation des amants, et elle suit Julien jusqu'à Paris, où elle s'emploie à détruire son mariage avec Mathilde. Elle confie en effet la trahison de Julien au confesseur de M^{me} de Rênal, qui invite cette dernière à écrire la lettre d'accusation précipitant le dénouement. C'est donc la servante Élisa, être de l'ombre, dont les interactions avec les autres protagonistes sont presque inexistantes, qui porte la responsabilité du *drame*, ce qui fait d'elle un agent du destin, une incarnation du *fatum* : c'est pourquoi son costume traditionnel de femme de chambre laisse place, à partir de l'acte II, à une simple robe noire, qui invite à faire de ce personnage à la gestuelle énigmatique une lecture abstraite. Lacotte accorde également une attention particulière au rôle de l'abbé Chélan. Comme Élisa, il se meut dans l'ombre et ses pas ne quittent jamais ceux de Julien. Mais contrairement à la figure terrible de la Parque que représente son double féminin, il est une présence favorable au héros, qu'il introduit dans de nouveaux espaces, lui créant une trajectoire là où Élisa cherche à l'anéantir. Il incarne aussi les émois intérieurs de Julien grâce à de beaux moments de danse qui unissent les deux personnages. Ces pas de deux masculins, presque inédits dans la tradition du ballet romantique dont hérite Lacotte, traduisent l'ambiguïté de Julien, tiraillé entre son désir de paraître en société et sa recherche d'une vérité intérieure,

que symbolise le dépouillement de la danse et du costume noir de l'abbé Chélan, autre figuration quasi abstraite de la psyché du héros.

Un hommage au ballet romantique

- 5 En adaptant *Le Rouge et le Noir* de Stendhal pour la scène, Lacotte crée un grand ballet narratif contemporain qui s'inscrit, comme *L'Histoire de Manon* de Kenneth MacMillan (1974) ou *La Dame aux camélias* de John Neumeier (1978), dans la tradition du ballet d'action théorisé par Jean-Georges Noverre au XVIII^e siècle, et auquel la période romantique a donné sa forme la plus accomplie. Grâce à la pantomime, ou « danse en action », le ballet peut dérouler une intrigue, que la codification des mouvements des bras des danseurs rend immédiatement lisible au spectateur. Avec le ballet d'action, la danse ne vise donc plus seulement à l'ornement ; elle se pense désormais comme un art de l'imitation, qui trouve sa légitimité dans la référence littéraire, comme la peinture avant elle, et recherche un effet théâtral porté par l'interprétation des artistes et l'expressivité de leurs pas. *Le Rouge et le Noir* de Lacotte revendique nettement cet héritage en alternant les scènes de pure pantomime, où les danseurs s'expriment à travers une gestuelle codifiée qui implique presque uniquement le haut du corps, et les moments où la danse suspend la temporalité en évoquant les passions des personnages à travers un mouvement complet. Ainsi, au début du deuxième acte, c'est à la pantomime que l'on doit de comprendre l'arrivée de Julien chez M. de La Mole, sa prise de fonction comme secrétaire, signifiée par l'utilisation d'une écritoire et d'une plume, et la mise en place d'une possible rivalité entre Mathilde et la Maréchale de Fervaques, qui se disputent les attentions de Julien. Par contraste, le tableau suivant, consacré à la scène du bal, où la danse retrouve une fonction ornementale justifiée par la diégèse, immobilise un temps l'action pour sonder la passion amoureuse naissante entre Mathilde et Julien à travers un pas de deux qui isole les héros et fait brièvement oublier leur inscription sociale. On pourra reprocher à l'adaptation de Lacotte de donner trop de place à la pantomime, qui pétrifie quelque peu le mouvement, notamment dans le troisième acte, consacré à la chute de Julien. La danse d'expression y est presque absente – si l'on exclut le trop court tableau de la prison –, et les scènes s'enchaînent de manière précipitée, grâce à une succession de poses symboliques un peu raides. Mais peut-être cette rigidité de la pantomime exhibe-t-elle le caractère sclérosé de la société de la Restauration dépeinte par Stendhal, étouffée par des principes qui ont raison de ses éléments les plus passionnés.
- 6 Fervent admirateur du ballet romantique, qui voit triompher, à partir des années 1830, cette formule narrative du ballet d'action, Lacotte a consacré une grande partie de sa carrière à la reconstitution d'œuvres du XIX^e siècle, dont il a restauré les chorégraphies originales grâce à des documents d'archives. Parmi ses plus célèbres réalisations, on compte *La Sylphide*, ballet de 1832 dont le livret est inspiré d'un conte de Charles Nodier, remonté en 1971 pour Ghislaine Thesmar et Michaël Denard. S'en suivront *Coppélia* (1870/1973), *La Fille du Danube* (1836/1978), *Giselle* (1841/1980), *Marco Spada* (1857/1981), *La Fille du pharaon* (1862/2000), ou encore *Paquita* (1846/2001). *Le Rouge et le Noir*, qui est une création originale, n'en porte pas moins la trace de cette archéologie, à travers de nombreux clins d'œil chorégraphiques aux ballets romantiques exhumés par Lacotte. Le premier pas de deux de Julien et de M^{me} de Rênal, qui a lieu dans les jardins de Vergy, est ainsi traversé de réminiscences du pas de deux champêtre de Giselle et du

prince Albrecht au premier acte du ballet de Théophile Gautier. De même, la danse du bal entre Julien et Mathilde rappelle certains portés caractéristiques de *La Sylphide* qui donnent à la danseuse un air évanescent, tandis que les dentelles de la longue robe blanche portée par Mathilde ne sont pas sans évoquer les ailes mêmes de la Sylphide. Pourtant, le roman de Stendhal ne correspond guère à l'imaginaire topique du ballet romantique, qui implique le plus souvent des personnages féminins fantomatiques, projections fantasmatiques des désirs masculins, et un registre fantastique structurant. Or, malgré le caractère résolument réaliste de son sujet, Lacotte insère dans son adaptation quelques éléments caractéristiques du ballet romantique, dont il redéfinit la fonction. Ainsi, lorsque Julien est enfermé au séminaire, hanté par le souvenir de M^{me} de Rênal, celle-ci passe, en arrière-plan, dans un tutu blanc, et semble glisser sur le sol comme les Willis ou les Sylphides. Cette vision, qui paraît donner corps aux souffrances intimes du héros, témoigne d'une intériorisation de l'imaginaire romantique qui est une des plus belles réussites du ballet et une manière originale de mettre en scène le réalisme subjectif de Stendhal. À mesure que se déploie l'intrigue, et au gré du déplacement géographique de Julien, M^{me} de Rênal devient une émanation de l'imaginaire du protagoniste, qui la construit en héroïne romantique. Cela est confirmé par l'apparition finale de la jeune femme, voilée comme la défunte Giselle de l'acte II, et brusquement foudroyée par la mort, incapable de survivre à celui qui en avait fabriqué l'image.

- 7 À cet égard, *Le Rouge et le Noir* de Lacotte est moins un hommage à la littérature et au théoricien du *romanticisme* qu'au ballet romantique et à l'histoire de la danse. De fait, Lacotte se tourne résolument vers le passé, comme le montre le choix de la grisaille pour les décors, qui nimbe d'une aura surannée l'ensemble de la composition. En privilégiant l'esthétique du tableau à celle de la scène, le chorégraphe corsète en outre le déroulement narratif de son œuvre, dont la fluidité est sans cesse empêchée par les toppers de rideau nécessaires aux changements de décors. Son ballet apparaît dès lors comme une succession de gravures raffinées tirées d'un album romantique, d'autant que les costumes, par leur variété et leur fidélité historique, semblent reproduire, en mouvement, les dessins de Devéria, Lami ou Gavarni. De tels archaïsmes, doublés d'une chorégraphie que les spécialistes de la danse ont jugé classique, voire académique, ne résonnent guère avec le projet de Stendhal, « romantique furieux² », résolu à être *de son temps*. Chronique de 1830 chorégraphiée en 2021, *Le Rouge et le Noir* de Pierre Lacotte assume au contraire son inactualité.

NOTES

1. Hugo Marchand (Julien Sorel), Dorothee Gilbert (M^{me} de Rênal), Bianca Scudamore (Mathilde de La Mole), Roxane Stojanov (Élisa), Stéphane Bullion (M. de Rênal), Audric Bézard (Abbé Chélan), Pablo Legasa (Abbé Castanède), Camille Bon (Maréchale de Fervaques).
2. Stendhal, Lettre à A. de Marestre (14 avril 1818), *Correspondance*, t. I, éd. V. del Litto et H. Martineau, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1963, p. 109.

AUTEUR

MARINE WISNIEWSKI

Université Lyon 2, UMR IHRIM (5317)