

Mixail Lentovskij et la féerie

Pascale Melani

Dans le champ historiographique du théâtre russe dominé par des personnalités devenues iconiques, Mixail Valentinovič Lentovskij (1843 – 1906) est une des figures les plus méconnues, en dépit de l'incroyable popularité dont il a joui de son vivant. La raison en réside probablement dans l'orientation de son activité théâtrale, qui s'est développée en marge des scènes officielles les plus prestigieuses et s'est concentrée sur les genres dits « légers », et aussi dans le caractère encombrant d'un héritage non assimilable par l'époque soviétique.

Acteur, chanteur, metteur en scène et entrepreneur, Lentovskij a été un homme de théâtre indépendant à une époque où des dispositifs législatifs et des contraintes économiques contraignaient l'entreprise de spectacles¹. Même s'il jouissait du statut officiel d'artiste des Théâtres impériaux (il était rattaché à l'institution tout en ayant été renvoyé de la troupe du Malyj), sa carrière de metteur en scène, en dehors de quelques commandes officielles, s'est déroulée dans la sphère privée, en province et dans les deux capitales, avant et après l'abolition du monopole des Théâtres impériaux sur les spectacles. Il a

multiplié les entreprises, alternant des succès prodigieux et des faillites non moins retentissantes.

Lentovskij est un cas particulier parmi les entrepreneurs de théâtre de son temps, loué pour son indifférence au lucre et réputé pour sa capacité d'autorégénération. C'est une figure légendaire et hautement pittoresque, sur laquelle un des collaborateurs les plus fidèles, le chef-décorateur du Bolchoï Karl Fedorovič Val'c, offre le témoignage suivant : « Lentovskij fut sans conteste la personnalité la plus originale que le destin m'ait donné de rencontrer. Metteur en scène doué d'aptitudes colossales, personnalité brouillonne, talentueuse et chaotique, il était le type même du Russe un peu timbré. Pour lui, gagner et perdre des centaines de milliers de roubles était chose négligeable. Toujours un peu ivre, en habit russe, avec sa barbe noire bouclée, on le voyait déambuler dans son Jardin tel un antique despote oriental inspectant ses domaines. Il avait dans le sang le sens de l'art et de la bravade » (Val'c 1928 : 182). L'énergie titanesque de Lentovskij, son imagination foisonnante, son goût pour le spectaculaire et le gigantesque, son sens de la publicité ont bâti la légende d'une personnalité hors du commun, habitée par une certaine folie, ou démesure, à la Chaliapine, avec qui il possède de



nombreux points communs.

La contribution de Mixail Léntovskij à l'histoire de la scène russe, pourtant considérable et multiforme, a été très peu étudiée, et jamais dans sa globalité. Le talent d'acteur et de chanteur de Léntovskij s'est révélé dans l'opérette, dont il a été un des pionniers en Russie et qu'il a œuvré à populariser grâce à des productions luxueuses comportant des effets scéniques très sophistiqués pour l'époque, obtenus grâce à l'introduction de l'éclairage électrique (Jankovskij 1937 ; Dmitriev 1978 ; Šestakova 1998).

Mais le genre auquel il s'identifie le mieux et dans lequel il imposa sa suprématie fut la féerie. Véritable cheval de bataille de Léntovskij, celle-ci lui permit de donner libre cours à sa fantaisie et sa passion de la mise en scène, en étourdissant le spectateur par un déluge d'effets visuels : paysages fabuleux, métamorphoses stupéfiantes, accessoires originaux, trucages divers, infinie variété de danses, de chants et de numéros de cirque. La place centrale de la féerie dans l'activité de Léntovskij atteste aussi d'une évolution du théâtre à partir des années 1880, que nous allons essayer de mettre en lumière².

La féerie au XIXe siècle : le triomphe du spectaculaire

Genre désormais bien connu grâce aux travaux d'Hélène Laplace-Claverie et de Jean-Claude Yon (Yon 2006 ; Laplace-Claverie 2015) et à la thèse de Roxane Martin (Martin 2007), la féerie peut être définie comme une sorte d'opéra populaire associant la présence d'éléments musicaux et chorégraphiques à l'utilisation d'effets spectaculaires. C'est une pièce « à grand spectacle », dont la fonction principale

consiste à susciter l'émerveillement du spectateur, et dont le développement est lié aux innovations du « Grand Opéra ». Elle prospère en France et prend de l'ampleur dans les années 1830–1840 grâce aux progrès de la mise en scène, avec un répertoire qui est alimenté grâce au métier d'habiles « faiseurs », rompus à tous les genres dramatiques mineurs (mélodrame, revue, vaudeville, opéra-comique, etc.). Ses principaux pourvoyeurs sont alors Adolphe Dennery (1811–1899), Anicet Bourgeois (1806–1871) et Clairville (1811–1879).

Divertissement non-élitiste, dénué de prétention intellectuelle, voire artistique, la féerie ne suit pas les règles habituelles de la dramaturgie : rompant délibérément avec la règle des trois unités, elle ne respecte pas davantage la progression dramatique habituelle qui fait alterner les phases de montée, de culmination, de résolution et de détente. Sa dynamique est linéaire : l'intrigue est généralement constituée d'une succession d'épisodes de poursuite, dont le nombre et la durée sont intégralement déterminés par l'auteur. Le schéma dramatique le plus fréquent nous montre un couple d'amoureux en butte à l'hostilité d'un scélérat secondé par un mauvais génie, mais qui parvient à surmonter les obstacles, le plus souvent avec l'aide d'un auxiliaire (bonne fée, bon génie) ou d'un objet magique. Grâce à l'intervention de ces forces surnaturelles, les héros sont capables de vaincre n'importe quel ennemi, d'accomplir des miracles, de se métamorphoser en animaux, de se déplacer instantanément d'un pays à l'autre. Cette « course d'obstacles » est aussi une épreuve initiatique qui soude le couple et lui permet d'accéder à la pleine réalisation de son amour³. Tel est le schéma principal de

la féerie tel qu'il s'est constitué en France au début du XIX^e siècle.

Comme le conte, la féerie a largement recours au merveilleux, tout en jouant aussi sur le comique gestuel ou verbal, l'éclat des décors et les effets de mise en scène. La musique y occupe aussi une place essentielle, soit comme contrepoinct de l'action qui est montrée sur la scène, soit comme support de la chorégraphie (elle inclut des scènes de ballet avec des danseuses plus ou moins habillées), soit encore comme « intermède » entre deux tableaux afin d'accompagner un changement de décor complexe occupant beaucoup de temps. Alors que le réalisme règne en maître sur les scènes européennes, elle est un des rares genres à oser la fantaisie, à s'affranchir des règles traditionnelles héritées de la dramaturgie classique (la vraisemblance y est couramment battue en brèche) et à afficher une liberté permettant de multiplier les expérimentations : construction non linéaire, juxtaposition de tableaux, enchaînements illogiques, personnages farfelus... (Laplace-Claverie 2019 : 117).

Au cours de la 2nde moitié du XIX^e siècle, les dramaturges essaient de rendre les féeries encore plus divertissantes, au prix d'une surenchère d'effets éblouissants : ils développent les poursuites, multiplient les tableaux et repoussent toujours plus loin les limites de l'illusion théâtrale. Les trucages et les épisodes de bravoure acquièrent une justification en soi, de même que les riches ornements, entraînant parfois une impression de monotonie. La représentation scénique devient une création à part entière, hybride et polyforme, dans laquelle le texte n'est plus qu'un des « ingrédients » du spectacle, au même titre que les décors, les costumes, la musique de scène, la machinerie, etc.

L'espace scénique déborde de sa fonction de lieu où s'accomplit le texte théâtral en devenant le centre même de l'attention. On assiste donc à un bouleversement de la hiérarchie des composantes au profit du spectaculaire pur, du « spectaculaire au premier degré » qui s'adresse davantage aux sens qu'à l'intellect, en sollicitant non seulement la vue et l'ouïe, mais aussi le toucher, « de façon fantasmagorique, à travers le corps des danseuses plus ou moins dévoilés » (Yon 2006 : 126). « Art du spectaculaire pour le spectaculaire », visant principalement à éblouir et à émerveiller, la féerie s'inscrit dans ce « courant de création théâtrale dont le but est de satisfaire la vue, de donner à voir les spectacles les plus beaux, les plus originaux, les plus riches » (*ibidem*).

En Russie, la féerie va s'établir et prospérer en lien avec un contexte socio-économique particulier, qui est celui de la libéralisation de l'offre théâtrale après l'abolition du monopole des Théâtres impériaux en 1882. Sous le règne d'Alexandre III, le marché des spectacles moscovite et pétersbourgeois s'ouvre à l'initiative individuelle : l'apparition d'entreprises privées soumises à un impératif d'autofinancement accélère la commercialisation du théâtre. Lentovskij, l'un des premiers hommes de théâtre à battre en brèche le monopole impérial, veut s'adresser au public le plus large. À partir des années 1880, il va se faire le champion de la féerie en Russie, en adaptant tout d'abord des spectacles parisiens, puis en montant ses propres créations.

Les débuts de la féerie en Russie

Initiée tout d'abord à Saint-Pétersbourg, la présentation de féeries va prendre son



envol à Moscou, au Jardin Ermitage. La possibilité de représenter ces spectacles fut l'une des motivations qui incitèrent Léntovskij à reprendre à son compte, en 1879, l'entreprise du célèbre jardin⁴, qu'il conçoit comme un lieu de loisir « total » destiné au grand public. Il s'efforce d'en restructurer l'espace afin de l'adapter au divertissement des familles durant les chaudes journées d'été. Les visiteurs, issus de toutes les classes sociales, appartiennent principalement à la petite bourgeoisie (le prix de l'entrée seule atteint tout de même 1 rouble).

D'emblée, la féerie est proposée comme « argument d'accroche », afin d'attirer le public en masse, de le séduire, de le souder et le fidéliser. Dès l'ouverture du Jardin, des féeries sont annoncées dans la presse, à grand renfort de publicité. Toutefois, leur représentation est différée faute d'un local adéquat : le Théâtre Fantastique, théâtre de plein air en bois, dépourvu de la machinerie nécessaire, ne se prête pas à des mises en scène sophistiquées. C'est pourquoi, pendant quelques années, Léntovskij alterne sa « saison d'été » au Jardin Ermitage et une « saison d'hiver » qu'il présente au centre de Moscou dans la salle de l'ancien Théâtre Pouchkine d'Anna Brenko, qui avait fait faillite. C'est dans ce « Nouveau Théâtre » (Novyj teatr) que les premières féeries vont être montées.

Les spectacles initiaux de Léntovskij relèvent purement et simplement de l'« importation » de produits parisiens et portent encore la marque de leur scène d'origine. Ils sont choisis en fonction du succès obtenu à Paris, mais aussi de leur potentiel scénique qui est exploité de manière originale. La première en date de ces féeries, *Les Enfants du capitaine Grant* (*Deti kapitana Granta*), d'après le roman de

Jules Verne, est donnée en juillet 1881⁵. Le spectacle connaît des débuts laborieux ; lors de la première, la représentation se termine à 3 heures et demie du matin, épuisant les spectateurs par ses dimensions titanesques. Puis il finit par conquérir l'adhésion du public, notamment grâce à la reconstitution spectaculaire d'un tremblement de terre : les falaises du décor s'ouvrent et se disloquent sous les yeux du public médusé.

Le 7 novembre 1883, il est suivi par une féerie d'Edmond Audran, *Les Pommes d'or* (*Zolotyje jabloki*)⁶. Son scénario n'est pas sans rappeler les arguments de certains ballets de Petipa à la même époque, comme *Le Papillon*. Le duc Mâchicoulis a une fille prénommée Églantine que les fées, à sa naissance, ont parée de quarante-trois vertus. Mais ces vertus sont conditionnées par l'existence d'un arbre fabuleux qui porte quarante-trois pommes d'or. Trois princes convoitent la main d'Églantine. Ils ont pour rival un simple pêcheur, Daniel, qui a sauvé autrefois la princesse de la noyade. Le duc organise un concours (un concours de cuisine : il s'agit de cuisiner du lapin) qui est remporté par Daniel. Cependant, le prince Dardanello, soutenu par le génie du feu, ne s'avoue pas vaincu. Il pénètre dans le jardin et arrache les pommes d'or. La princesse, redevenue enfant, est expédiée par le train au pays des jeux. Avec l'aide de son mauvais génie, Dardanello parvient à détruire un pont, précipitant le train de la princesse dans les eaux. Cette dernière échappe à la noyade et rentre chez elle. À son arrivée, elle reçoit de son père un collier magique, don d'une fée, qui lui restitue ses quarante-trois vertus. Dardanello, furieux, jette la princesse à l'eau ainsi que le collier magique. Grâce à une nouvelle

intervention de la fée, la princesse peut finalement s'unir à Daniel. Noces. Apothéose. Pour ce spectacle, Lentovskij fait venir à Moscou l'acteur Pangorilla qui, dit-on, imite à la perfection les grimaces et les sauts des singes. « Le théâtre était plein et la pièce a eu un grand succès », écrivent les *Nouvelles du jour* (*Novosti dnja*) lors de la première⁷.

La troisième des féeries de Lentovskij, *Le Vagabond des bois* (*Lesnoj brodjaga*), est la traduction par Konstantin Tarnovskij⁸ de la féerie parisienne *Les Pirates de la savane*⁹. Elle est donnée la première fois en novembre 1883, dans des costumes commandés à Londres. L'intrigue, compliquée et pleine de rebondissements, narre les aventures sud-américaines d'un pharmacien parisien qui part chercher de l'or en Amérique du Sud. Le premier acte se déroule sur les quais de la Seine, le second nous transporte au Mexique, sur un rivage, à l'horizon duquel un bateau fait naufrage. L'acte suivant présente un panorama de montagne : des prés, des lacs, des bois et une rivière avec une chute d'eau véritable occupant toute la largeur de la scène. Enfin, la pièce s'achève au milieu d'une épaisse forêt. On y croise des personnages variés : pirates, Tsiganes, voyageurs égarés, une orpheline en détresse accompagnée de sa vieille mère et un serviteur mulâtre interprété par Lentovskij. Le public assiste à une chasse au tigre, à un duel plein de suspense à l'issue duquel le vaincu est obligé de se faire exploser (d'après le livret, des caisses de dynamite sont accrochées au dos des duellistes) et frissonne à la vue d'un faux, mais gigantesque boa constrictor qui serpente au milieu des lianes, menaçant d'engloutir un bébé endormi !

La popularité de ces spectacles encourage Lentovskij à reconsidérer son répertoire en

le réorientant vers les genres favoris du public. En 1884, il annonce vouloir désormais privilégier les opérettes et les féeries. Le 12 juin, toujours au Nouveau Théâtre, il crée *Montigomo, ou la griffe de l'épervier* (*Montigomo, ili jastrebinij kogot'*), qui s'appuie sur la notoriété naissante en Russie des romans de Fennimore Cooper¹⁰. Le 28 novembre, c'est *Robinson Crusoë*, d'après Daniel Defoe. L'année suivante, il présente *Le Voyage dans la Lune* d'Offenbach, pour lequel il rachète une partie des costumes et accessoires parisiens. Le spectacle obtient un succès éclatant et durable, avant d'être transféré au Théâtre *Kin' Grust'* de Saint-Petersbourg pour les débuts en Russie de la « divine » Virginia Zucchi, le 6 juin 1885 (Skal'kovskij 1899 : 123).

Les féeries au Théâtre Antée

Le succès persistant de ces spectacles va convaincre Lentovskij de passer à la vitesse supérieure. Au Jardin Ermitage, le Théâtre fantastique, vétuste et inadapté, est transformé en une nouvelle salle couverte spécialement appareillée, dédiée à la représentation de pièces à grand spectacle. Le jeune architecte Fëdor Šextel', alors en début de carrière, en dessine les plans¹¹. Ce nouveau Théâtre, appelé Antée (Teatr Antej), ouvre finalement ses portes le 6 mai 1886¹². Une première féerie y est représentée le 3 juillet 1886 : *La Poule aux œufs d'or* de Dennery et Clairville¹³, d'après une opérette qui venait d'être reprise à Paris au Théâtre du Châtelet et avait enthousiasmé le public par sa mise en scène. Son argument ne dépasse guère le niveau prétextuel. L'action se déroule dans un univers merveilleux, proche du conte. Anselme, grand-père d'une famille de

paysans, conserve dans son poulailler un oiseau fabuleux. Autrefois, il a accepté de sacrifier une de ses poules pour nourrir un inconnu. En signe de reconnaissance, ce dernier lui a offert une poule magique capable de pondre chaque jour un œuf d'or. Cet œuf est un talisman qu'il suffit de briser pour voir s'accomplir un de ses souhaits. Mais la poule renferme un génie du mal vaincu par l'inconnu, et tout abus risque de le libérer. Le sage Anselme n'a usé qu'une seule fois de ce talisman magique, pour obtenir « la paix et le bonheur paisible » pour lui et sa compagne. Ses petits-fils viennent de découvrir le secret de la poule aux œufs d'or. Sauront-ils comme lui échapper à la tentation ? L'intrigue, linéaire et répétitive, se développe comme une série d'épisodes burlesques, durant lesquels les sept petits-fils d'Anselme sont mis à l'épreuve. Un seul d'entre eux, Urbain, imite la modération de son grand-père, afin de retrouver la jeune fille qu'il aime, Florine. Après la réussite triomphale du *Voyage sur la lune*, qui avait réuni des foules de spectateurs, Lentovskij attendait énormément de cette féerie pour laquelle il conçut une mise en scène avec des transformations époustouflantes. En dépit du caractère simpliste du scénario, cette production, qui fut la plus colossale jamais réalisée par lui, obtint un succès retentissant.

Deux ans plus tard sont présentés plusieurs spectacles qui se rattachent de près ou de loin au genre féerique. Le premier d'entre eux, la « féerie satirique » *Les Époux diaboliques* (*Čertovy suprugy*) créée le 12 août 1888, est inspirée de *Madame le diable* (*Čertova suprugá*) d'Henri Meilhac¹⁴. Elle se déroule simultanément aux Enfers et sur terre, et met en scène des personnages infernaux. L'un des ministres

de Satan est accusé de « relâchement » : les habitants de la ville placés sous sa juridiction seraient trop vertueux. Il décide alors de corrompre la population et se rend en personne sur terre. Son épouse, jalouse, s'inquiète à l'idée des tentations terrestres qui guettent son mari, se dissimule dans une valise à l'insu de ce dernier. Le diable achète un château et y accomplit des miracles. Sa femme crée des fleurs merveilleuses qui se transforment en danseuses. Au 4^e acte, le diable organise un festin et enivre tous les citoyens. À son retour aux Enfers, il est félicité par Satan qui organise une fête en son honneur avec « des illuminations infernales ».



Fig. 1 Affiche. *Le Chanteur de Palerme*; *Le Général blanc*. Moscou, Jardin Ermitage, Théâtre Antée. Ouverture de la saison estivale. Première. 30 avril, 1er mai 1889. GCTM im. A.A. Baxrušina, KP 327910/39

Peu de temps après, Lentovskij présenta une « macédoine féerique en deux tableaux » (*feeričeskij vinegret v doux kartinax*), « composée par la Poule aux

œufs d'or avec l'aide de Cocorico » (« *sočinenie Zolotoj kuricy s pomošč'ju Kokoriko* »)¹⁵ (ces deux derniers étant des personnages de la féerie *La Poule aux œufs d'or*), puis une « féerie-farce » de Pavel Fëdorov¹⁶ *Grigorij Grigor'evič Nosov*. Au cours de l'été 1889 furent donnés deux spectacles d'inspiration patriotique, *Le Général blanc* (*Belyj general*, Fig. 1) d'Ekaterina Zalesova¹⁷, et *Pour la patrie!* (*Za rodinu!*) d'après une pièce de Konstantin Tarnovskij. Ils ne suscitèrent pas l'enthousiasme du public, en dépit d'une critique plutôt bienveillante. La dernière féerie présentée à l'Antée, en juillet-août 1890, fut *Kazrak, ou Bra-ka-tacoua*¹⁸.

Parallèlement aux féeries, Lentovskij développa un genre nouveau et voisin, celui des spectacles « d'ambiance » ou « d'atmosphère » (*obstanovočnye spektakli*), qui comportaient tout autant de numéros de bravoure, marches, divertissements musicaux et dansés que la féerie proprement dite, mais dont les péripéties de l'intrigue et les relations entre les personnages présentaient un certain intérêt en soi (en ce sens, ils étaient plus proches du mélodrame). Ainsi, en 1887, la pièce *Nena-Saïb* (*Nena-Saib*) de Konstantin Tarnovskij, emprunte son sujet à l'histoire de la lutte de Naples contre les Espagnols au cours de la seconde moitié du XVI^e siècle¹⁹. Le spectacle *Dans les forêts de l'Inde, sur les rives du Gange, au pays des éléphants blancs* [*Horreurs composées par un auteur inconnu*] (*V lesax Indii, po beregam Ganga, v strane belyx slonov* [*Užasy sočinenija neizvestnogo avtora*]), créé le 21 juin 1888, évoque la révolte des Hindous contre les Anglais en 1857²⁰. Le livret prend le parti des Anglais, tout en montrant que l'Inde est le théâtre de rivalités et de troubles et que la population locale est mécontente du

gouvernement britannique. Ces deux spectacles eurent beaucoup de succès. Leur réussite tient pour une part à la présence de héros principaux bien campés, comme le noble pirate Nena-Saïb ou le chef de la révolte des Hindous Akdar, interprétés par Lentovskij (Fig. 2) et qui ont fait partie de ses meilleurs rôles.



Fig. 2 N. Egor'ev. Esquisse de costume masculin. 1888. Akdar, chef des tribus indiennes. Pour M. Lentovskij. *Dans les forêts de l'Inde, sur les bords du Gange, ou au pays des éléphants blancs*. GCTM im. A.A. Baxrušina, KP 60386/21

Esthétique de la féerie

Séduire le plus grand nombre, frapper



l'imagination du spectateur en le surprenant, en l'éblouissant, en le terrifiant parfois, tels sont les objectifs que se fixe Léntovskij concepteur de féeries. La féerie va devenir son espace de création favori, où se déploient son imagination débridée, sa science du mouvement scénique, son goût pour le spectaculaire et la démesure. Féeries et spectacles « d'ambiance » ou « d'atmosphère » s'inspirent tous de la littérature populaire, des contes et des fables, des romans d'aventures et de la science-fiction naissante, dans un esprit très proche des livrets de ballet. Les conflits y sont manichéens et opposent généralement les forces du Bien et de la Vertu aux puissances du Mal, avec une résolution sous forme de *happy end* obligé. On cherche à susciter l'adhésion du spectateur, à le captiver au sens premier du terme, c'est-à-dire à le rendre captif de la représentation. C'est pourquoi l'action se déroule dans un cadre extra-ordinaire, éloigné du quotidien par son caractère exotique ou merveilleux : pays tropicaux, contrées imaginaires et fabuleuses, voire univers extra-terrestre (*Le Voyage dans la Lune*) et même infernal (*La Femme du Diable*, *La Poule aux œufs d'or*). Si les féeries jouent sur l'éloignement en tant que ressort principal du dépaysement, leur dynamique s'appuie aussi sur les contrastes, l'intrigue se développe selon un principe de mouvement perpétuel, d'instabilité permanente. Dans *La Poule aux œufs d'or*, par exemple, l'action est propulsée vers l'avant par le jeu de rebondissements multiples qui font fi de la logique ou de la vraisemblance. Les changements de décors à vue se succèdent à un rythme soutenu : dans le Prologue, la chaumière se transforme en temple ; au Troisième tableau, un tas de fumier devient un palanquin ; au Neuvième

tableau, les moulins se convertissent en gondoles, « un lac sort de terre, tous les personnages voguent sur les eaux de ce lac improvisé » ; au Onzième tableau, le boudoir devient une grotte, et au tableau suivant, cette même grotte prend la forme d'un kiosque ; au Treizième tableau, deux chaises à porteurs se changent en deux grands mortiers ; enfin, au Quatorzième tableau, sur un signe de Lucifer lui-même, c'est tout le théâtre qui se métamorphose et « représente le vaste Enfer ». Les personnages adoptent des apparences trompeuses : Polycarpe se transforme en roi, Barnabé en Grand-Turc, Babylas casse un œuf magique, et « à ce moment, il lui pousse une crinière, et tout son corps devient celui d'un lion ». Des animaux fantastiques ou réels, surgissent inopinément, provoquant la surprise ou l'effroi : un véritable éléphant paraît sur la scène (Quatrième tableau).²¹ Tout bouge, tout se transforme, la scène devient le théâtre de métamorphoses incessantes servies par des trucages saisissants. Dans le théâtre de Léntovskij, les éclairages sophistiqués, les effets pyrotechniques et les métamorphoses merveilleuses furent orchestrés par Karl Val'c, le chef-machiniste et chef-décorateur du Bolchoï. Pour ce dernier, les spectacles de Léntovskij constituèrent un terrain d'expérimentation fabuleux, dégagé des contraintes administratives de la scène impériale. Val'c et Léntovskij réalisèrent ensemble de nombreuses féeries, où des explosions, inondations, incendies, déluges, tremblements de terre, éruptions volcaniques et autres cataclysmes faisaient partie de l'arsenal scénique habituel. *Les Pommes d'or* présentèrent le déraillement d'un train. Dans *Montigono*, l'affiche du spectacle signale des explosions, des destructions, des incendies. Dans *Dans les*

forêts de l'Inde, la maison du planteur était incendiée au premier acte, les entrepôts de munitions explosaient au deuxième, et à la fin du troisième, le Gange en crue submergeait la scène. Dans *Kazrak, ou Bra-ka-ta-coua*, outre le déraillement d'un train, Lentovskij montrait la destruction d'un moulin, une scène de poursuite avec la participation de gymnastes chinois, qui surgissaient puis disparaissent aux lucarnes des maisons, bondissaient d'un toit à un autre, s'agrippant aux ailes des moulins ; la féerie se terminait par une apothéose grandiose, avec un grand ballet. La dimension chorégraphique était importante dans les féeries, qui comportaient généralement des divertissements dansés ou des marches/défilés. Ainsi, le spectacle *Dans les forêts de l'Inde...* incluait, comme il se doit, une « danse des bayadères » (Dmitriev 1978 : 264, 266). Dans *L'Épouse du diable*, où l'action se déroulait en Hongrie, on voyait des « Danses de Tsiganes hongrois », suivie d'une «Apothéose de fleurs vivantes avec la participation de toute la troupe de ballet»²². Le spectacle incluait aussi une « procession des gros et des maigres », « parmi [lesquels] les Moscovites [pouvaient] reconnaître de nombreuses figures connues»²³. Dans *Nena-Saïb*, la féerie était complétée par un ballet intitulé « Le Mariage d'Arlequin », sans rapport avec le sujet et rassemblant « tous les personnages traditionnels des Arlequinades italiennes : Pierrot, Arlequin, Pierrette, Colombine et Cassandre»²⁴. Jouant sur l'incroyable popularité du ballet à cette époque, Lentovskij annonçait à grand renfort de publicité la participation de « *guest stars* », danseurs ou danseuses venus de l'étranger, comme Emma Palladino ou Giuseppina Cecchetti, invitées pour deux spectacles²⁵, ou de la

troupe impériale. L'affiche du *Vagabond des bois*, donné au Nouveau Théâtre, insistait sur la présence d'une troupe invitée d'Italie avec la ballerine Amina Poliani à sa tête, ainsi que d'un corps de ballet polonais. *Le Général blanc* était présenté dans les termes suivants : « Représentation dramatique historique de 4 actes et 7 tableaux avec batailles, chants, chœurs, danses bulgares et de soldats, etc. [...] La danse bulgare *goro* est interprétée par le chœur et M^{mes} Arkad'eva et Safronskaja, danseuses de Kiev, et l'artiste des Théâtres impériaux M. Kondrat'ev »²⁶.

L'ampleur invraisemblable des mises en scène acquérait une importance en soi et devenait un argument de vente. Lentovskij ne se contentait pas de regrouper sur la scène un nombre de personnages – acteurs, danseurs, artistes de cirque, figurants – qui pouvait devenir colossal. Il jugeait en outre indispensable de communiquer sur les affiches un maximum de détails : les effets scéniques que les spectateurs allaient voir, le nombre de décors, ce qu'ils représentaient, les épisodes chorégraphiques et musicaux, et parfois même le coût de la mise en scène. Ainsi, l'affiche du spectacle *Le Voyage dans la lune* annonce fièrement que la production a coûté 51 000 roubles²⁷.

Sensible au patriotisme, Lentovskij semble avoir développé un goût prononcé pour les scènes de combat. Dès les premiers spectacles du Jardin Ermitage, il avait présenté des « tableaux vivants » mettant en scène des épisodes militaires inspirés des conflits récents (guerre de Crimée ou guerres balkaniques²⁸). Tel un peintre de tableaux historiques, il s'inspirait des lois de l'art figuratif pour disposer les interprètes sur le plateau, affectant aux différents groupes des tâches spécifiques et coordonnant leurs mouvements. Dans ses



féeries, les scènes de combats s'enrichissaient d'un déluge d'effets pyrotechniques, tandis que se déployaient des bataillons imposants de figurants. Dans *Pour la patrie...*, une bataille spectaculaire opposait l'armée française à l'armée autrichienne. Dans *Dans les forêts de l'Inde*, les Hindous sapaient des fortifications qui s'écroulaient. Dans *Montigono*, qui décrit l'affrontement des Français et des Mexicains, les épisodes guerriers furent particulièrement développés. Le public assista à la confrontation de régiments d'infanterie et de cavalerie, à des tirs au canon, à des explosions, à des destructions de bâtiments. Au cours de l'action, l'Indien Montigono enlevait une jeune Mexicaine, échappait aux poursuites, puis faisait alliance avec les Mexicains et attaquait les Français. Le clou du spectacle était une bataille au cours de laquelle ces derniers dynamitaient un pont qui séparait les deux camps alliés, précipitant leur défaite. Vaincu, Montigono était réduit au suicide, pendant que les Français fêtaient leur victoire.

Ces dispositifs scéniques monumentaux culminèrent dans *Nena-Saïb*, où Léntovskij s'efforça de reconstituer une véritable bataille navale : « Un navire pirate de taille gigantesque est poursuivi en haute mer par des galères espagnoles. Un tableau qui promet d'être extrêmement grandiose sur la scène ! », annonça la presse²⁹. Dès les premières représentations, les visiteurs, intrigués, se déplacèrent en masse dans le but d'admirer ce combat titanesque. Les *Novosti dnja* avaient publié l'information suivante : « On a livré à l'Ermitage un vaisseau construit par Val'c qui occupe presque toute la vaste scène du théâtre Antée [...] en dépit de ses dimensions colossales, ce vaisseau est manœuvré sur la

scène avec la légèreté d'un véritable bateau de mer »³⁰. Anticipant sur les méthodes du cinématographe, Léntovskij avait engagé des figurants inhabituels : « ceux qui ont répondu à l'appel sont de véritables matelots qui ont fait des voyages au long cours autour du monde... Des répétitions avec le navire manœuvré par les marins ont lieu chaque jour après la fin du spectacle »³¹. Dès la première, le 11 juin 1887, le navire fit fureur, devenant la principale attraction de l'Ermitage : il « s'est retourné de façon inattendue et tout-à-fait naturelle pour faire face à la rampe et s'est immobilisé dans cette position. Son déplacement était tellement naturel et grandiose que les spectateurs ont sursauté sur leurs sièges et que des applaudissements frénétiques ont éclaté » [...] « Ce seul tableau, mis en scène avec une telle perfection, suffit à éveiller l'intérêt du public et c'est une raison suffisante pour aller voir ce spectacle au théâtre Antée, car il est vraiment superbe »³². Comme celle du ballet à l'opéra, l'heure de l'apparition du navire était publiée dans la presse, et chaque soir, les spectateurs affluaient à l'heure dite pour assister aux manœuvres conduites par d'authentiques marins. « En réponse aux nombreuses réclamations et demandes du public qui parviennent chaque jour par courrier ou télégramme aux caisses du théâtre Antée, la Direction annonce que le 3^e tableau commencera à 11 heures du soir », écrivaient les *Novosti dnja*³³, tandis que les *Moskovskie Vedomosti* précisaient : « Le navire est à 10h3/4. Le ballet à 11 heures »³⁴.

En conclusion

Le navire de *Nena-Saïd* fut le clou du

spectacle et peut-être de l'activité de Lentovskij comme concepteur de féeries. Nul autre metteur en scène en Russie n'a mieux incarné la montée en puissance de la spectacularité pure en tant que « ce qui parle aux yeux, qui frappe l'imagination » (Moindrot 2006 : 10), nul autre sans doute n'a cru aussi intensément à la magie du théâtre et à sa capacité d'enchantement. La popularité des féeries de Lentovskij est née de la demande d'un public en quête d'évasion. Comme partout en Europe, elle reflète la crise du texte dramatique, dont l'importance dans le spectacle tend à décroître, de la même façon que s'efface le prestige de l'Auteur devant l'autorité nouvelle du metteur en scène, nouveau chef d'orchestre de la représentation. Ce phénomène peut se lire comme le triomphe d'un art démagogique et commercial, prêt à composer avec une certaine paresse intellectuelle et à flatter les goûts d'un public non lettré et peu exigeant (Charle, 2015, p. 129-170). Mais on peut aussi l'appréhender comme le début d'une prise d'autonomie des professions de la scène vis-à-vis du littéraire ou du dramatique, et voir dans Lentovskij l'un des « héros » de cette épopée d'émancipation, annonciatrice des grandes révolutions à venir dans le théâtre russe. Sur le moyen terme, toutefois, les mises en scène boursoufflées et l'absence d'idée conductrice des spectacles du Théâtre Antée finirent par lasser les spectateurs, qui s'en détournèrent au profit d'autres divertissements, et notamment du cinématographe naissant. Ce fut la désaffection du public vis-à-vis des féeries qui précipita la faillite du Jardin Ermitage et la ruine – cette fois définitive et irréversible – de Lentovskij.

Bibliographie

- Documents d'archives : GCTM im. A.A. Baxrušina, F. 144 Lentovskie M.V., A.V. « Moskovskij listok » [La Feuille de Moscou].
 « Moskovskie vedomosti » [Les Nouvelles de Moscou].
 « Novosti dnja » [Les Nouvelles du jour].
- Charle, Christophe. *La dérégulation culturelle : essai d'histoire des cultures en Europe*, Paris, PUF, 2015.
- Dmitriev, Jurij. *Mixail Lentovskij*, Moskva, « Iskusstvo », 1978.
- Fedorčenko, Oľga. « Virdžinija Cukki v teatre M.V. Lentovskogo Kin' Grust' », *Peterburgskie teatry kotoryx net*, vyp. 1, Sankt-Peterburg., izd. « Levša Sankt-Peterburg », 2019, p. 9-124.
- Jankovskij, Moisej. *Onepemma*, Moskva-Leningrad, Iskusstvo, 1937.
- Laplace-Claverie, Héléne. « Montrer et dire le merveilleux sur les scènes françaises du XIX^e siècle », *Romantisme*, 2015/4, n° 170, p. 76-86.
- Laplace-Claverie, Héléne. « *La féerie au XIX^e siècle, ou la passion du spectaculaire* » in : *Le Voyage dans la Lune* de Jacques Offenbach, *L'Avant-scène opéra* n° 319, nov.-déc. 2019, Paris, éd. Premières loges, 2019, p. 113-117.
- Martin, Roxane. *La Féerie romantique sur les scènes parisiennes (1791-1864)*, Paris, Honoré Champion, coll. « Romantisme et Modernité », 2007.
- Moindrot, Isabelle. « Introduction » in : *Le spectaculaire dans les arts de la scène du romantisme à la Belle époque*, Paris, CNRS éditions, 2006, p. 7-12.
- Šestakova, Natalija. *Pervyj teatr Stanislavskogo* [Le premier théâtre de Stanislavskij], Moskva, Iskusstvo, 1998.



Skal'kovskij, Konstantin. *V teatral'nom mire.*

Nabljudenija, vospominanija i rassuždenija,
Saint-Pétersbourg, tipografija A.S.
Suvorina, 1899.

Smirina, A.V. « Postanovki Lentovskogo v teatre Antej », *Po stranicam rukopisnyx fondov GCTM. Sbornik. Publikacii, obzory, naučnye stat'ji, soobščeniya,* Moskva, GCTM im. A.A. Baxrušina, 1988.

Val'c, Karl. *Šest'desjat let v teatre,* SPb., Moskva, Krasnodar, « Planeta muzyki », « Lan' », 2011.

Yon, Jean-Claude. « La féerie ou le royaume du spectaculaire. L'exemple de 'Rothomango' », in: Isabelle Moindrot (coord.), *Le spectaculaire dans les arts de la scène du romantisme à la Belle époque,* Paris, CNRS éditions, 2006, p. 126-133.

¹ Pour rappel, en Russie, les théâtres indépendants non seulement ne percevaient pas de subventions publiques, mais devaient en outre, à Saint-Pétersbourg et Moscou, verser un impôt à la Direction des Théâtres impériaux, qui a bénéficié jusqu'en 1883 d'un monopole sur les spectacles payants.

² Cet article a été rédigé dans le contexte de la pandémie mondiale de covid-19 qui nous a privé de la possibilité de consulter certaines sources. Beaucoup d'informations ont été puisées chez Dmitriev (1978), et nous sommes également redevables à l'article d'A. V. Smirina (1988). Sauf mention contraire, les traductions ont été effectuées par nos soins.

³ Le livret d'Emanuel Schikaneder pour *La Flûte enchantée* constitue un bon exemple de scénario de féerie, même si le Singspiel de Mozart ne se rattache pas officiellement au genre, principalement en raison de sa complexité musicale qui contraste avec le caractère simpliste, voire primaire, de la plupart des numéros musicaux des féeries.

⁴ Le Jardin Ermitage avait d'abord accueilli les activités du « Cercle artistique » [Московский артистический кружок], qui donnait des représentations théâtrales durant la saison d'été et avait invité Lentovskij à monter, avec la

participation d'artistes français, des spectacles d'opérette qui obtinrent un grand succès.

⁵ *Les Enfants du capitaine Grant.* Pièce en 5 actes et 1 prologue (13 tableaux) de MM. D'Ennery et Jules Verne, représentée pour la première fois le 26 décembre 1878 à Paris, Théâtre de la Porte Saint-Martin. Le Musée Baxrušin conserve la traduction russe d'Anna Valentinovna Lentovskaja utilisée pour le spectacle.

⁶ *Les Pommes d'or.* Opérette-féerie en trois actes de Chivot, Duru et Blondeau-Montréal sur une musique d'Edmond Audran (1840-1901), représentée pour la première fois le 12 février 1883 sur le Théâtre des Menus-Plaisirs.

⁷ « Novosti dnja » [Les Nouvelles du jour], 1883, № 131, 8 novembre, section « Journal moscovite ».

⁸ Konstantin Tarnovskij (1826-1892). Dramaturge russe, un des membres fondateurs du Cercle artistique [Artističeskij kružok] avec Nikolaj Rubinštejn, Vladimir Odoevskij et Aleksandr Ostrovskij. Il a composé une soixantaine de pièces et collaboré à de nombreuses féeries de Lentovskij : *Les Ombres* [Прузраку], *Nena-Saïb*, *Le Vagabond des bois* [Лесной бродяга]... Un inventaire de sa production dramatique est publié dans l'*Annuaire des Théâtres impériaux* [Ežegodnik imperatorskix teatrov], année 1891 – 1892, p. 520 et suivantes.

⁹ *Les Pirates de la savane.* Scènes de la vie mexicaine en 4 actes et Prologue en 2 tableaux d'Anicet Bourgeois et Ferdinand Dugué, représenté pour la première fois au Théâtre de la Gaieté le 6 août 1859. Le spectacle fut repris dans ce même théâtre le 14 novembre 1883, sur une musique originale de Jurij Gerber. Le livret est consultable en ligne dans une édition de 1863 (Paris, Michel Lévy frères, 1863, 30 p.) sur le portail Gallica.

¹⁰ Griffes de Vautour [Jastrebinj kogot'] est le nom d'un personnage connu en Russie par les traductions de Fenimore Cooper et un récit de Čexov (*Les Garçons* [Mal'čiki], 1887), dans laquelle deux garçons jouent aux Indiens et rêvent de fuir leurs maisons pour gagner l'Amérique.

¹¹ Fëdor Šextel' ou Franz Albert Schechtel (1859 – 1926) fut le principal représentant de l'Art nouveau dans l'architecture russe. Parmi ses réalisations les plus connues, le bâtiment du Théâtre d'art (1902), la gare de Jaroslavl', l'hôtel Rjabušinskij, l'hôtel Morozov, à Moscou.

¹² Voir l'esquisse de Fëdor Šextel', conservée au Musée Baxrušin. GCTM im. A.A. Baxrušina, KP 61125.

¹³ *La Poule aux œufs d'or*, féerie de MM. Dennery et Clairville, musique de M. Fessy, représentée pour la première fois à Paris sur le théâtre de l'ancien Cirque national le 29 novembre 1848. Paris, Beck, 1861. Voir aussi GCTM im. A.A. Baxrušina, F. 144, *ed. xr.* 604, « Moskovskij listok », 1886, 4 juillet, n° 183.

¹⁴ *Madame le diable*, d'Henri Meilhac (1831-1897) et Arnold Mortier, opéra féerique en 4 actes, représenté pour la première fois à Paris, Théâtre de la Renaissance, le 5 avril 1882.

¹⁵ Voir « Moskovskij listok », 1886, 22 août, n° 232.

¹⁶ Pavel Fëdorov (1800-1879). Dramaturge, traducteur, chef du répertoire des Théâtres impériaux de Saint-Petersbourg (1854 – 1879); directeur de l'École théâtrale (à partir de 1853).

¹⁷ Ekaterina Zalesova (1856 – 1924). Écrivaine russe, auteur dramatique et médecin, directrice d'une école de massages et de gymnastique à Saint-Petersbourg.

¹⁸ Nous n'avons pas retrouvé d'informations sur les auteurs cette dernière féerie, dont l'existence est attestée par des affiches et les esquisses des costumes conservées au Musée Baxrušin.

¹⁹ « Teatr i muzyka » [Le théâtre et la musique], « Novosti dnja », 1887, 27 mai, n° 142.

²⁰ Résumé de l'histoire. Le riche planteur David (interprété par A.M. Gorin-Gorjajnov) prépare le mariage de sa fille Helen avec le capitaine d'artillerie Williamson. Bientôt on apprend que les Hindous, menés par Akdar (Lentovskij), fomentent une révolte. Au loin, on perçoit les lueurs d'un incendie, on entend des cris. La maison de Davide brûle, ses biens sont dévastés. Au 2^e acte, les Hindous attaquent l'arsenal des Anglais, font sauter les entrepôts de munitions, la ville brûle, les fortifications s'écroulent. Au 3^e acte, la famille de David se cache, puis s'échappe dans une barque sur le Gange. Grâce à l'aide de Maurice, un officier français, elle parvient à gagner un bastion. Puis vient la fête du dieu Shiva chez le Radjah, avec les danses des bayadères. Akdar y amène Helen qu'il a enlevée. On s'apprête à la tuer. Mais les troupes anglaises encerclent les insurgés, la rébellion est vaincue. Akdar trouve la mort sur une falaise qui est submergée par la crue du Gange.

²¹ *La Poule aux œufs d'or*. Grande féerie en trois actes, un prologue et vingt-quatre tableaux de MM.

Dennery et Clairville, musique de M. Fessy. *Op. cit.*, p. 7, 13, 14, 15, 16, 19, 23, 24, 26, 28, 31, 34, 37, 40, 41.

²² « Po sadam i teatram » [À travers jardins et théâtres], « Moskovskij listok », 1886, 29 juillet, n° 207.

²³ « Moskovskij listok », 1886, 5 août, n° 215.

²⁴ « Moskovskij listok », 1887, 31 mai, n° 146.

²⁵ *Les Œufs d'or* et *La Femme du diable*, voir GCTM im. A.A. Baxrušina, F. 144, *ed. xr.* 637-638.

²⁶ GCTM im. A.A. Baxrušina, KP 327910-39.

²⁷ GCTM im. A.A. Baxrušina, KP 316379/134

²⁸ GCTM im. A.A. Baxrušina, F. 144, *ed. xr.* 600, 601.

²⁹ « Teatr i muzyka » [Le théâtre et la musique], « Novosti dnja », 1887, n° 142.

³⁰ « Teatr i muzyka » [Le théâtre et la musique], « Novosti dnja », 1887, n° 153.

³¹ *Ibidem*

³² « Teatr i muzyka » [Le théâtre et la musique], « Novosti dnja », 1887, n° 159.

³³ *Ivi*, 24 juin, n° 170.

³⁴ « Moskovskie vedomosti » [Les nouvelles de Moscou], 1887, 20 juillet, n° 198.