

# Ouverture

PASCALE MELANI

Né à Marseille dans une famille de danseurs et d'acteurs, Victor-Marius-Alphonse Petipa (1818-1910), après des contrats éphémères dans plusieurs théâtres, dont ceux de Nantes et de Bordeaux, a effectué une carrière de plus de cinquante années en Russie où il a officié comme danseur, puis comme maître de ballet principal des Théâtres impériaux de Saint-Pétersbourg, de 1869 à sa mort. Naturalisé russe en 1894, il est devenu Marius « Ivanovitch » et a engendré une nombreuse descendance de danseurs et de comédiens, dont Marius Mariusovitch Petipa (1850-1919), son fils aîné, acteur dramatique, qui fit partie un temps de la troupe du Théâtre de chambre (Kamerny) d'Alexandre Taïrov.

L'importance du rôle de Marius Petipa pour l'histoire de la danse n'est plus à démontrer. C'est lui qui a parachevé l'évolution du grand ballet académique, connu également sous le vocable de « ballet russe », en laissant à la postérité une soixantaine de créations, dont les plus célèbres (*Le Lac des cygnes*, *La Belle au bois dormant*, *Casse-noisette*, *La Bayadère*, *Le Corsaire*, *Raymonda*, etc.) continuent d'être données sur toutes les scènes du monde et représentent une sorte de « socle commun » de la culture chorégraphique mondiale. Reconstituée, réinterprétée, parodiée quelquefois, l'œuvre de Petipa demeure extrêmement vivante et constitue pour nombre de compagnies de danse un argument d'appel, meilleure preuve de sa popularité !

Cette popularité universelle est néanmoins trompeuse ; elle laisse supposer que la carrière et l'œuvre de Petipa sont très largement connues et documentées. Or il n'en est rien. Peu de créateurs de premier plan ont été autant négligés par la recherche que Marius Petipa. En France, son pays natal, aucun ouvrage, ni même une simple biographie, n'ont encore été publiés. En Russie, les études ponctuelles abondent, mais tout un pan de son œuvre demeure encore dans l'ombre et aucun travail de synthèse n'a été entrepris pour l'instant.

L'ambition de ce numéro est d'ébaucher, en direction du public français, un état des lieux de la « petipologie<sup>1</sup> » dans l'attente d'études plus systématiques qui devraient voir le jour pour la célébration officielle de son bicentenaire, déjà programmée en Russie pour 2018.

Notre propos s'organise selon plusieurs axes.

Un premier axe, biographique, s'efforce de retracer le parcours artistique et personnel de Marius Petipa. En ébauchant un tableau de la vie du ballet à Paris dans les années 1840, Sylvie Jacq-Mioche (*Les années 1840 à l'Académie royale de musique*) met en perspective la trajectoire de Marius Petipa, danseur et chorégraphe. D'autres contributions apportent des éclairages totalement inédits sur des moments peu connus de la vie de Petipa : son enfance et son apprentissage à Bruxelles, dans le sillage de son père, le maître de ballet Jean-Antoine Petipa (1787-1855) (Jean-Philippe Van Aelbrouck, *Marius Petipa, une enfance bruxelloise*) ; son passage peu glorieux au Grand-Théâtre de Bordeaux, interrompu par la faillite de l'entrepreneur (Natalie Morel-Borotra, *Marius Petipa danseur au Grand-Théâtre de Bordeaux*) ; l'« escapade » espagnole qui se conclut par une fuite romanesque de Madrid vers la France (Sergueï Konaïev, « *Le Señor Petipa voyage sous un nom supposé...* »), avant le départ salvateur pour la Russie. Un mystérieux document autographe, commenté par Natalia Dounaïeva (*Un autographe énigmatique de Marius Petipa*), montre que, dans ce pays également, Petipa a dû guerroyer pour faire reconnaître son autorité. Enfin, Olga Fedortchenko retrace la carrière de danseur de Petipa, un peu éclipsée par celle de Petipa chorégraphe : le premier, demeuré à son époque dans l'ombre de son talentueux aîné Lucien (Romain Feist, *Lucien, l'autre Petipa*), n'en fut pas moins un interprète marquant des ballets de Jules Perrot, en particulier du rôle de Conrad dans *Le Corsaire*, son

---

1. Nous remercions Olga Fedortchenko pour l'invention de ce néologisme.

ballet d'élection (Olga Fedortchenko, *Marius Petipa interprète des ballets de Jules Perrot*).

Impossible d'évoquer Petipa sans mentionner quelques-unes de ses œuvres. Nathalie Lecomte évoque les avatars du *Corsaire*, création parisienne de Joseph Mazilier, devenu par la suite, sous la houlette de Petipa, un des fleurons de la scène impériale russe (*Le ballet "Le Corsaire" : de Joseph Mazilier à Marius Petipa*). Quant aux ballets originaux créés en Russie, Michaela Böhmig a tenté d'en reconstituer le panorama complet (*Les Ballets créés par Marius Petipa en Russie (1847-1898) : thèmes, genres et styles*). Parmi eux émergent d'authentiques chefs d'œuvre (André Lischke, "*Raymonda*" de *Glazounov-Petipa : un chef d'œuvre "fin de siècle"*), parallèlement à des demi-réussites (Nadine Meisner, *Le ballet "La Vestale" de Marius Petipa*). La comparaison entre les deux versions de *Don Quichotte* soulève la question du lien de Petipa avec son public : souvent accusé de vouloir complaire aux cercles mondains de la capitale, plus ou moins proches de la Cour, le chorégraphe révèle dans ses spectacles moscovites une autre physionomie (Élizabeth Souritz, *Le "Don Quichotte" de Marius Petipa*). Chacune de ces études de cas dévoile des aspects particuliers de la « méthode Petipa », qui n'est pas restée intangible, mais dont la cohérence réside sans doute dans le principe de primauté absolue de la danse sur tous les autres éléments du spectacle. Un sort est également réservé à l'un des collaborateurs du chorégraphe, le compositeur italien Riccardo Drigo (Walter Zidarić, *Riccardo Drigo (1846-1930), compositeur et chef d'orchestre de Marius Petipa*).

Mais le ballet « petipien » signifie au-delà de la danse elle-même ; il s'inscrit dans un système de représentations symboliques et de relations sociales, c'est pourquoi d'autres auteurs ont cherché à replacer le travail du chorégraphe dans l'institution du ballet de son temps, appréhendée du point de vue culturel au sens large, social, économique et politique. Le spectacle de ballet dévoile des oppositions de genre (Bénédicte Jarrasse, *Le statut du danseur dans le ballet impérial*) ; il pose la question du financement de la culture à une époque qui voit la montée en puissance du mécénat privé (Anne Swartz, *La musique ennoblie : Marius Petipa, le patronage et "La Belle au bois dormant" de Piotr Ilitch Tchaïkovski*) ; il comporte aussi sa face sombre, un mode de fonctionnement semi-occulte, « en coulisse », que les écrits personnels de Petipa et du directeur des Théâtres impériaux Teliakovski laissent partiellement deviner (Pascale Melani, *Les coulisses du ballet : Marius Petipa et le directeur des Théâtres impériaux Vladimir Teliakovski*) ; enfin, se pose la question de

sa signification politique, avec en arrière-plan les enjeux stratégiques et socio-politiques de la Russie dans le dernier quart du XIX<sup>e</sup> siècle (Tim Scholl, *Au milieu des Empires : les réponses de Marius Petipa aux nationalismes russes de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle* ; Emmanuelle Delattre-Destemberg, *S'emparer de la mémoire de Marius Petipa : revendication politique et identité des Écoles de danse française et russe*).

Pour terminer, l'œuvre de Petipa est envisagée du point de vue de sa descendance, qui est extrêmement féconde, que ce soit en Russie soviétique (Irina et Marina Vaganova, *L'héritage chorégraphique de Marius Petipa dans la création de Natalia Doudinskaïa et Konstantin Sergueïev*), en France (Florence Poudru, *Quelques ballets de Petipa en France*), aux États-Unis (Kara Yoo Leaman, *Balanchine et l'héritage musical de Petipa*) ou ailleurs. La dimension architecturale de la création petipienne, sa quête incessante de perfection formelle et d'harmonie ont une résonance qui déborde le monde du ballet proprement dit et innerve la création musicale. Ces principes ne ressurgissent-ils pas, quelque soixante années plus tard, dans le néoclassicisme d'un Stravinsky ? C'est du moins la thèse très séduisante que soutient Natalia Braguinskaïa (*L'interprétation par Igor Stravinsky de l'héritage de Marius Petipa*). Quoi qu'il en soit, la question de la réinterprétation et, désormais, de la reconstitution de l'œuvre de Petipa est actuellement à l'ordre du jour, inspirant de nouveaux questionnements (Claudia Jeschke, *Chorégrapheur la spectacularité* ; Doug Fullington et Marian Smith, *Reconstruire Petipa : "Giselle" et "Paquita"*).

L'approche tente de combiner la généalogie et la diachronie, mais aussi la synchronie, dans la mesure où la création de Petipa est mise en rapport avec la vie artistique de son époque et l'évolution de la société russe. Elle met en œuvre une réflexion sur le spectacle de ballet en Russie et les pratiques artistiques et sociales qui lui sont liées, sur les constructions symboliques et identitaires qu'il véhicule, sur l'évolution de son interprétation et de sa représentation, enfin sur sa diffusion en tant que modèle dans le monde entier par les héritiers du chorégraphe.

Enfin, cet état des lieux n'aurait pas été complet sans la mention de quelques publications récentes sur le sujet. Natalie Morel-Borotra propose une analyse très détaillée de la monographie de Laura Hormigón, venue éclairer le séjour de Petipa en Espagne (*Marius Petipa en España 1844-1847. Memorias y otros materiales*). Quant à Olga Fedortchenko, dans un compte rendu de plusieurs recueils et monographies significatifs, elle nous livre les résultats de

la « petipologie » pétersbourgeoise, actuellement en plein renouveau.

EA 4593 CLARE, université Bordeaux Montaigne  
Maison des sciences de l'homme d'Aquitaine