

Être et/ou ne pas être ? Le danseur dans le Ballet impérial

BÉNÉDICTE JARRASSE

Ma mère disait toujours que le ballet n'était pas une carrière enviable pour un homme, car même les meilleurs danseurs n'y jouaient qu'un rôle secondaire.

Tamara Karsavina, *Ma vie*¹

Un lieu commun parcourt l'historiographie de la danse : le XIX^e siècle, épris de la seule ballerine, aurait mis à mort le danseur, jadis roi de la scène. À l'Opéra de Paris, son pouvoir est peu à peu minoré et ce processus d'effacement s'accompagne d'un déclin de l'école de danse masculine. Le ballet de l'Opéra a beau posséder à son effectif des interprètes virtuoses au talent reconnu, les critiques français n'ont alors pas de mots assez durs pour stigmatiser le danseur : « Le désagrément d'une danseuse est qu'elle nous amène

1. Tamara Karsavina, *Ma Vie*, trad. de l'anglais par Denyse Clairouin [titre original : *Theatre Street*, Londres, 1930], Paris, Éditions Complexe, coll. « Territoires de la danse », 2004, p. 36.

quelquefois un danseur² », dit la légende d'une caricature, tandis qu'un recueil d'anecdotes célèbre ironiquement le *requiem* du danseur : « Les danseurs sont morts ! Qu'ils reposent en paix !³ ». À Saint-Petersbourg, Petipa, héritier du modèle français, s'inscrit à son tour dans cette esthétique qui fait du ballet un art essentiellement féminin, et que Balanchine, dépositaire de la tradition impériale en Amérique, résumera au XX^e siècle par la formule : « la danse est femme⁴ ». De la France à la Russie, une continuité esthétique et imaginaire paraît donc se dessiner : c'est autour de la ballerine que s'élaborent non seulement le travail de création chorégraphique, mais aussi la médiatisation du ballet – et le fantasme qu'il suscite.

Derrière le *topos* de la féminisation du ballet se cachent toutefois des réalités locales plus complexes. Au sein du Théâtre impérial, volontiers figuré par ses toutes-puissantes ballerines et ses « armées » fantasmatiques de danseuses, le danseur, chorégraphiquement minoré, n'est pas pour autant méprisé ni considéré comme une présence superflète. Mieux, l'école de danse masculine affirme une force renouvelée qui s'affichera de manière éclatante en Occident avec les Ballets russes à l'aube du XX^e siècle. Les critiques de spectacles, mais aussi les souvenirs d'artistes, sans oublier l'abondant corpus photographique du Théâtre Mariinski, permettent ainsi de redonner vie au danseur et d'esquisser une image plus nuancée de cet éternel second de la dramaturgie impériale, objet le plus souvent d'un silence poli.

Pour ce faire, nous évoquerons en premier lieu la situation que Petipa découvre à Saint-Petersbourg. C'est à partir de ce « terreau » local que l'on envisagera ensuite ce que Nicolas Legat appelle le « système » Petipa, dont la clé de voûte est certes la ballerine, mais à l'intérieur duquel le danseur occupe une place nécessaire et porte des valeurs spécifiques. Ce « système » n'est cependant pas à appréhender de manière immuable, mais aussi dans la dynamique d'une quête d'identité, celle-là même qui touche le ballet russe, forme mouvante, naturellement captive de l'air du temps et d'influences exogènes.

2. Édouard de Beaumont, lithographie parue dans *Le Charivari*, 13 décembre 1844, *L'Opéra au XIX^e siècle*, Paris, Aubert & Cie, BNF/ BMO Danse Caricature, n° 24.

3. Charles de Boigne, *Petits Mémoires de l'Opéra*, Paris, Librairie nouvelle, 1857, p. 42.

4. Phrase attribuée à George Balanchine et citée par Arlene Croce, « Balanchine said », *The New Yorker*, 26 janvier 2009.

Saint-Pétersbourg, « terre promise » pour le danseur ?

Lorsque Petipa s'installe en Russie en 1847, Saint-Pétersbourg est converti depuis longtemps au culte de la ballerine. Dans les années 1820, en un temps où le danseur règne encore sur la scène, Didelot est celui qui contribue au développement de la technique féminine, notamment des pointes, introduites en 1815 dans *Flore et Zéphyre*, qui deviendront le véhicule privilégié du fantasme romantique autour de la ballerine, comme en témoignent les vers que Pouchkine consacre à Avdotia Istomina dans *Eugène Onéguine*⁵. Par la suite, les danseuses étrangères, Marie Taglioni, mais aussi Fanny Elssler, Carlotta Grisi, Fanny Cerrito ou Lucile Grahn, suscitent un immense engouement à Saint-Pétersbourg, devenue lieu de consécration obligé pour les vedettes du temps. Le Ballet pétersbourgeois, régulièrement en quête d'une identité « nationale », se montre toutefois désireux d'exploiter les talents féminins de la troupe et c'est à cette époque que l'on voit émerger des gloires locales comme Elena Andreïanova, première partenaire de Petipa à son arrivée en Russie.

Dans une configuration féminine que l'on retrouve à l'échelle européenne et que Petipa va systématiser et amplifier dans ses ballets à *grand spectacle*, comment peut-on être danseur ? Les témoignages du milieu du siècle soulignent d'abord l'excellente qualité du corps de ballet et la très bonne formation des danseurs en général – femmes et hommes confondus. En 1847, Rafail Zotov, critique de *L'Abeille du Nord*, reconnaît qu'en dépit du départ de Taglioni et de l'absence d'un chorégraphe du talent de Didelot, la troupe s'impose, aux yeux des voyageurs étrangers, comme la meilleure d'Europe et qu'elle dispose de « danseuses charmantes » et de « danseurs qualifiés⁶ ». Dans ses *Mémoires*, qui évoquent une période

5. « Presque aérienne, étincelante, / Docile aux magiques archets, / Au milieu d'un essaim de nymphes, / On aperçoit Istomina. / Elle touche d'un pied le sol ; / L'autre trace des cercles lents. / Elle bondit soudain, s'élance, / Vole comme un léger duvet ; / Elle se penche, se redresse, / Et ses pieds rapides frétilent. » *Eugène Onéguine*, ch. I, trad. de Jean-Louis Backès, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1996, p. 47.

6. Rafail Zotov, « Feuilleton. Chronique théâtrale », *Severnaja pčela* [L'Abeille du Nord], 1847, n° 21 [27 janvier], p. [81], cité par Roland John Wiley, *A Century of Russian Ballet: Documents and Eyewitness Accounts, 1810-1910*, Alton, Dance Books Ltd, 2007, p. 173-174. Une décennie plus tard, Théophile Gautier, qui assiste à Saint-Pétersbourg à une représentation d'*Éoline*, s'enthousiasme pour le corps de ballet, mais n'en retient que les prestations des danseuses. Voir Théophile Gautier, « Théâtre Bolchoï, Saint-

un peu plus tardive, Ekaterina Wazem précise que l'effectif masculin de la troupe du Ballet impérial, quoiqu'inférieur en nombre – et en nombre de bons solistes –, égale en mérite artistique l'effectif féminin⁷. La danseuse ajoute qu'à la différence de la troupe de l'Opéra de Paris, le Ballet impérial n'a jamais eu besoin de recourir aux danseuses *en travesti* pour pallier le manque d'hommes capables. Si Petipa y a effectivement recouru – dans le « Pas des Manteaux » de *Paquita*, la « Danse des Corsaires » du *Corsaire* ou la « Danse des Toréadors » de *Don Quichotte* –, c'est, selon elle, uniquement par imitation servile des modes parisiennes.

Le Ballet impérial se trouve néanmoins confronté au tournant du siècle à un problème spécifique qui se révélera récurrent : le vieillissement des danseurs et l'absence de premiers danseurs de talent issus de la troupe⁸. Il faudra en effet attendre la promotion de Lev Ivanov dans les années 1860 et surtout celle de Pavel Guerdt une décennie plus tard pour voir le Théâtre impérial se doter de premiers danseurs distingués issus de sa propre école, mais qui, à leur tour, seront bien isolés dans ce monde de ballerines. C'est dans ce contexte de « vacance » que sont engagés comme premiers danseurs Christian Johansson (1841), Marius Petipa (1847)⁹ et Jules Perrot (1848). Avec ces mercenaires, le théâtre

Pétersbourg : *Éoline* », *Journal de Saint-Petersbourg*, 23 novembre 1858 [*Voyage en Russie*, chap. XII], *Écrits sur la danse*, chroniques choisies, présentées et annotées par Ivor Guest, Arles, Actes Sud, 1995, p. 303-308.

7. Ekaterina Wazem, *Memoirs of a Ballerina of the St Petersburg Bolshoi Theatre, 1867-1884*, trad. de Nina Dimitrievitch [titre original : *Zapiski baleriny Sankt-Peterburgskogo Bol'shogo teatra*, 1937] in *Dance Research* 4, 1 (1986), p. 16. Wazem ajoute : « comme c'est le cas sur toutes les scènes, depuis que le ballet est un art essentiellement féminin ». Les traductions de l'anglais sont de mon fait.

8. Le critique Konstantin Skalkovski insiste de manière sarcastique dans son ouvrage sur le théâtre, publié dans les années 1880, sur un double phénomène, facteur selon lui de déclin : le vieillissement des premiers danseurs de la troupe et la tendance qu'ont ceux-ci, du fait de leur relégation au statut de « porteurs », à moins travailler que les danseuses. Dès lors, la question de leur maintien se pose. Voir *In the Theatre World*, in Roland John Wiley, *A Century of Russian Ballet*, *op. cit.*, p. 310-311.

9. Marius Petipa est engagé en mai 1847 comme premier danseur, à l'initiative du maître de ballet Titus, en remplacement du premier danseur Émile Gredlus. Il fait ses débuts le 24 septembre 1847 dans le rôle de Lucien d'Hervilly dans *Paquita*. Sa prestation, essentiellement pantomimique, ne comporte que deux danses : le « Pas de folie » et « El Jaleo ». Voir Natalia Roslavleva, *Era of the Russian Ballet*, Londres, Victor Gollancz Ltd, 1966,

se montre particulièrement généreux, bien plus, semble-t-il, qu'avec les danseurs locaux¹⁰. Le Théâtre impérial apparaît ainsi sous la plume de Petipa, qui se voit offrir lors de son engagement « un traitement de dix mille francs l'an et la moitié d'une représentation à bénéfice¹¹ », comme un « paradis », une « terre promise¹² », réservant aux danseurs étrangers, honnis ailleurs, un salaire et un statut inédits. À l'occasion de la première de *Paquita*, à laquelle assiste l'Empereur et qui coïncide avec les débuts de Petipa sur la scène pétersbourgeoise, le danseur reçoit de celui-ci « une bague en forme de marquise, sertie de rubis et de dix-huit diamants¹³ ». Cette reconnaissance politique ne remet toutefois pas en cause la hiérarchie symbolique qui régit le ballet, laquelle persiste à faire du danseur l'ombre de la ballerine. À Moscou, la représentation à bénéfice de Petipa est certes ovationnée, mais le danseur est néanmoins forcé d'avouer, sans rancune toutefois, que « toutes ces ovations étaient destinées à ma partenaire et, bien que je fusse le bénéficiaire de la soirée, seule m'échut une petite fraction des bravos¹⁴ ».

Le statut de premier danseur inclut le mime et implique le partenariat de la ballerine dans les *Pas de deux*. Il fait appel à la technique classique, dans laquelle brillent – ou brilleront – Johansson, Ivanov, Guerdt, les frères Legat. Le répertoire du Théâtre impérial accorde toutefois au soliste masculin une existence et une renommée possibles dans deux autres domaines : la danse de caractère, d'une part, les rôles de pure pantomime, d'autre part, deux voies, indépendantes mais parfois assumées par les mêmes artistes, que Petipa exploitera systématiquement dans ses propres ballets. Les témoignages semblent à peu près unanimes à ce sujet : Petipa, engagé officiellement comme premier danseur, n'est pas un danseur classique éminent, un danseur noble et un virtuose comme le sont son frère Lucien ou Johansson, il brille d'abord comme danseur de

p. 86-87. Son père est engagé le 12 octobre 1847 comme professeur des classes supérieures de l'École impériale.

10. Selon Natalia Roslavleva, la Direction des Théâtres impériaux, au moins dans la première partie du XIX^e siècle, s'efforçait de développer et de consolider les talents nationaux, tout en menant une politique de discrimination envers eux, leur préférant les danseurs étrangers, à qui étaient réservés de meilleures conditions de travail et des salaires plus élevés. *Ibid.*, p. 33.

11. Marius Petipa, *Mémoires*, trad. du russe et complétés par Galia Ackermann et Pierre Lorrain, Arles, Actes Sud, 1990, p. 29.

12. *Ibid.*, p. 32.

13. *Ibid.*, p. 33.

14. *Ibid.*, p. 34.

caractère. Son talent s'exprime plus particulièrement dans les danses hispaniques, que son séjour de jeunesse en Espagne lui a donné l'occasion de pratiquer¹⁵. Il est également réputé, à l'instar de son père, pour ses qualités de mime et fera ses adieux à la scène dans le rôle mimé de Conrad dans *Le Corsaire*¹⁶. Cette tradition de la danse de caractère est alors portée par des danseurs comme Félix Kchessinski, également mime distribué dans les rôles nobles, ou, un peu plus tard, Alfred Bekefy, spécialiste des *czardas*. Dans la continuité de Perrot, Petipa, prête une grande attention à la pantomime. Celle-ci peut être le refuge de danseurs vieillissants comme Nikolai Golz, qui fait ses débuts sous Didelot et crée encore le rôle du Grand Brahmane dans *La Bayadère* en 1877, mais elle est aussi, plus qu'une qualité souhaitée pour un interprète, une fonction essentielle du premier danseur. Le Théâtre impérial perpétue par ailleurs une tradition, ancienne en Russie, de danse masculine dans le registre comique. L'emblème de cette tradition en est Timofei Stoukolkine, figure adorée du public pétersbourgeois. Celui-ci débute, un peu à l'image de Perrot à Paris, dans un répertoire acrobatique, et notamment, alors qu'il est encore élève, comme interprète de Jocko au Théâtre Alexandrinski. Il crée plus tard de nombreux rôles dans les ballets de Petipa, comme ceux de Don Quichotte, de Coppélius, de Catalabutte ou de Drosselmeyer, avant de mourir, en

15. Natalie Morel montre toutefois que, dès son passage à Bordeaux en 1843-1844, Petipa affectionnait particulièrement les danses espagnoles : « On trouve donc Petipa, souvent en compagnie de Céline Moulinié, dans un répertoire de danses slaves (*Pas polonais, mazurka*) et surtout espagnoles : *cachucha, bolero, jota aragonesa...*, très prisées en France et particulièrement à Bordeaux, où réside une colonie ibérique et où le directeur programme périodiquement chanteurs et danseurs espagnols » (N.D.E.).

16. Selon Nicolas Legat, « Marius Petipa n'excellait pas comme danseur classique, mais il était un interprète agile et talentueux dans les danses de caractère, dans lesquelles il se distinguait, tout particulièrement dans les danses espagnoles, qu'il avait étudiées en Espagne. Il était aussi un splendide acteur et un soutien capable. » *The Story of the Russian School*, trad. du russe Sir Paul Dukes, Londres, British Continental Press, 1932, p. 33-34. Tamara Karsavina raconte toutefois que son père, Platon Karsavine, considérait Petipa à la fois comme un mauvais danseur et comme un mauvais mime : « Il admettait toujours que Petipa était un metteur en scène très doué et plein d'imagination ainsi qu'un admirable professeur, mais, ajoutait-il, ce n'était qu'un danseur médiocre ; et mon père tournait souvent en ridicule sa manière de jouer. Les genoux tremblants, roulant des yeux, grinçant des dents, frappant du pied – tous les effets d'un pathos faux et médiocre lui servaient pour contrefaire le maître. » *Ma Vie, op. cit.*, p. 25-26.

1894, d'une crise cardiaque entre les actes II et III de *Coppélia*, « comme un soldat à son poste¹⁷ ». Ses *Souvenirs* témoignent, à travers de nombreuses anecdotes, de l'estime du public et d'une reconnaissance officielle de son talent¹⁸. Celle-ci passe notamment par les attentions que lui accorde l'Empereur, l'attribution d'une représentation à bénéfice lors de son retour sur scène après une blessure et d'une pension pour ses vingt ans de service¹⁹.

Le paradoxe du danseur impérial est qu'il conquiert peut-être sa plus grande gloire – sa gloire la plus visible et la plus durable en tout cas – non sur la scène, mais en tant que professeur. L'enseignement, dans le cadre de l'École impériale de ballet, est en effet la voie vers laquelle se tournent naturellement tous les premiers danseurs une fois leur carrière terminée, quand ils n'exercent pas déjà ces fonctions, pour beaucoup d'entre eux, en parallèle de leur activité scénique. Christian Johansson, danseur loué pour son élégance, sa correction²⁰ et ses qualités de partenaire²¹, règne ainsi durant plusieurs décennies sur l'école et sur la *classe de perfectionne-*

17 « T. A. Stukolkin », *Vsemirnaja Illjustracija* [Illustration mondiale], n° 1340, 1^{er} octobre 1894, p. 272, in Roland John Wiley, *A Century of Russian Ballet*, op. cit., p. 107.

18. Dans *The Male Dancer* [*The Male Dancer: Bodies, Spectacle, Sexualities*, Londres, New York, Routledge, 1995], Ramsey Burt associe le déclin du danseur – en réalité, la détestation du danseur – à la prédominance de la chorégraphie dans le monde du théâtre. Est-ce à dire que, malgré un statut chorégraphique minoré, le danseur est, dans le contexte du théâtre impérial, protégé de l'ostracisme et du mépris qu'il subit ailleurs, en particulier à l'Opéra de Paris, tant de la part des critiques et des abonnés que du personnel dansant ? La différence d'attitude de deux ballerines, l'une Parisienne, l'autre Pétersbourgeoise, vis-à-vis des danseurs est en tout cas frappante : dans ses mémoires (non publiées), Taglioni se montre parfois hostile envers ses partenaires, tandis que Wazem rend hommage à leurs qualités respectives. Voir *Memoirs of a Ballerina of the St Petersburg Bolschoi Theatre*, in *Dance Research*, 4, 1 (1986), p. 16-28.

19. Voir « Recollections of T. A. Stukolkin, Artist of the Imperial Theatres », Roland John Wiley, op. cit., p. 109-134.

20. Ekaterina Wazem le présente comme « un pur produit de l'école française de danse » et décrit sa danse comme « exemplaire », ce qui signifie qu'elle est étrangère aux effets de pure virtuosité caractéristiques de la fin du siècle – évolution condamnée par Wazem. Voir *Memoirs of a Ballerina of the St Petersburg Bolschoi Theatre*, in *Dance Research* 4, 1 (1986), p. 16-17.

21. *Ibid.*, p. 17.

ment des danseuses, et en marque durablement l'enseignement²². Tous ces maîtres, véritables piliers du théâtre, chargés de transmettre le patrimoine chorégraphique et d'assurer une forme de continuité, détiennent un savoir reconnu et jouissent auprès de leurs élèves, filles ou garçons, d'une aura incomparable²³. Le passage du statut de danseur à celui de pédagogue est non seulement la marque d'une reconnaissance sociale pour les intéressés, mais aussi la garantie d'une pérennité de l'École et de l'école de danse masculine en particulier, laquelle ne sera jamais sacrifiée au nom de la religion de la ballerine, contrairement à l'Opéra de Paris, où l'on assiste dans la seconde moitié du siècle à un déclin de l'école masculine.

Le danseur à l'épreuve du « système » Petipa

Si l'école de danse masculine réussit à être préservée et sort même renforcée à la fin du siècle, grâce aux influences étrangères successives dont elle bénéficie, la question se pose toutefois de la place qu'attribue Petipa au danseur dans son système chorégraphique, lequel se met véritablement en place en 1862 avec *La Fille du pharaon*. Dans ses ballets, les rôles et les emplois sont strictement codifiés et répartis entre les hommes et les femmes, avec une distinction marquée entre les styles de danse masculine et féminine, à la différence des ballets de Bournonville au Danemark. Cette distinction est rigoureusement maintenue par l'École, même si

22. Dans son essai sur l'histoire de l'école russe, Nicolas Legat, qui deviendra lui-même un enseignant réputé, lui rend un hommage vibrant, ainsi qu'à Cecchetti. *The Story of the Russian School*, *op. cit.*, p. 13-17 et 29-33.

23. Dans ses souvenirs, Tamara Karsavina évoque la classe de mime de Guerdt, auquel elle « garde une gratitude infinie ». Tamara Karsavina, *Ma vie*, *op. cit.*, p. 93. Vera Petipa partage le même enthousiasme au sujet de l'enseignement de Guerdt : « Mon professeur de danse et de mimique était Pavel Guerdt. C'était un homme très expressif. Je me souviens de la précision extraordinaire de ses gestes et des mouvements de son visage, de son port de tête et du maintien de son dos et de ses épaules qui révélaient un grand artiste. Nous étions tous absorbés par ses cours. » « Notre famille », cité dans Marius Petipa, *Mémoires*, *op. cit.*, p. 102. Ekaterina Wazem, à la plume souvent acide, se montre en revanche plus réservée sur son enseignement : « [...] Il me faut souligner qu'un danseur célèbre ne fait pas toujours un pédagogue efficace. À cet égard, je mentionnerais les noms de Lev Ivanov et Pavel Guerdt : à mon avis, ils n'étaient pas de très bons professeurs. » *Memoirs of a Ballerina of the St Petersburg Bolshoi Theatre*, *op. cit.*, p. 17.

l'enseignement des classes de filles peut être assuré, avec ses spécificités, par des danseurs²⁴.

Les ballets de Petipa sont d'abord construits pour et autour d'une ballerine élue, parfois de deux, dont il s'agit dès lors de creuser et d'approfondir les différences de tempérament et de technique. Dans *La Bayadère*, le duel de Nikia et de Gamzatti est ainsi conçu originellement pour Ekaterina Wazem, ballerine virtuose et *terre à terre*, et Maria Gorchenkova, réputée pour sa légèreté et sa qualité de saut²⁵. Dans cette configuration chorégraphique, un lien spécifique se crée entre le maître de ballet et *ses* interprètes féminines, qui deviennent en quelque sorte *ses* créatures, celles qu'il façonne en tant que ballerines – le terme tient dans ce cas davantage du titre de noblesse que de la profession : de manière significative, Petipa parle à propos de Rosati de « ma ballerine » lorsqu'il chorégraphie *La Fille du pharaon*²⁶. Le cœur du « système » Petipa, la « *pièce de résistance*²⁷ » de tous ses ballets, c'est le *Grand Pas d'action*, qui engage un nombre variable d'interprètes et alterne mime et danse. Il comporte inévitablement un *Pas de deux*, à l'ordonnement ritualisé, dans lequel doit briller comme un joyau la variation féminine. Le critique Konstantin Skalkovski considère celle-ci comme « la plus haute expression du ballet » et « son point

24. Petipa déplore toutefois qu'ait été démise de ses fonctions de professeur de la classe de perfectionnement des femmes, Eugénie Sokolova, et nommé à sa place « un professeur homme » (Nicolas Legat) : « Je ne veux pas parler ici de la personnalité ni des compétences de ce monsieur, mais je ne peux m'empêcher de relever qu'il n'est aucunement capable d'enseigner aux danseuses la grâce et le charme que seule une femme peut transmettre. Sur-tout une femme de la qualité de M^{me} Sokolova qui a toujours représenté l'incarnation même de la grâce. Ce n'est pas pour rien que ce système est appliqué dans tous les corps de ballet d'Europe. À Paris, ce poste est occupé par M^{me} Mauray qui s'est longtemps produite sur la scène du Grand Opéra ; à la Scala de Milan, c'est M^{me} Beretta qui dirige une telle classe ; à Berlin, c'est la fille de feu le maître de ballet Taglioni. » *Mémoires, op. cit.*, p. 64.

25. Selon Wazem, « Gorchenkova, qui dansait le rôle de la princesse, se signalait par son extraordinaire légèreté, et son entrée dans cet acte consistait en une série de grands jetés depuis le fond de la scène jusqu'à la rampe. En me proposant de danser cette variation, Petipa voulait me "piquer" : j'étais une danseuse *terre-à-terre*, spécialiste des danses virtuoses à la technique complexe et ne possédais pas la faculté de « voler ». *Memoirs of a Ballerina of the St Petersburg Bolshoi Theatre, op. cit.*, p. 34.

26. Marius Petipa, *Mémoires, op. cit.*, p. 50.

27. Roland John Wiley, *Tchaïkovsky's Ballets. Swan Lake, Sleeping Beauty, Nutcracker*, Oxford, Oxford University Press, 1985, p. 18.

culminant²⁸ ». Le solo féminin est toujours personnalisé, c'est-à-dire qu'il est réglé et adapté en fonction de l'interprète de manière à mettre en valeur au mieux le tempérament et la technique de celle-ci. Dès lors qu'un ballet est remonté avec une autre interprète, celui-ci peut s'enrichir de *pas* nouveaux, adaptés aux talents et au savoir-faire technique de celle-ci, comme en témoigne le « Grand Pas » de *Paquita*, synthèse et apogée de l'art de Petipa. La variation est à la fois la révélation d'une individualité et l'exaltation d'une diversité féminine ouvertement mise en scène par les arguments de ballets.

Le *Pas de deux* à la Petipa tend de fait à accorder au danseur une position secondaire et conventionnelle. Selon Nicolas Legat, le talent de Petipa réside avant tout dans la composition des variations féminines. Par manque de temps ou d'intérêt, il choisit de confier, toujours selon Legat, les variations masculines à Johansson, réputé pour la richesse et la variété de ses enchaînements chorégraphiques et, après la retraite de celui-ci, à Legat lui-même²⁹. La structure du *Pas de deux*, avec l'adage et la *coda*, fait d'abord du danseur un partenaire de la ballerine, assurant auprès d'elle une double fonction de soutien et de porteur. Le danseur se trouve, littéralement et symboliquement, *derrière* sa ballerine : il doit la soutenir dans les pirouettes et les équilibres, dans un contexte où la danse sur pointes est généralisée, et assurer des portés qui se complexifient avec le temps. Il lui faut non seulement soulever la danseuse, mais aussi varier les portés, de manière à en exposer tous les charmes au spectateur³⁰. À la différence de la tradition romantique,

28. Cité par Roland John Wiley, *ibid.*, p. 8.

29. Voici ce qu'en écrit Nicolas Legat : « S'il était grand, c'était en grande partie parce qu'il avait clairement conscience de ses propres limites. Il avait du génie pour mettre en scène les numéros solo des danseuses, mais les danses masculines n'étaient pas son fort. Il le comprenait parfaitement et ne s'offusquait pas de nous voir aller demander conseil à Johansson pour tel ou tel pas. Dans les derniers ballets de Petipa, j'ai moi-même créé pas mal de variations pour hommes dans des *Pas de deux*, *de trois* ou *de quatre*. » « À la mémoire d'un grand maître », cité dans Petipa, *Mémoires*, *op. cit.*, p. 95.

30. Cette évolution déplait d'ailleurs fortement à Bournonville. Après une visite à Saint-Petersbourg, ce dernier écrit une lettre au critique Sergueï Khoudekov, datée du 2 mai 1874, dans laquelle il reconnaît le talent de Petipa, mais déplore sa soumission à certaines modes, notamment concernant les portés acrobatiques. Voir Vera Krasovskaja, « Marius Petipa », *International Encyclopedia of Dance*, New York-Oxford, Oxford University Press, 1998, vol. 5, p. 153.

perpétuée notamment dans les ballets de Bournonville, l'homme et la femme ne dansent pas côte à côte, dans une relation spéculaire et peu ou prou égalitaire, qui apparente le duo à une conversation entre amis. Dans les ballets de Petipa, l'homme et la femme entretiennent une relation vassalique, dans laquelle le danseur se met au service de sa partenaire, suzeraine qui ne devient de son côté véritablement une ballerine que grâce au soutien valeureux de son cavalier, vassal ou prince consort. Le *Pas de deux*, image en miniature et miroir en creux de la symbolique hiérarchique à l'œuvre dans le ballet, est ainsi une exaltation de la différence masculin / féminin. Au danseur sont réservés la puissance et le service, images de virilité, à la danseuse la grâce et la virtuosité, véhicules d'une féminité rêvée. Le *Pas de deux* permet toutefois au danseur de faire la démonstration d'une virtuosité masculine spécifique, puisqu'il a lui aussi droit à une variation, qui dit l'état de la technique masculine à un moment donné du temps³¹. La tradition du Théâtre Mariinski a longtemps été de diviser en deux le rôle masculin principal : la partie mimée est confiée à un premier danseur expérimenté, la partie dansée – notamment le *Pas de deux* – à un autre danseur, souvent plus jeune et vaillant. C'est le cas lors de la création de *La Bayadère* en 1877 : le rôle de Solor est alors interprété par Lev Ivanov, tandis que le « Pas de deux » de Solor avec Gamzatti est confié au jeune Pavel Guerdt. Dans *Le Lac des cygnes*, en 1895, le rôle de Siegfried est cette fois mimé par Guerdt (il a alors 51 ans), qui est doublé par Alexandre Oblakov (Benno) dans le *Pas de deux* de l'acte II et par Alexandre Gorski dans le *Pas d'action* de l'acte III. Petipa reprendra le principe du dédoublement du premier rôle masculin, partenaire de la ballerine, dans *Raymonda* : Pavel Guerdt y interprète le rôle mimé d'Abderahman, tandis que le héros, Jean de Brienne, est incarné par le jeune et virtuose Serge Legat³².

Les photographies des artistes chorégraphiques font bel et bien état d'une différence de *corps* et de présence scénique entre le danseur et la ballerine, qui renvoie aux valeurs spécifiques qu'ils portent l'un et l'autre. Le danseur noble s'impose comme un corps à la fois hiératique et dramatique. Pavel Guerdt ou Lev Ivanov apparaissent ainsi couramment figés dans des poses stéréotypées, qui les rapprochent davantage du modèle de l'artiste dramatique que de celui du virtuose, souple et bondissant. Le visage, souvent élo-

31. Il faut toutefois tenir compte du fait que les notations des variations, quand elles existent, sont tardives.

32. Voir notamment Natalia Roslavleva, *Era of the Russian Ballet*, *op. cit.*, p. 108-109.

quent, suggère l'importance accordée à l'expression mimique. Le costume masculin reflète par ailleurs le goût de l'histoire et du pittoresque exotique, quand celui de la danseuse reste peu ou prou identique quel que soit le cadre. Souvent lourd, il laisse place au fil du temps au fameux costume troubadour qui libère les jambes du danseur. Face à ce dernier, la danseuse incarne une féminité opulente, traduite par le faste de son costume et les bijoux qu'elle porte. Les photographies des ballerines témoignent à cet égard de la généralisation progressive d'un style de tutu qui laisse voir entièrement les jambes. La ballerine est par ailleurs toujours chaussée de pointes – elle est même très souvent *sur* les pointes –, manière de signifier que c'est elle qui porte la virtuosité, une virtuosité spécifique, qui se traduit dans la verticalité, loin du modèle de la ballerine romantique éthérée. Cette évolution éclate avec les danseuses italiennes au corps robuste et aux pointes d'acier – Virginia Zucchi, Pierina Legnani ou Carlotta Brianza – qui imposent l'image d'une féminité puissante et épanouie.

De Pavel Guerdt aux frères Legat : l'évolution du modèle du danseur impérial

Le rapport homme / femme tel qu'il est mis en scène dans les ballets de Petipa renvoie à un imaginaire courtois dont Pavel Guerdt s'affirme, à partir de la décennie 1870, comme l'emblème incontesté et incontestable. Les critiques, s'ils semblent se contenter de commentaires brefs, redondants et conventionnels sur son compte, ont néanmoins recours à un éventail de termes qui permettent de cerner parfaitement ce que sont les qualités attendues d'un bon danseur : l'élégance des poses, la correction de la danse, la noblesse et la sûreté du partenariat, la qualité dramatique – du mime : « Comme toujours, M. Guerdt a été un Prince Siegfried élégant et un magnifique cavalier pour Legnani dans ses danses parfois risquées³³ ». Vera Petipa, fille de Marius, considère de son côté que « le système de [son] père a trouvé sa meilleure incarnation en la personne de l'un de ses élèves, Pavel Guerdt », dont les prestations « se distinguaient par la forme achevée des épisodes mimiques et la noblesse de la danse³⁴ ». Mime de premier ordre, il est aussi un partenaire hors pair : dans le « Pas de deux » de *La Belle au bois dormant*, Guerdt se signale par ses « poses sculptées et

33. *Novoe vremja* [Temps nouveau], 16 janvier 1901, p. 4-5, cité dans Roland John Wiley, *Tchaïkovsky's Ballets*, *op. cit.*, p. 259.

34. « Notre famille », cité dans Marius Petipa, *Mémoires*, *op. cit.*, p. 101.

l'habileté de ses supports³⁵ ». Dans un univers où il semble y avoir toujours pléthore de ballerines, russes ou étrangères, où, tout au moins, celles-ci se renouvellent régulièrement et cohabitent avec leurs différences de tempérament et de style sous le regard féroce des factions de balletomanes, Guerdt demeure, seul homme ou presque³⁶, figure d'une permanence s'affirmant par la litote, pilier rassurant et indestructible d'un édifice construit à la gloire de la ballerine. On n'est dès lors plus exactement dans la problématique du danseur – fût-il premier et noble –, mais d'un danseur, appréhendé comme *le* danseur par excellence : Pavel Guerdt, qui porte à leur plus haut degré d'accomplissement les valeurs aristocratiques de la danse telle que la conçoit Petipa³⁷.

Dans un tel édifice, les choses semblent fixées une fois pour toutes. Le « système » Petipa, appuyé sur la figure triomphante de la ballerine et celle apparemment immuable du cavalier, symbolisée par la très longue carrière scénique de Guerdt, n'est toutefois pas ce monolithe au parfum décadent, où se croisent grands-ducs et ballerines parées de diamants, dans lequel l'a figé, délibérément ou non, une certaine historiographie. Dans les années 1880, le Ballet impérial achève, semble-t-il, de consacrer le processus de transfert du pouvoir, jadis détenu par le danseur, sur la ballerine. Ce phénomène prend une ampleur plus considérable encore avec la venue des danseuses italiennes, qui introduisent sur la scène une nouvelle virtuosité, plus acrobatique, plus démonstrative, plus spectaculaire.

35. *Ibid.*

36. En 1873, la troupe impériale compte toutefois onze premiers danseurs pour seulement deux ballerines, mais la plupart sont âgés, voire très âgés (Golz, Johansson...), et cantonnés aux rôles de pantomime. De dix ans son aîné, Lev Ivanov est l'autre grand premier danseur de la troupe durant la période 1860-1880. Outre qu'il semble avoir eu un tempérament modeste et discret, le plaçant de fait dans l'ombre de Guerdt, il s'oriente, comme on sait, vers la chorégraphie dès la fin des années 1880. Le critique Sergueï Khoudkov écrit de lui : « Comme danseur, comme mime, Ivanov ne se distinguait par aucune qualité particulière. Il n'attirait pas l'attention sur lui-même, il se considérait d'une grande "utilité". [...] Il était toujours pour les *danseuses* un partenaire adéquat, élégant, s'efforçant de rester dans l'ombre. La modestie était la qualité remarquable de cet artiste, qui dansait toujours "proprement", "correctement", et ne recourait pas aux maniérismes virtuoses des représentants de l'école italienne. » *Istorija tancev* [Histoire des danses], IV, p. 172, cité dans Roland John Wiley, *Tchaïkovsky's Ballets, op. cit.*, p. 202.

37. Ce n'est sans doute pas un hasard que Guerdt soit caricaturé sous les traits du Roi Soleil par les frères Legat.

laire³⁸, associée notamment à l'image, quasi guerrière, des « pointes d'acier » : Pierina Legnani en particulier introduit les trente-deux fouettés dans *Cendrillon*, puis dans *Le Lac des cygnes*, et c'est pour elle que Petipa crée *Raymonda*, véritable festival de variations. Cette vague de virtuosité, qui fascine, malgré les réticences de Petipa, et le public et les artistes du Ballet impérial³⁹, touche aussi de près la danse masculine. Enrico Cecchetti est ainsi, aux côtés de Carlotta Brianza, l'interprète des rôles de Carabosse et de l'Oiseau bleu dans *La Belle au bois dormant*, deux rôles normalement considérés comme antinomiques aussi bien sur le plan symbolique qu'en termes d'emploi. Avec Carabosse, Cecchetti perpétue la tradition du mime et des rôles de caractère dans la veine grotesque, tandis qu'avec l'Oiseau bleu, il fait ressurgir le modèle oublié du danseur de demi-caractère, incarné dans une créature aérienne et féerique, tout en confirmant l'idéal classique du noble cavalier. La virtuosité portée par le rôle s'inscrit à la fois dans la rupture et dans la continuité du modèle incarné par Guerdt : le brio et l'agilité du danseur y sont exaltés, au détriment de la noblesse et de la pose hiératique, mais le service de la ballerine y reste néanmoins primordial. Dans les comptes rendus de la première du ballet⁴⁰, si Skalkovski relève « l'agilité stupéfiante » et « la puissance⁴¹ » de Cecchetti, la plupart des critiques appréhendent le *Pas de deux* non comme un « numéro » de bravoure masculine, mais comme un *Pas de deux* classique, destiné à mettre en valeur la virtuosité de la ballerine : « Mademoiselle Nikitina a merveilleusement dansé son *Pas de deux* avec

38. Cette évolution n'est pas du goût de Petipa. Interrogé sur le déclin du ballet, le maître de ballet s'exprime en ces termes : « Le ballet est un art sérieux où doivent primer la plastique et la beauté, et non des sauts et des pirouettes insensées où l'on lève la jambe par-dessus la tête, cela ne relève pas de l'art mais de la plus parfaite bouffonnerie. [...] L'école italienne est en train de détruire le ballet. » « À l'occasion des cinquante ans d'activité artistique de M. Marius Petipa », *La Gazette de Saint-Petersbourg*, 2 décembre 1896, *Mémoires, op. cit.*, p. 79.

39. Legat évoque dans ses souvenirs le choc causé par les danseurs italiens, tous dotés d'une très grande virtuosité technique, sur les danseurs de Saint-Petersbourg et leur influence sur l'évolution de l'école russe. *The Story of the Russian School, op. cit.*, p. 15-25.

40. Les critiques du ballet sont répertoriées dans l'ouvrage de Tim Scholl, *Sleeping Beauty, a Legend in Progress*, New Haven, Londres, Yale University Press, 2004, p. 173-218.

41. « Skalkovsky's Review of *The Sleeping Beauty* », cité dans Roland John Wiley, *A Century of Russian Ballet, op. cit.*, p. 374-375.

M. Cecchetti et a été reçue comme le public a l'habitude de recevoir sa gracieuse favorite⁴² ». Par-delà ce rôle symbolique, Cecchetti imprime sa marque comme professeur à l'École impériale, laquelle intègre et adapte alors à ses propres canons cette virtuosité italienne, comme elle l'avait fait auparavant avec les écoles française et danoise. Sans renoncer aux idéaux du passé, on assiste, durant les ultimes années du règne de Petipa, à un début de rééquilibrage de la virtuosité en faveur du danseur, à une amorce de réappropriation par celui-ci d'un privilège perdu, ainsi que l'emblématise le « Pas de quatre » de *Raymonda*, qui réunit en 1898, à la création, Nicolas et Serge Legat, Georgui Kiakht et Alexandre Gorski, représentants d'une nouvelle – et brillante – génération, combinant le modèle du danseur noble et les qualités du danseur de demi-caractère. À cet égard, les reconstructions récentes de *Paquita* et *La Belle au bois dormant* menées par Alexei Ratmanski⁴³, appuyées sur les notations tardives de Vladimir Stépanov, ont montré que la partie réservée au danseur, si elle restait incontestablement secondaire, requérait une technique aussi exceptionnelle qu'éclectique – preuve de la force de l'école russe de danse masculine à la fin du siècle.

S'il demeure avant tout un cavalier de l'ombre dans la dramaturgie du Ballet impérial, le danseur n'y est pas pour autant cette figure méprisée, inquiétante, voire monstrueuse, qui parcourt au même moment les représentations du ballet français. La réalité du danseur impérial oscille entre un « être » et un « n'être pas » qui ne signe cependant jamais son abolition scénique. Toutefois, la venue de Cecchetti à Saint-Petersbourg et l'émergence d'une nouvelle

42. *Novosti i birževaja gazeta* [Nouvelles et journal de la bourse], 5 janvier 1890, cité dans Tim Scholl, *Sleeping Beauty, a Legend in Progress*, op. cit., p. 181. Dans le même ordre d'idée : « Mademoiselle Nikitina a dansé le *Pas de deux* avec son partenaire de valeur, M. Cecchetti, de manière irréprochable. [...] Les succès de Mademoiselle Nikitina grandissent non pas de jour en jour, mais d'heure en heure. Il n'est pas difficile de tirer la conclusion que la ballerine travaille de manière acharnée à développer un talent qui tient du génie. » *Peterburgskaja gazeta* [Journal de Saint-Petersbourg], 8 janvier 1890, *ibid.*, p. 185. Une autre critique associe de manière étonnante Guerdt et Cecchetti, impeccables partenaires : « Seuls M. Guerdt et M. Cecchetti ont maîtrisé l'art du partenariat de la ballerine dans les groupements difficiles et les tours risqués ; les autres étaient gauches et maladroits », *Novoe vremja* [Temps nouveau], 5 octobre 1890, *ibid.*, p. 194.

43. Ces reconstructions ont été menées, respectivement, avec le Ballet de Bavière (2014) et l'American Ballet Theatre (2015).

génération de danseurs ne font qu'amorcer sa réhabilitation en tant que virtuose. Celle-ci se poursuivra dans des lieux et à des moments différents, avec les Ballets russes, mais aussi avec le ballet soviétique – phénomène que l'historiographie occidentale a la plupart du temps occulté. Les transformations que subissent les ballets de Petipa au ^{XX}^e siècle vont en effet dans deux directions, qui touchent de près le statut du danseur : la suppression de la pantomime et la revalorisation de la danse masculine dans le sens de la bravoure et de l'héroïsme, consacrées notamment par les ajouts de Vakhtang Tchaboukiani et Nikolai Zoubkovski. Le statut du danseur met ainsi en exergue l'altérité fondamentale de ce continent en soi qu'est le Ballet impérial, dans ses dimensions esthétique et, plus encore peut-être, politique. Une telle question interroge fort logiquement les constructions historiographiques, qu'elle invite, sinon à déconstruire, du moins à relativiser. L'insistance – forcément suspecte – sur l'inexistence du danseur dans le ballet du ^{XIX}^e siècle, si elle renvoie à une réalité chorégraphique, participe aussi d'une opération visant à valoriser, *a contrario* de l'académisme instauré par Petipa, la nouveauté radicale des Ballets russes, comme événement artistique et comme fondement de la modernité, justement emblématisée par la figure de Vaslav Nijinski, incarnation du génie retrouvé de la danse et d'une virtuosité masculine qu'on aurait pu croire perdue.