

**Laura Hormigón**, *Marius Petipa en España 1844-1847. Memorias y otros materiales*, [s.l.], Danzarte Ballet, 2010, 471 p. – ISBN : 978-84-935950-0-5

Laura Hormigón a derrière elle une brillante carrière de danseuse classique, tant en Espagne qu'à l'étranger. Sa démarche est suffisamment rare pour être saluée : elle s'intéresse à son art et à l'histoire de celui-ci, comme le démontrent les divers articles dont elle est l'auteur, et surtout cet ouvrage de 471 pages consacré à Marius Petipa.

Il est toujours difficile d'écrire sur un interprète, et particulièrement sur un danseur : que reste-t-il de lui après sa disparition ? Des traces conservées de son passage, des témoignages écrits, quelques portraits figeant une pose ou un mouvement, l'impact reçu par ses collègues et ses élèves éventuels... On doit à Laura Hormigón un remarquable travail en archives, présentant beaucoup de faits, rassemblant une multitude de documents issus de sources diverses, établissant des listes de spectacles, transcrivant méthodiquement tous les comptes rendus retrouvés, pour décrire ce séjour de presque trois années. On sent qu'elle s'est passionnée pour son sujet, et a cherché, avec le plus de rigueur et de sérieux possible<sup>1</sup>, à

---

1. Laura Hormigón donne généralement ses sources, mais pas toujours, ou sans précision suffisante : il manque parfois des références pour se reporter aux documents auxquels il est fait allusion, ou pour savoir d'où vient l'information ; de même, certains ajouts ne sont pas signalés par des crochets, etc. Mais on peut aussi comprendre que l'auteur ait voulu, dans un ouvrage destiné à un public choisi sans être réservé aux seuls spécialistes, alléger la lecture en ne multipliant pas les notes infrapaginales ou les signes typographiques.

recueillir des informations pour donner à connaître ce pan quasi ignoré de la biographie du danseur. On lui sait donc gré de son implication personnelle, de sa volonté presque pédagogique de faire revivre un milieu et une époque, de tous les éléments de connaissance qu'elle partage, dans un style agréable, avec son lecteur : cet ouvrage se lit avec plaisir et intérêt, sa réalisation – sans être luxueuse – est soignée.

On regrette cependant que Laura Hormigón en reste à l'étape de la description minutieuse, qu'elle n'offre aucune piste de problématisation ou d'analyse, et que son expérience de danseuse ne l'ait pas amenée à proposer un regard plus personnel sur le parcours de Petipa. Gageons que le lecteur saura, sans s'y perdre, faire son miel de ces innombrables informations qui lui sont apportées, et qu'il se trouvera des historiens de la danse pour travailler sur les matériaux si patiemment rassemblés.

Le plan de l'ouvrage correspond scrupuleusement au titre. Il se divise en deux parties d'inégale longueur, la première consacrée au séjour de Petipa en Espagne, la seconde – plus courte – présentant un ensemble de documents, de témoignages et d'annexes d'un intérêt moindre pour le lecteur francophone dans la mesure où le principal document (les mémoires du danseur) a déjà été publié en France<sup>2</sup>.

Le prologue rappelle les débuts de carrière à Nantes et Bordeaux d'une part, puis Saint-Petersbourg d'autre part : au milieu se situe l'épisode espagnol (de juin 1844 à janvier 1847) pour lequel Laura Hormigón a entrepris son travail d'investigation, mené principalement à partir d'archives (malheureusement, celles du Teatro del Circo sont inexistantes, et les fonds de l'Archivo Histórico Nacional correspondant au séjour de Petipa ont brûlé) et de dépouillement de périodiques (la liste en est fournie en annexe, de même que celle des institutions consultées).

L'auteur s'attarde sur l'épisode romanesque qui mit brutalement fin au séjour du danseur en Espagne : une fugue en compagnie d'une jeune aristocrate, que Laura Hormigón a mis plusieurs mois à identifier comme étant la fille du marquis de Villagarcía, María del Carmen Álvarez Lorenzana (ce qui constitue selon elle l'« un des apports importants de ce livre », p. 22). Elle propose,

---

2. Comme la plupart des éditions existantes, cette traduction de l'espagnol se fonde sur le texte des mémoires de Petipa publié dans l'édition russe de référence Anna Nexendzi (éd.), *Marius Petipa. Materialy. Vospominaniya. Stat'i* [Marius Petipa. Documents. Souvenirs. Articles], L., Iskustvo, 1971, p. 23-67 (N.D.E.).

pour le prétendant officiel avec lequel Petipa se serait battu en duel, appelé « Ch » dans ses *Mémoires*, le nom de Louis Charles Decazes de Gluckberg, premier secrétaire à l'ambassade de France.

Laura Hormigón cerne ensuite son sujet avant de l'approcher peu à peu : dans le chapitre initial, elle nous présente un panorama du « Madrid isabélin », puis fait un gros plan sur les théâtres et cirques madrilènes – et plus spécialement le Teatro del Circo où danse Petipa, qui fait l'objet de larges développements –, la focale se modifiant encore pour une série de portraits consacrés aux principaux artistes qui travaillent au Circo et à l'impresario qui les a engagés, avant de conclure par deux chapitres sur Marius Petipa.

La vie culturelle et sociale de cette petite capitale de plus de 200 000 habitants qu'est Madrid est assez animée : bals, concerts, spectacles se succèdent, signe d'une « véritable renaissance pour la société madrilène » dans laquelle apparaît une nouvelle génération d'aristocrates « sans autre préoccupation que le divertissement » (p. 53). Les précisions apportées par les archives, la presse, les chroniques et les livres de souvenirs dessinent une vie de Cour brillante, menée par une souveraine qui donne le ton en matière de spectacles. La ville suit le mouvement, et des deux théâtres existant en 1840, on passe à plus de dix, une décennie plus tard !

Le chapitre suivant est précisément consacré à ces établissements madrilènes, à leur conception, leur fonctionnement, leur rôle social. El Circo (ou Teatro del Circo, issu du Cirque Olympique établi par Paul Laribeau, transformé en théâtre en 1840) attire toujours du public dans ses 1 600 places qui en font alors le plus grand théâtre madrilène. « C'est le théâtre à la mode de la capitale » (p. 84). Il paraît impensable que le voyageur de passage ne lui consacre pas au moins une soirée : Glinka, qui arrive en Espagne au printemps 1845, y voit danser Marie Guy-Stéphan et Petipa, qu'il retrouvera ensuite à Saint-Petersbourg. On n'y donne pratiquement que de l'opéra et des « ballets sérieux » dans un milieu et un répertoire très cosmopolites : il abrite deux compagnies, l'une d'opéra italien qui emploie de nombreux chanteurs italiens, et l'autre de « *baile francés* », qui accueillent des Français – ils fournissent l'essentiel des principaux sujets, le corps de ballet (trente danseuses et dix-huit danseurs en 1846) étant majoritairement formé d'Espagnols. De 1844 à 1847, la compagnie chorégraphique se renouvelle presque entièrement chaque année en ce qui concerne les premiers rôles, à l'exception de Petipa et de la première danseuse qui restent en place.

Le personnage qui ouvre ensuite la galerie de portraits par lesquels Laura Hormigón veut nous donner à connaître le milieu dans lequel arrive Petipa est José de Salamanca (1811-1883) : celui qui, à deux reprises, fut l'homme le plus riche d'Espagne a de grands projets pour le théâtre dont il prend les rênes en 1843, et il se comporte davantage en mécène qu'en entrepreneur de spectacles. C'est lui qui oriente le Teatro del Circo vers le ballet à grand spectacle (plus de quinze ballets sont créés entre 1844 et 1847), qui réorganise la compagnie chorégraphique en engageant des artistes étrangers provenant des grandes scènes européennes et qui monte une école de danse pour fournir le corps de ballet, attirant un public « brillant et choisi » issu de l'aristocratie et de la « bonne société » (p. 126) dans un écrin luxueusement et élégamment rénové.

En 1844, il engage l'Autrichien d'origine tchèque Johann Daniel Skoczdojole (1817-1877) comme chef de l'orchestre de la compagnie de danse. C'est un cornettiste, qui a passé plusieurs années dans l'orchestre du Grand-Théâtre de Bordeaux (1829-1835) où il a également été chef d'orchestre pour la danse. Il est l'auteur de plusieurs ballets et oeuvres chorégraphiques, souvent écrites pour le Circo : ainsi le fameux « Jaleo de Jerez », danse andalouse insérée dans la création madrilène du *Diabolo amoureux* de Mazilier en 1845, qui lui apporta de grands succès ainsi qu'à son interprète, Marie Guy-Stéphan.

Il est dommage que les éléments rassemblés par Laura Hormigón ne permettent pas d'en savoir plus sur les liens entre l'Espagne et la France, et plus particulièrement Bordeaux, où des membres de la famille Petipa vécurent et travaillèrent à plusieurs reprises et où Marius passa une saison avant de partir pour Madrid. Ainsi, il est surprenant de noter, comme l'auteur nous le fait remarquer, le nombre des premiers sujets du Circo passés par la capitale girondine<sup>3</sup>.

Jean-Baptiste Barrez (1795-1868) a lui aussi dansé à Bordeaux avant de faire une carrière à l'Opéra de Paris à partir de 1821 – il y sera aussi professeur, notamment de Lucien Petipa et Carlotta Grisi. Arrivé à Madrid en avril 1844, il danse de temps en temps au Circo, mais surtout il en est le maître de ballet jusqu'au début de l'année suivante. En mars 1845, c'est Jean-Antoine Petipa (1787-1855) qui prend la relève et monte *Ondine*, *Esmeralda* (où il inter-

---

3. Parmi ceux-ci, je remarque J. Delestre deuxième danseuse et C. Charvet troisième danseuse à Bordeaux en 1843-44 : Petipa serait-il pour quelque chose dans leur engagement madrilène en mars 1845 ?

prête Quasimodo), *Les Modistes de Paris*, *La Farfarella* (très bien accueillie), *Alba Flor la pesarosa* (où il est Juilon).

Plus de douze pages de commentaires extraits de la presse madrilène suivent la biographie du peintre décorateur Eusebio Lucini Biderman (1814-1881) : c'est dire combien sa luxueuse scénographie a émerveillé la critique. Né à Barcelone mais fils d'un décorateur italien, il exerce au Teatro del Circo à partir de 1844. « Il fait partie d'un groupe de scénographes de théâtre italiens qui travaillèrent pendant les cinquante premières années du XIX<sup>e</sup> siècle en Espagne, chez qui prédominaient le goût de l'anecdote et le carton-pâte, qu'ils utilisaient pour illustrer le luxe et le grandiose » (p. 154), note Laura Hormigón, qui regrette que rien ne subsiste de ses réalisations. Les comptes rendus louent son goût, la justesse des coloris, son habileté dans la réalisation de la perspective et de divers effets scéniques.

La danseuse vedette du Circo est Marie Guy-Stéphan (Marie Antoinette, dite Virginia Stéphan, épouse Guy depuis 1838). Née la même année que Marius à Paris où elle reçut sa formation de danseuse, elle débute à Londres en 1834, puis à Paris et à Milan avant d'être engagée à Bordeaux pour trois saisons consécutives, et se partage ensuite entre ces diverses scènes jusqu'à son départ pour Madrid en 1843. Engagée pour six mois au Teatro del Circo, elle y restera cinq ans, et deux ans de plus en Espagne. « De Guy-Stéphan on disait qu'elle avait de la grâce, de la volupté, de l'élégance, qu'elle était une sylphide légère et aérienne » (p. 188). Son succès est considérable en Espagne (sa « seconde patrie », p. 174), même dans le « *baile español* », interprété avec castagnettes. « Sa carrière est tellement liée à la présence de Marius Petipa dans notre pays que l'on ne peut pas les séparer » (p. 185), remarque Laura Hormigón : « ils forment le couple de danseurs le plus célèbre et reconnu » (p. 16) dans le Madrid isabélin.

Le chapitre consacré au Teatro del Circo se clôt avec ce que nous appellerions deux annexes, puisqu'il s'agit de documentation « brute », mais intéressante :

1. « Programmes des ballets interprétés par Marius Petipa au Teatro del Circo » : transcription des feuillets de programmes vendus les soirs de représentations, proposant la distribution, le détail des danses et l'argument du ballet. On apprend que Petipa intervient dans sept ballets : *La Jolie Fille de Gand* (joué en Espagne sous le titre *La Hermosa Beatriz o el sueño*), *La Tarentule* (rôle de Louis), *La Péri*, *Le Diable amoureux*, *Ondine*, *Esmeralda*, *Farfarella o la hija del infierno* (rôle de Pablo).

2. « Affiche des ballets du Teatro del Circo. Janvier 1844 – Mars 1847 » : sur une vingtaine de pages, Laura Hormigón a voulu « faire une reconstruction, pratiquement journalière, et la plus précise possible, de la programmation des ballets du Teatro del Circo » (p. 207), à partir de la presse (trente-cinq périodiques consultés). Cette reconstitution montre que Petipa fait ses débuts dès le 24 juin 1844 dans *Giselle* (rôle d'Albert), et permet de comptabiliser le nombre de représentations des ballets mentionnés au chapitre précédent. Le 17 juillet 1846, un *Pas de trois* est signalé dans le deuxième acte de *La Favorite* (c'est la seule mention de divertissement d'opéra<sup>4</sup>) : on aurait aimé connaître l'accueil réservé à Petipa car c'est dans cette œuvre qu'il avait fait deux débuts houleux à Bordeaux, en 1843 et en 1844 ! Enfin, son nom apparaît – lors de représentations à bénéfice et de soirées pots-pourris – dans « un nouveau Pas de deux », une « Polka » (celle qui est tirée de *La Jolie Fille de Gand* ?) et un « Pas styrien » (sans doute celui d'*Ondine*), qu'il interprète toujours avec Marie Guy-Stéphan.

Comme ces « annexes », les deux chapitres suivants (dévolus à Petipa) sont précieux, en ce sens qu'ils apportent une masse de documents, témoignages de l'activité du danseur et de sa réception (c'est là que l'on regrette les lacunes des institutions espagnoles signalées dans le prologue, et donc l'absence d'archives administratives telles que contrats, livres de comptes, rapports de police, correspondances officielles, etc., qui auraient utilement complété les informations recueillies). Cependant, on aurait aimé, sinon une mise en perspective (avec par exemple les comptes rendus français des années précédentes puisque Laura Hormigón a consulté avec attention les archives et la presse nantaises et bordelaises), au moins une synthèse des appréciations portées sur Petipa.

Celles-ci font donc l'objet de deux compilations :

1. « Petipa dans la presse madrilène », quarante-et-une pages de comptes rendus précédées d'une petite introduction qui rappelle les réalités politiques, sociales et culturelles de la presse espagnole de l'époque. Les articles compilés courent jusqu'en 1906, afin de montrer que le nom de Petipa continuait à apparaître et servait de référence ou de point de comparaison.

L'accueil dévolu au danseur semble sans réserve. La critique l'apprécie tout particulièrement dans les *Pas de caractère* : dès *La Jolie Fille de Gand*, on juge qu'il danse mieux la polka que sa partenaire,

---

4. Le fait est expliqué p. 182 : les programmes ne donnent jamais le nom des danseurs intervenant dans les opéras.

et dans *Ondine*, le « Pas styrien » est déclaré « inimitable » (p. 251), plein d'« une élégante sensualité » (p. 250). Ces deux *Pas*, mais aussi la *mazurka* du *Diable amoureux*, la valse de la folie d'*Esmeralda* et le trio (valse) de *Farfarella* sont édités dans des arrangements pour piano, flûte et guitare – signe de leur popularité. Sont joints également quelques comptes rendus de corridas, où un *picador* ou un *torero* est comparé à Petipa ! (p. 245, 262). Les journaux signalent les applaudissements, voire les ovations faites au couple vedette – Marie Guy-Stéphan recueillant, bien sûr, plus de commentaires et de louanges que son partenaire, à de rares exceptions près :

La Guy Stephan [*sic*] et Petipa exécutèrent un *Pas de deux*, remarquable par sa grâce et sa légèreté. La Guy fut très inspirée. [...] Petipa pour sa part seconda très bien les efforts de sa merveilleuse partenaire. Son école est moderne, il réunit bon goût et bien de la technique, et certainement il peut être sûr qu'il a l'avantage en tous points sur Ferranti, à qui nous n'avons jamais pu dispenser ces éloges. (Ballet *La Tarentule*, *El Clamor público*, 10 septembre 1844, p. 237).

Curieusement, il ne semble pas que Petipa ait interprété des danses espagnoles : rien n'est dit en tout cas à ce sujet, alors que les comptes rendus font allusion aux prestations de sa partenaire dans ce répertoire.

2. « Marius Petipa, tournée en Andalousie (avril-août 1846) », une quinzaine de pages de critiques de presse rendant compte des spectacles dansés entre le 21 avril et le 21 juillet par Marie Guy-Stéphan et Petipa. Par contrat signé avec Fernando Millet (impresario du Teatro Principal de Séville), les deux danseurs intègrent la compagnie de ballet de ce théâtre avec qui ils se produisent dans huit villes andalouses (Séville, Cadix, San Fernando, Puerto de Santa Maria, Sanlucar de Barrameda, Malaga, Grenade, et peut-être Jerez de la Frontera), dans un répertoire formé « des pièces les plus importantes des ballets complets qu'ils dansaient à Madrid » (p. 275).

La presse permet de constituer un calendrier des dates et, pour Cadix uniquement, donne le programme de neuf soirées sur dix (seul le bénéfice de Petipa<sup>5</sup> est annoncé sans précision de programme). La tournée est triomphale, répondant aux espérances « du public qui les attendait anxieusement, car la célébrité et le

---

5. Sa partenaire en aura trois lors de la tournée, et plusieurs à Madrid. En revanche, aucun bénéfice n'a été retrouvé pour Petipa dans la capitale espagnole.

“nom” qu’ils avaient acquis à Madrid les précédaient » (p. 28). Peut-être plus encore que dans la presse madrilène, « la Guy-Stéphan » capte l’attention des chroniqueurs.

La seconde partie de l’ouvrage comprend, outre la traduction des *Mémoires* signalée plus haut, un chapitre sur la famille Petipa complété par un texte de sa fille Vera (traduction partielle d’un manuscrit dactylographié conservé aux Archives d’État de Russie de Littérature et d’Art), la traduction d’une interview de George Balanchine réalisée par L. Kirstein à Colorado Springs en 1967 (« Le plus grand de tous les maestros ») et cinq pages intitulées « Les leçons d’un maître de ballet », présentées comme « article spécialement écrit pour *Marius Petipa (Materiales para el estudio de su obra)*, Leningrad, 1971 » par le chorégraphe Iouri Grigorovitch<sup>6</sup>, ce qui n’est pas clair – ces deux dernières contributions n’apparaissant pas dans la bibliographie et n’étant pas référencées. Viennent ensuite le plan du ballet *La Belle au bois dormant* écrit par Petipa pour Tchaïkovski, une liste des chorégraphies réalisées tout au long de sa carrière, un index onomastique, une bibliographie suivie de la liste des sources consultées et enfin un appendice consacré à la tournée *Petipa In memoriam* effectuée en 2010 par Laura Hormigón et Oscar Torrado avec leur troupe.

Tout au long de l’ouvrage, une riche iconographie, dont la provenance est hélas rarement indiquée, souvent insérée dans des cartouches ou sur un motif reprenant de façon stylisée les présentations usuelles de l’édition du XIX<sup>e</sup> siècle, vient plaisamment illustrer cette contribution précieuse au fonds documentaire consacré à cette célébrité paradoxalement encore mal connue aujourd’hui qu’est Marius Petipa.

Natalie Morel Borotra  
EA 4593 CLARE ARTES, Université Bordeaux-Montaigne

---

6. Tous ces documents ont été publiés en russe dans le recueil Anna Nexendzi (éd.), *Marius Petipa. Materialy. Vospominanija. Stat'i* [Marius Petipa. Documents. Souvenirs. Articles], L., Iskusstvo, 1971, 446 p. (N.E.D.).