

Lucien, l'autre Petipa

ROMAIN FEIST

Le récit de la vie du « frère de Marius » reste encore à écrire. Paradoxalement, Lucien, relégué dans l'ombre dès la fin du XIX^e siècle, a connu, de son vivant, une notoriété au moins égale à celle de Marius. Et lorsque les deux Petipa collaborent, une unique fois, pour le *Marché des Innocents* à Paris en 1861, leur rémunération est rigoureusement identique, comme nous le verrons plus loin.

Notre propos sera plutôt de présenter ici, au moins partiellement, les documents et les sources susceptibles de permettre l'établissement d'une telle biographie, qui serait, n'en doutons pas, un apport essentiel à la connaissance de l'histoire de la danse française à l'époque romantique.

Le visage de Lucien Petipa nous est principalement connu par trois portraits conservés à la Bibliothèque-musée de l'Opéra de Paris :

- Un petit médaillon ovale peint sur ivoire et signé « Émile Berny », non daté, mais représentant le danseur de toute évidence encore jeune homme, vers l'âge de 20-25 ans sans doute¹.

1. Émile Berny, portrait de Lucien Petipa, huile sur ivoire, Paris, sans date, BMO, MUS-485, don de M^{me} Petipa, 1909.

- Un portrait au crayon rehaussé d'aquarelle, daté de 1842, et signé de Guillaume-Prospère Dartiguenave, exact contemporain du danseur, et né comme lui en 1815².
- Un portrait de plus grandes dimensions, dû à Louise Desnos, et daté de 1849. Petipa est alors âgé de 34 ans, et danse depuis six années à l'Opéra de Paris³.

Les autres représentations connues de Lucien Petipa présentent un caractère plus informel, moins officiel. Il s'agit principalement de gravures parues dans la presse ou des collections populaires telles que la *Galerie Dramatique*⁴, où on le découvre en costume de scène, dans les rôles qu'il a interprétés. La recherche de la ressemblance physique est ici secondaire, et le propos des dessinateurs / graveurs est d'abord de restituer avec précision les détails de l'habillement du danseur.

Occasionnellement, son nom figure explicitement sur les planches de costumes destinées aux ateliers de l'Opéra de Paris. Ainsi le dessinateur et chef-costumier Paul Lormier mentionne-t-il le nom du danseur et maître de ballet sur une esquisse réalisée pour la production d'*Aelia et Mysis*, un ballet de Joseph Mazilier sur une musique d'Henri Potier créé en 1853⁵. Le document porte l'imprimatur de Nestor Roqueplan, alors directeur de l'Opéra de Paris (1847-1854).

La notoriété acquise par Petipa le conduit à l'occasion à servir d'« objet publicitaire », notamment pour le compte d'éditeurs de musique, qui utilisent son image pour vendre des arrangements pour piano ou petite formation de salon de ballets à succès. Des gravures à son effigie sont ainsi employées en tant que frontispice ou page de garde de partitions. La promotion de la publication se fait également par voie de presse, le nom de Lucien Petipa et de sa partenaire, Carlotta Grisi, étant mis en avant comme argument de vente. Les représentations de Lucien Petipa – du moins identifié comme tel – « en situation » sont plus rares. On peut néanmoins en retrouver la trace sur certaines gravures reproduisant des scènes de ballets à succès, comme *La Jolie Fille de Gand*, en 1842. C'est essen-

2. Guillaume-Prospère Dartiguenave, portrait de Lucien Petipa, huile sur ivoire, Paris, 1842, BMO, MUS-1141.

3. Louise Desnos, portrait de Lucien Petipa, huile sur toile, 1849, Paris, BMO, MUS-223, don de M^{me} Petipa, 1909.

4. Victor Dolet, Alexandre Lacauchie & Louis-Simon Lassalle, *Costumes des théâtres de Paris*, Paris, Martinet, 1843-1873.

5. Paul Lormier, *Aelia et Mysis ou l'Atellane*, maquette de costume pour le rôle de Bathilde, Paris, 1853, BMO, D216-21 (7)

tiellement le costume, dont le dessin original de Paul Lormier nous est parvenu, ainsi que la position centrale sur l'image, qui nous permet de déterminer qu'il s'agit bien de Lucien Petipa.

Pour *La Péri*, en 1843, le dessinateur – célèbre à l'époque – Victor Dollé cherche en revanche à préserver une vraie ressemblance physique avec le danseur pour cette gravure parue dans la presse, plus réaliste que la représentation du costume (Lucien Petipa dans le rôle d'Achmet) – pourtant visée par la direction de l'Opéra – proposée par la *Galerie Théâtrale*.

Il n'y a par ailleurs pas de trace en image de ses débuts en tant que danseur à l'Opéra de Paris en 1839, dans *La Sylphide* aux côtés de Lucile Grahn, recrutée dans le but de remplacer Fanny Elssler, qui avait demandé un congé de deux ans pour effectuer une tournée aux États-Unis. La représentation, qui eut lieu le 10 juin, ne fut manifestement pas un grand succès – sur le plan financier du moins –, puisque l'Opéra réalisa ce jour là, avec moins de deux mille francs en caisse, l'une des plus mauvaises recettes de l'année⁶. À titre de comparaison, lorsque Marie Taglioni, de retour de Russie, reprit son rôle-fétiche pour deux soirées en juillet 1840, la billetterie atteignit les niveaux faramineux de 10 725 francs-or le 17, et de 11 872 francs-or le 22⁷.

Les portraits photographiques font également défaut, mais c'est également le cas pour l'ensemble des artistes de l'Opéra de Paris avant 1860. Les choses allaient ensuite changer du tout au tout, avec le contrat passé entre l'Opéra et le photographe Eugène Disdéri : des campagnes de prises de vue des artistes – y compris les seconds rôles – en costumes furent lancées pour chaque production lyrique et chorégraphique, mais pour Lucien Petipa-danseur, il était déjà trop tard, sa carrière scénique ayant déjà atteint son terme, ou presque. En revanche, cet engouement de la direction de l'Opéra de Paris pour la photographie en tant qu'outil promotionnel profitera à Lucien Petipa-chorégraphe, en léguant à la postérité une abondante iconographie pour des ouvrages tels *Graziosa*, *Le Marché des Innocents* ou *Le Roi d'Yvetot*. Nous y reviendrons.

La documentation fait en revanche totalement défaut en ce qui concerne la vie personnelle de Lucien Petipa. Les archives de l'Opéra ne conservent de lui qu'une très maigre correspondance : une unique lettre écrite de sa main, en 1851, à la direction de

6. *Le Journal de l'Opéra*, Paris, 1839, BMO, p. 202.

7. *Le Journal de l'Opéra*, Paris, 1840, BMO, p. 229.

l'Opéra, pour solliciter un congé de trois mois, de mai à juin⁸. On relèvera que Petipa se montre fin connaisseur des chicaneries de l'administration française, et prend soin de conclure sa requête par : « Veuillez, pour la bonne règle, m'accuser réception de cette lettre et recevoir l'assurance de ma parfaite considération ».

La petite poignée de lettres adressées à Lucien Petipa par Verroy de Saint-Georges et le Baron Taylor préservée à la Bibliothèque-musée de l'Opéra n'a qu'un caractère purement anecdotique : remerciements pour des participations à des galas au profit de l'Association de Secours Mutuels des Artistes Dramatiques et autres soirées de bienfaisance.

Une lettre signée de la « Princesse Metternich », non datée, attire tout de même l'attention : l'aristocrate autrichienne – c'est de Pauline von Metternich, petite-fille du redoutable Staatskanzler, qu'il s'agit – demande à Lucien Petipa de remettre au lendemain la « répétition du 10 octobre », car elle est « incapable d'être prête » à temps⁹. On en déduit qu'à défaut d'être ballerine, Pauline s'était mis en tête de superviser les séances de travail de la compagnie pour préparer la « Bacchanale » de *Tannhäuser*. Les premières répétitions avaient débuté dès l'été 1860 – création le 13 mars 1861 –, ce qui est cohérent avec la date du 10 octobre (1860) évoquée dans la missive. On sait que Pauline von Metternich, alors âgée de vingt-cinq ans à peine, s'était dévouée corps et âme à la cause de Wagner et que c'est elle qui a usé de son influence pour obtenir de Napoléon III la permission de faire jouer l'ouvrage sur la scène de la salle Le Peletier. Il n'est pas interdit de penser qu'elle ait, comme pianiste accomplie, également tenu le rôle de « chef de chant » occasionnel, pour accompagner les danseurs du corps de ballet. Le ton de sa lettre – très informel pour l'époque – indique en tout cas une grande proximité avec Petipa.

L'activité créatrice de Lucien Petipa à l'Opéra de Paris est, elle, fort heureusement beaucoup mieux documentée, sur le plan artistique et sur le plan administratif. Les premiers ballets de – ou plutôt des – Petipa à avoir bénéficié du contrat noué avec le photographe Disdéri sont *Graziosa* et *Le Marché des innocents*, créés à deux mois d'intervalle, respectivement le 25 mars et le 29 mai 1861, puis fréquemment représentés au cours d'une même soirée. Pour *Graziosa*, Disdéri va jusqu'à reconstituer une petite scène, pour prendre

8. Lucien Petipa, lettre autographe signée, Paris, 1851 BMO, LAS PETIPA (LUCIEN).

9. Pauline von Metternich, lettre autographe signée, Paris, 1860, BMO, LAS METTERNICH (PRINCESSE) 1.

en groupe la figuration. Comme évoqué plus haut, il ne s'agit plus de médiatiser les seuls premiers rôles, mais, au-delà du seul objectif publicitaire, de conserver pour la postérité une trace intangible des productions de l'Opéra de Paris.

Lorsque plusieurs costumes sont requis pour un même personnage, il est immortalisé dans chaque accoutrement, comme c'est le cas pour Maria Petipa (Maria Sourovchtchikova, épouse de Marius) dans le *Marché des Innocents*. Le souci d'exactitude pousse même Disdéri à photographier Francisque Berthier, à l'époque régisseur de la danse, dans le rôle mimé de Matamore, avec chacun de ses accessoires : rapière et clairon. On remarquera que *Le Marché des Innocents*, initialement créé par le seul Marius Petipa à Saint-Pétersbourg en 1859 sous le titre *Le Marché de Paris*, est ici attribué à égalité aux deux frères Petipa. L'Opéra de Paris, qui avait été échaudé par plusieurs procès – et ce même *Marché des Innocents* allait également donner lieu à des poursuites intentées par Jules Perrot, furieux qu'un *Pas* de son invention, *La Cosmopolitana*, y fût intégré sans son accord – avait, dès la fin de la décennie 1850, entrepris de consigner avec précision dans des registres spéciaux les droits versés aux auteurs des ouvrages représentés.

Il est difficile de connaître avec exactitude l'apport de Lucien Petipa en tant que chorégraphe au *Marché des Innocents*, mais il était en tout cas considéré par la direction de l'Opéra comme suffisamment significatif pour lui accorder des droits d'auteur (qui viennent s'ajouter à ses émoluments de maître de ballet) égaux à ceux de son frère. Lors des premières représentations, les droits des deux Petipa font l'objet de lignes séparées dans la comptabilité. Les sommes versées – partagées à égalité entre co-chorégraphes et compositeur – sont ensuite consignées sur une seule ligne, avec la mention « Petipa Frères »¹⁰. Curieusement, Charles Rochefort, compositeur d'une partie de la musique ajoutée à la partition originale de Pugnî, ne figure pas sur la liste des auteurs rémunérés. Mais les passages de sa main, comme le galop final, peuvent, sans grand risque d'erreur, être considérés comme ayant été chorégraphiés par Lucien et non Marius Petipa¹¹.

Les matériels d'exécution (parties séparées), et notamment les parties de Violon principal, sont également de précieuses sources, dans la mesure où elles reflètent les coupures et changements effec-

10. Archives de l'Opéra. Comptabilité. Dépenses. Honoraires d'auteurs, Paris, 1861, BMO, CO-501, non paginé.

11. Charles Rochefort, *Le Marché des innocents*, Paris, 1861, BMO, RES-213.

tués au fil des répétitions, voire des représentations, ainsi que des informations sur la chorégraphie elle-même (entrées, didascalies)¹².

Une abondante documentation technique est également accessible en ce qui concerne la scénographie des ballets de Lucien Petipa. C'est le cas du *Marché des Innocents*, mais aussi d'autres ouvrages qui lui sont dus exclusivement, tels *Sacountala*, pour lesquels les dossiers de construction des décors et de la machinerie ont été préservés, et où certains dessins donnent même des indications relatives au placement des ensembles chorégraphiques.

L'une des activités importantes de Lucien Petipa à l'Opéra de Paris était également de produire des scènes chorégraphiées et des divertissements dansés destinés à être insérés dans les ouvrages lyriques représentés sur la scène nationale française. Nous avons évoqué plus haut la « Bacchanale » de *Tannhäuser*. Il faudrait également s'étendre sur la collaboration étroite de Petipa avec Verdi, mais cela dépasserait le cadre de la présente communication et se justifierait d'autant moins que le sujet a été traité de manière assez détaillée par des historiens et musicologues, tels Knud-Arne Jürgensen¹³ et Ursula Günther¹⁴. La notoriété acquise par les opéras de Verdi tels *Les Vêpres siciliennes*, *Don Carlos* ou *Le Trouvère*, ainsi que l'habitude prise après la Seconde Guerre mondiale de ne plus – ou presque plus – les jouer dans leur version française, ont relégué dans l'ombre ce que Lucien Petipa leur avait apporté.

1868 marque la dernière année d'activité de Lucien Petipa en tant que maître de ballet à l'Opéra de Paris. Il participe à une reprise de *Giselle*, à une autre du *Trouvère*, ainsi qu'au médiocre *Herculanum* de Félicien David. Le haut de l'affiche est tenu depuis deux ans par *La Source* de Saint-Léon, Joseph Mazilier disparaît dans la nuit du 18 au 19 mai, et la carrière de Lucien semble s'enliser.

Le vendredi 11 septembre 1868, le livre de régie de l'Opéra fait pour la première fois mention d'une « maladie » de Petipa, conduit à suspendre son service. Lors de la représentation du soir, le ballet est supprimé dans *Le Trouvère*. Saint-Léon assure l'intérim, et le 21 septembre, le régisseur note que Lucien Petipa a repris son ser-

12. César Pugin, *Le Marché des innocents*, Paris, 1861, BMO, MAT-441.

13. Knud Arne Jürgensen, *The Verdi ballets*, Parma, Istituto Nazionale di studi Verdiani, 1995.

14. Ursula Günther, « Zur Entstehung der zweiten französischen Fassung von Verdis Don Carlos », *Report of the 11th congress Copenhagen 1972, International musicological society*, Francfort-sur-le-Main, Wilhelmina Musikverlag, 1974.

vice. Le retour du maître de ballet est de brève durée, puisqu'il cesse à nouveau son activité trois jours après, le 24 septembre.

L'absence de Lucien Petipa a pour conséquence un certain laisser-aller, comme en témoigne cette entrée dans le livre de régie en date du 2 octobre 1868 :

Le Divertissement du *Trouvère* n'a pas été dansé, M. Cadaux ayant oublié de le rétablir dans les parties d'orchestre¹⁵.

La répétition des *Huguenots* du 7 novembre tourne à la pagaille, Petipa n'était plus là pour surveiller ses troupes :

Le personnel de la danse n'étant pas à sa réplique pour le ballet, M. Perrin [Emile Perrin, directeur de l'Opéra] a levé la répétition pour les masses... on a gardé seulement les artistes [du chant] et les artistes du Ballet désignés pour les assommeurs et les Pages¹⁶.

Les choses sont finalement reprises en main par Henri Justamant le lendemain. Celui-ci est formellement nommé maître de ballet en remplacement de Lucien Petipa le mardi 1^{er} décembre 1868. On relèvera qu'à aucun moment il n'est fait allusion à un quelconque « accident de chasse » dont aurait été victime Lucien Petipa – ce dont les gazetiers et historiographes se feront l'écho plus tard –, mais bien plus laconiquement, à une « maladie ». Les relations avec la direction de l'Opéra n'étaient à ce moment-là manifestement plus au beau fixe, et on connaît la suite : Lucien Petipa s'en va rejoindre Bruxelles – et l'Opéra Royal de la Monnaie, scène où cinquante-sept ans plus tôt il avait fait ses débuts – ce qui lui évitera de subir les affres de la Guerre franco-prussienne de 1870 et les dures épreuves du siège de Paris.

Il fera son retour dans la capitale française en avril 1880, date à laquelle il est appointé en tant que « professeur de mimique » à l'Opéra, comme en témoigne une lettre du directeur de l'institution, Auguste-Emmanuel Vaucorbeil, en poste depuis l'année précédente, adressée à l'éditeur Jacques-Léopold Heugel¹⁷ :

M. Petits Pas [*sic*], ancien maître de Ballet de l'opéra est entré à l'Opéra comme Professeur de mimique depuis le 1^{er} avril. Voilà une lacune importante comblée. M. Petits Pas [*sic*] a quitté

15. Archives de l'Opéra. Régie. Journal de régie. Première série, Paris, 1868, BMO, RE-20, non paginé.

16. *Ibid.*

17. Auguste-Emmanuel Vaucorbeil, lettre autographe signée à Jacques-Léopold Heugel, Paris, 23 avril 1880, BMO, NLAS-193 (14).

Bruxelles, où il s'était retiré, pour revenir à l'opéra créer une classe depuis trop longtemps supprimée.

Lucien Petipa ne se contente d'ailleurs pas de l'Opéra, et assure aussi des cours de « maintien et de danse » dans les classes d'art dramatique du Conservatoire.

Entre les cours de déclamation, il y a au Conservatoire des classes de maintien, de danse et d'escrime. La classe de maintien et de danse est faite, pour les hommes, par M. Petipa, maître de ballet [*sic*] à l'Opéra, et pour les femmes, par M^{me} Marquet. Il est inutile de montrer à quel point ces classes sont nécessaires, pour habituer les élèves à marcher, à se tenir convenablement, à saluer même au besoin, le salut de la Renaissance n'étant pas plus celui du temps de Louis XV, que celui du siècle de Louis XIV n'est le salut moderne. Ce qui est regrettable, c'est qu'avec l'absence de sanction qui caractérise toutes les obligations du Conservatoire, les élèves ne suivent presque jamais ces classes ; aussi arrivent-ils au théâtre, après avoir obtenu des prix, sans savoir ni se tenir, ni marcher¹⁸.

En 1883, comme nous l'apprend un entrefilet paru dans *L'Entr'acte* du 9 août de la même année, Petipa est fait « officier d'académie¹⁹ », ce qui correspond aujourd'hui au second grade dans l'ordre des Palmes académiques. Le journal, à cette occasion, reprend à son compte l'anecdote du supposé « accident de chasse » de 1868.

Sur le plan artistique la principale réalisation de Lucien Petipa après son retour de Belgique est bien évidemment *Namouna*, en 1882, en collaboration avec Charles Nutter et Édouard Lalo.

Là aussi, une étude détaillée du processus de création, puis de la réception de l'ouvrage nous mènerait bien au-delà du cadre de cet article. La documentation, iconographique, musicale et technique, abonde, tout comme les comptes rendus de presse, nombreux et virulents après l'accueil, très tranché entre laudateurs et détracteurs, qui fut réservé au dernier grand ballet de « Petipa Frère ».

Les photo-reportages officiels furent cette fois confiés à Wilhelm Benque, Disdéri s'étant établi à Nice.

Fait remarquable pour un ballet du XIX^e siècle, les bordereaux de travaux adressés aux ateliers de couture par le costumier Eugène

18. Léo de Leymarie, Adrien Bernheim, *L'Enseignement dramatique au Conservatoire*, Paris, Ollendorff, 1883, p. 35.

19. *L'Entr'acte : revue-programme : théâtre, littérature, arts*, Paris, 9 août 1883, p. 2.

Lacoste ont été préservés. Ils constituent une source d'information précieuse, en désignant nominativement les artistes destinataires, et en fournissant une nomenclature précise des matériaux utilisés pour la fabrication.

La chorégraphie de *Namouna* ne survivra pas à son auteur. Lorsque le ballet sera repris, d'abord en 1908, puis en 1935, ce sont respectivement Léo Staats et Albert Aveline qui en régleront les pas. Pour Lucien, la dernière scène se jouera le 7 juillet 1898, date à laquelle il s'éteindra à son domicile de Versailles. Obsèques sans fleurs ni couronnes, selon la volonté du défunt. L'avis de décès conservé dans les archives de la Bibliothèque-musée de l'Opéra porte encore les traces des punaises avec lesquelles il fut affiché au tableau de service de l'Opéra de Paris pour en informer le personnel.

Bibliothèque nationale de France