

# Marius Petipa dans les ballets de Jules Perrot

OLGA FEDORTCHENKO

En 1848, les chemins de deux danseurs itinérants, Marius Petipa et Jules Perrot, se croisèrent en Russie. Ainsi commença une célèbre amitié créatrice qui dura dix ans. Marius Petipa, qui avait pour Perrot une estime infinie (tout en ne lui épargnant pas quelques piques à l'occasion), désigna dans ses *Mémoires* le jour du 21 décembre 1848 comme l'une des dates les plus importantes pour sa destinée personnelle et pour celle du ballet russe. En ce jour, au Théâtre Bolchoï (Kamenny) de Saint-Pétersbourg, eut lieu la première de *La Esmeralda*, interprétée par deux étoiles du ballet européen : Fanny Elssler (Esmeralda) et Jules Perrot (Gringoire). Au déclin de sa vie, se rappelant cet événement historique, Marius Petipa prétend avoir dansé le rôle de Phœbus de Châteaupers<sup>1</sup>. Pourtant, ce fut Frédéric qui tint le rôle ce jour-là, Marius Petipa se trouvant alors à sept cents kilomètres de la capitale, à Moscou. Volontairement ou non, Petipa donne le possible pour le réel, mais il n'en a pas moins raison sur l'essentiel : l'arrivée de Jules Perrot en Russie et la décennie d'amitié créatrice qui suivit sont à l'origine de l'essor du ballet russe et de sa renommée méritée.

---

1. Marius Petipa, « Memuary » [Mémoires], in Anna Nexendzi (éd.), *Marius Petipa, Materialy. Vospomnaniya. Stat'ji* [Documents. Souvenirs. Articles], L., Iskusstvo, 1971, p. 39.

En dix ans de travail en Russie, Jules Perrot régla dix-huit spectacles, dont les rôles principaux furent tenus par les plus grandes danseuses de l'époque – Fanny Elssler, Carlotta Grisi, Gabrielle Iella, Fanny Cerrito, Nadejda Bogdanova, Ekaterina Friedberg, Amalia Ferraris. Les partenaires réguliers de toutes ces ballerines furent Marius Petipa et Christian Johansson. En outre, la « première place » revenait secrètement à Petipa, que Jules Perrot préférait au danseur suédois.

Marius Petipa dansa à Saint-Pétersbourg pendant vingt-deux ans, de 1847 à 1869. Son répertoire était très vaste : Lucien (*Paquita*), Achmet (*La Péri*), Fabio (*Le Diable amoureux*), le Comte (*La Belle Flamande*), le Prince (*Un Mariage sous la régence*), Lord Wilson-Taor (*La Fille du pharaon*) et d'autres. Mais ce sont les ballets de Jules Perrot qui constituèrent le « capital de base » du danseur Petipa. Quels rôles n'incarna-t-il pas grâce au talent de Perrot ! Il collectionna presque tous les titres possibles : baron (Karl dans *Gazelda ou les Tziganes*), chevalier (Mitsislas dans *La Guerre des femmes*), comte par deux fois, dans *Le Diable à quatre* et Albert dans *Giselle*. Il obtint des grades d'officiers dans l'armée des danseurs : Phœbus (*La Esmeralda*), le ravisseur Gimar (*La Débutante*). Il fut le noble chevalier Rinaldo (*Armida*), le libérateur de Jérusalem, et le non moins noble brigand Conrad (*Le Corsaire*), sauveur des belles Grecques. Dans le domaine artistique également, il incarna les plus hauts rôles, fut un talentueux sculpteur (Manas dans *La Fille de marbre*) et premier danseur dans *Les Tribulations d'un maître de ballet*. Il fit carrière dans les sciences (*Faust*) et dans les services postaux (premier postier dans *La Vivandière*).

C'est la grande ballerine russe Ekaterina Vazem qui a laissé le témoignage le plus objectif sur le danseur Petipa. Ses remarques sur notre héros sont exactes, mais parfois aussi impitoyables. Elle laisse entendre que Petipa n'était pas très bon dans le répertoire classique : « Les danses classiques ne lui réussissaient guère, en tout cas, il n'était pas très beau à voir danser. Ses jambes ne se coordonnaient pas, il manquait d'élévation, avec ses grands pieds plats<sup>2</sup> ». Pourtant, c'est justement dans le classique que Petipa réussissait parfois à impressionner les critiques les plus sévères. Ainsi, dans le final du *Diable à quatre* (1851), dansé avec Carlotta Grisi, il

---

2. Ekaterina Vazem, « Vospomnanija baleriny » [Mémoires d'une ballerine], in Anna Nexendzi (éd.), *Marius Petipa, Materialy...*, op. cit., p. 227.

exécuta « à la perfection<sup>3</sup> » un « *Pas de deux* ravissant et extrêmement difficile » qui suscita « un enthousiasme unanime<sup>4</sup> ».

À l'époque où Petipa était danseur régnait le culte de la ballerine<sup>5</sup>. Les hommes, lorsqu'ils se faisaient remarquer, ne l'étaient qu'en tant que soutien de la danseuse soliste à laquelle ils ne devaient en aucun cas porter ombrage. C'est pourquoi les éloges reçus par Marius Petipa au tout début de sa carrière – « ce jeune danseur plutôt habile<sup>6</sup> », « la plus belle acquisition de notre troupe<sup>7</sup> » – peuvent être considérés comme de très beaux compliments à l'adresse du héros masculin.

Dans le théâtre de ballet des années 1840-1850, on valorisait la qualité de partenaire du danseur, sa capacité à soutenir délicatement la ballerine qui s'immobilisait sur les pointes dans des poses instables. Des techniques de soutien virtuoses intégrèrent peu à peu les duos de l'époque romantique. Ainsi, il arrivait qu'un danseur accomplisse des réceptions impressionnantes qui exigeaient une dextérité d'équilibriste, arrachant au public des cris d'étonnement. On a pu retrouver les descriptions de semblables tours d'adresses dans les critiques des spectacles de Jules Perrot à Saint-Petersbourg.

Le « Grand Pas scénique » (ou « Pas avec une rame ») du ballet *La Naïade et le pêcheur* est très significatif à cet égard. Les fonctions des partenaires se répartissaient entre les deux premiers danseurs de la troupe – Marius Petipa et Christian Johansson. « Somp-tueux<sup>8</sup> », selon la définition d'un critique des *Annales de la Patrie*, le « Grand Pas » était une danse de deux jeunes pêcheurs et de leurs fiancées, à laquelle la Naïade se mêlait de temps à autre. Ce numéro à la fois classique et « de genre » permettait de déployer des techniques de soutien inhabituelles : la rame, attribut du pêcheur, se transformait en un support dont le chorégraphe se servait ingé-

3. « Novosti peterburgskix teatrov » [Nouvelles des théâtres de Saint-Petersbourg], *Sovremennik*, 1851, n° 1-2, p. 275.

4. E. K., « Baletnyj sezon v Peterburge 1850-1851 » [La saison de ballet à Saint-Petersbourg 1850-1851], *Otečestvennye zapiski* [Annales de la patrie], 1851, p. 169.

5. Voir l'article de Bénédicte Jarrasse dans ce recueil (N.D.E.).

6. F. Koni, « Balet v Peterburge » [Le ballet à Saint-Petersbourg] in *Panteon i repertuar* [Le panthéon et le répertoire], 1850, t. II, livres 3-4, p. 38.

7. Rafail Zotov, « Bol'soj teatr. Paquita » [Le Grand Théâtre. Paquita], *Severnaja pčela* [L'Abeille du Nord], 7 octobre 1847, p. 898.

8. E. K. « Baletnyj sezon v Peterburge 1850-1851 » [La saison de ballet à Saint-Petersbourg 1850-1851], *op. cit.*, p. 169.

nieusement. Pour le critique du *Panteon*, ces soutiens complexes à l'aide de la rame constituaient le « summum de la grâce plastique<sup>9</sup> ». Et ces mêmes soutiens provoquèrent dix années plus tard les sarcasmes de Dostoïevski, qui décrivit comment le danseur « appuie une extrémité de la pernicieuse rame contre le sol, et l'autre sur son épaule. Tout cela se fait le plus doucement, le plus harmonieusement et le plus gracieusement possible. Ensuite la danseuse, à l'aide d'un autre danseur, pose un pied sur l'encoche de la rame, et allonge l'autre jambe comme la main tendue du Cavalier d'airain. Le vigoureux danseur tient fermement la rame, mais essaie de montrer que ce n'est rien, presque comme si cela lui procurait un grand plaisir<sup>10</sup> ».

Dans les danses de caractère, notamment espagnoles, Marius Petipa n'avait pas d'égal : trois ans de travail en Espagne avaient porté leurs fruits ! Ekaterina Vazem se souvient : sa danse « était superbe, évocatrice, captivante, pleine de tempérament et d'expression<sup>11</sup> ». Dans *Le Rêve du peintre*, Petipa et Fanny Elssler dansèrent un Pas espagnol « sous les tonnerres d'applaudissements d'un public enthousiaste<sup>12</sup> » ; de la même manière, dans *La Vivandière*, Fanny Cerrito et lui exécutèrent une danse hongroise « comme aucune sylphide n'aurait été capable de le faire<sup>13</sup> ». Lors de la deuxième représentation du ballet *La Naiade et le Pêcheur* au bénéfice de Carlotta Grisi, on donna une *manola*, danse populaire espagnole que Petipa exécuta avec la bénéficiaire. Comme le confirme Marina Ilitcheva, spécialiste de l'œuvre de Marius Petipa, « c'était le même pas que celui qu'il avait dansé avec Marie Guy-Stéphan à Madrid<sup>14</sup> ».

---

9. F. Koni, *Balet v Peterburge, op. cit.*, p. 14.

10. Cité par Vera Krasovskaja, *Zapadnoevropejskij baletnyj teatr. Očerki istorii. Romantizm* [Le ballet d'Europe occidentale. Essais historiques. Le romantisme], M., 1996, p. 293.

11. Ekaterina Vazem, *Zapiski baleriny Sankt-peterburgskogo Bol'shogo teatra* [Notes d'une ballerine du Grand Théâtre de Saint-Petersbourg], L.-M., 1937, p. 11.

12. «Tan. Fel'eton. Teatral'naja xronika », *Sankt-Peterburgskie vedomosti* [Les Nouvelles de Saint-Petersbourg], 27 octobre 1848, p. 905.

13. «Peterburgskaja žizn'. Zametki novogo poëta » [La vie pétersbourgeoise. Notes d'un nouveau poète], *Sovremennik* [Le Contemporain], 1856, t. 55, n° 1-2, p. 192.

14. Marina Il'ičeva, *Neizvestnyj Petipa* [Petipa inconnu], SPb., 2015, p. 196.

Mais le domaine dans lequel Petipa s'illustre « au-delà de tout éloge<sup>15</sup> » était les parties mimées où il était considéré à juste titre comme un acteur incomparable. Sans aucun doute, le tempérament artistique de Petipa se rapprochait des aspirations de Perrot qui, chez un danseur, valorisait avant tout l'individualité du jeu et la puissance expressive. Selon ses contemporains, Petipa « était capable de traduire d'une façon stupéfiante les émotions par l'expression de ses yeux et les mimiques de son visage, qu'il accompagnait de gestes clairs, pleins de vie et formant un tout cohérent<sup>16</sup> ». Ainsi, Marius Petipa devint le meilleur interprète des drames chorégraphiques de Jules Perrot qui constituent le sommet du ballet romantique. Les rôles principaux des ballets *La Esmeralda*, *Faust* et *Le Corsaire* comptèrent également au nombre de ses meilleures réalisations.

En réalité, Perrot ne le fit pas participer tout de suite à ses spectacles. Dans ses premières mises en scène de *La Esmeralda*, *Catarina ou La Fille du bandit*, *La Filleule des fées*, et *La Naiade et le Pêcheur*, Perrot attribua les premiers rôles masculins à Frédéric et à Christian Johansson. L'absence de Marius Petipa dans les ballets de Perrot était probablement liée à des motifs personnels. En effet, le frère de Marius, Lucien, avait été à l'origine de la séparation de Jules Perrot et de son épouse Carlotta Grisi en 1841. Ce n'est qu'à l'hiver 1850, avec la première participation de Petipa au ballet *La Esmeralda*, avec Fanny Elssler, puis peu après, à l'automne 1850, avec l'arrivée de Carlotta Grisi à Saint-Petersbourg, que Marius Petipa devint l'interprète quasiment obligé de toutes les mises en scène de Jules Perrot.

L'intervention de Petipa dans *La Esmeralda*, qui fut donnée en janvier 1850, ne fut malheureusement pas commentée par la presse. Il existe des explications à cela : comme le remarque Vera Krasovskaïa, « il était rare à l'époque qu'un danseur, partenaire de la ballerine, intéressât les critiques<sup>17</sup> ». En outre, à côté des personnages colorés d'*Esmeralda*, de Gringoire et de Quasimodo, Phœbus semblait pâle et peu intéressant. Perrot, reconnu comme le maître du portrait psychologique, avait composé le rôle de Phœbus en lui refusant sciemment toute caractérisation par la danse. De ce

15. Ekaterina Vazem., « Vospominanija baleriny » [Mémoires d'une ballerine], *op. cit.*, p. 114.

16. I. Ivanov & K. Ivanov, *M. I. Petipa*, P., 1922, p. 7.

17. Vera Krasovskaja, *Russkij baletnyj teatr vtoroj poloviny XIX veka* [Le théâtre de ballet russe de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle], L.-M., 1963, p. 219.

fait, le personnage de Petipa ne prenait part à aucun ensemble et ne dansait dans aucun solo. Perrot avait choisi de remplacer le développement du caractère de Phœbus par des attitudes statiques, ce qui rapprochait indubitablement le héros de ballet de son prototype littéraire.

Le Phœbus de Marius Petipa se présentait comme un personnage véritablement romantique, passionné, impétueux, amoureux, ne connaissant pas le doute. Petipa déploya très certainement dans ce rôle des trésors inédits d'élégance et de séduction. Grand amateur de beauté féminine, comme il se doit pour tout Français galant, il enrichit le personnage de Phœbus de fougue et d'affectation sentimentale. On vit par exemple dans les yeux du héros, après sa première rencontre avec Esmeralda, « toutes les joies de sa vie antérieure pâlir face au souvenir troublant de la vision miraculeuse qu'il avait admirée à peine un instant plus tôt<sup>18</sup> ». Dans la scène de la taverne, il pressait ardemment Esmeralda de répondre à son amour et se justifiait avec une douceur un peu condescendante quand la Tsigane lui reprochait son double jeu (ses fiançailles avec Fleur de Lys). Mais dans le final, lors de la mise à mort de l'héroïne, sa caractérisation de Phœbus prenait une coloration dramatique : voyant l'innocente Esmeralda condamnée, il se jetait devant elle à genoux, cherchant à démontrer son innocence avec toute la ferveur d'un cœur amoureux, et, aux pieds de l'échafaud, lui offrait sa main et son cœur.

Pour ce rôle, l'artiste reçut les compliments de l'incomparable Fanny Elssler, qui, après le spectacle, « déclara qu'il était le meilleur d'entre tous les Phœbus avec lesquels elle avait dansé<sup>19</sup> ». Phœbus devint un jalon important de la carrière d'artiste de Marius Petipa : il avait dansé pour la première fois dans un ballet de Perrot, qui l'avait aidé à obtenir le rôle ; sa partenaire était la grande Esmeralda – Fanny Elssler. Et dans ce rôle, il avait montré avec beaucoup d'ardeur ses meilleures qualités : l'engagement émotionnel, la passion, la sensibilité. C'est pourquoi nous pouvons nous permettre de ne pas être d'accord avec notre chère Vera Krasovskaïa, qui estimait que Phœbus était (comme Lucien ou Fabio) un personnage

---

18. Cité d'après Jurij Slonimskij, *Dramaturgija baletnogo teatra XIX veka* [La dramaturgie du théâtre de ballet du XIX<sup>e</sup> siècle], M., Iskusstvo, 1977, p. 181.

19. Dmitrij Leškov, *Marius Petipa*, P., Petrogradskic akademičeskie teatry, 1922, p. 10.

parmi d'autres dans une liste des rôles de « jeunes gens adroits et beaux extérieurement, mais vides, froids et brutaux à l'intérieur<sup>20</sup> ».

Avant de danser deux rôles importants, Faust et Conrad, de Marius Petipa s'illustra dans celui de Mitsislav dans *La Guerre des femmes*, dont les chercheurs n'ont pas encore mesuré toute l'importance. La première du ballet eut lieu en novembre 1852.

Là, Marius Petipa était apparu dans un emploi un peu inhabituel pour lui, en incarnant peut-être pour la seule fois de sa carrière un personnage de héros négatif. Le duc Mitsislav s'emparait illégalement du trône de Bohême, l'ôtant à Rezamisl, qui se cachait sous le nom d'Ulrich. D'ailleurs, le duc, en dépit de sa nature scélérate, n'avait rien d'un bandit invétéré. Au contraire, dès le premier épisode, Marius Petipa y apparaissait dans tout l'éclat de son charme d'acteur et de son charme personnel. Les délits de ce héros charmant et bien bâti étaient motivés par son amour passionné pour le sexe faible. Ainsi, le nouveau rôle de Petipa, tout en se rapprochant des rôles de caractère, se rangeait néanmoins dans le genre traditionnel du « premier amant ».

La figure de Mitsislav est clairement dépeinte dans le livret. D'un côté, c'est un personnage plutôt monolithique et univoque : un guerrier résolu, « combattant avec acharnement<sup>21</sup> » sur les champs de bataille et habitué à l'obéissance absolue dans l'exécution de ses ordres. De même, il traite les femmes avec peu d'égards : toute femme qui lui plaît est ramenée à son palais. Mais d'un autre côté, dans les épisodes de séduction, le duc apparaît comme un chevalier galant, maîtrisant toutes les subtilités de l'étiquette courtoise : il organise un festin en l'honneur de la jeune fille qu'il vient d'enlever, lui offre des bijoux et ne lésine pas sur l'expression de ses sentiments, « en lui décrivant l'amour, ardent, passionné, qu'elle a éveillé en lui<sup>22</sup> ». Visiblement, Mitsislav est totalement sincère dans ces épisodes, et quelque chose chez lui rappelle Don Juan. Mitsislav et Don Juan regardent tous deux chaque femme comme un objet de conquête ; et ils s'adonnent à chaque nouvelle passion avec la plus grande abnégation. La ressemblance des deux héros ne se dévoile pas seulement dans les particularités de leurs caractères. Perrot a également « emprunté » à la légende de Don Juan l'épisode avec la statue du Commandeur...

20. Vera Krasovskaja, *Russkij baletnyj teatr vtoroj poloviny XIX veka* [Le théâtre de ballet russe de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle], *op. cit.*, p. 219.

21. Jules Perrot, *Vojna ženščin* [La Guerre des femmes], SPb., 1852, p. 22.

22. Jules Perrot, *ibid.*, p.12.

Dans *La Guerre des femmes*, Vlasta, la maîtresse de Mitsislav abandonnée pour les joies d'un nouvel amour, jure de se venger de l'infidèle et invoque le secours de la statue de l'ancien duc de Bohême légitime. Dans le final du ballet, cette statue entraîne l'usurpateur vaincu sous terre...

*La Guerre des femmes* fit partie du répertoire du Théâtre Bolchoï Kamenny quelques saisons seulement, jusqu'en 1855. Mais il serait erroné de considérer ce ballet comme raté ou secondaire. Le duc-usurpateur avait quelque chose de cet aristocrate gommeux qu'était Phœbus, on devinait déjà en lui les traits de Faust, l'amant passionné, et de Conrad, le pirate intrépide. Le personnage de Faust constitue le sommet du thème lyrique masculin dans l'art de Perrot ; et le rôle de Conrad le sommet de son thème héroïque. Le rôle de Mitsislav représenta pour Petipa une étape importante dans la construction de ses rôles légendaires qu'il tint, un maillon important dans une chaîne logique reliant *Esmeralda*, *La Guerre des femmes*, *Faust*, *Le Corsaire*.

Faust est le plus complexe, le plus contradictoire, le plus passionné parmi les héros des ballets de Perrot. Il est la quintessence du héros de ballet romantique, une figure « bilan » dans son genre. Aucun autre personnage chorégraphique de l'époque romantique ne se caractérise si clairement par une telle palette de couleurs.

Il apparaissait dans la peau d'un vieillard décrépît, « prévoyant sans trembler de passer le seuil qui sépare l'éternité de la vie<sup>23</sup> » et d'un beau jeune homme dominé « par le feu dévorant<sup>24</sup> » de la passion ; d'un « philosophe-sceptique désillusionné<sup>25</sup> » et d'un « mortel ordinaire, qui n'a qu'un seul but – aimer et être aimé<sup>26</sup> » ; d'un amant plein d'ardeur et de l'assassin de Marguerite. Faust, qui se soumettait servilement et aveuglément à Méphistophélès tout au long du spectacle, dans le final jetait courageusement un défi aux forces du mal...

Mais malgré tout, dans ce portrait superbe, un ton dominait : Faust était doué d'une sensualité concentrée, parfois hypertrophiée, qui, selon Ivan Sollertinski, constitue de façon générale un « trait absolument essentiel et caractéristique de l'art romantique<sup>27</sup> ». Voici quelques exemples tirés du livret : « Faust [...] tressaille à cette

---

23. I. Ivanov & K. Ivanov, *op. cit.*, p. 7.

24. Jules Perrot, *Faust*, Saint-Petersbourg, 1863, p. 9.

25. I. Ivanov & K. Ivanov, *op. cit.*, p. 7.

26. *Ibid.*

27. Ivan Sollertinskij, *Romantizm* [Le Romantisme], M., Muzgiz, 1962, p. 19.

vision » ; « Faust ne parvient pas à vaincre ses sentiments » ; Marguerite est « l'objet de toutes ses pensées et ses vœux, il doit la posséder à tout prix » ; « Faust tremble et regarde Marguerite avec émotion, il tressaille au moindre de ses mouvements ».

Le procédé expressif principal attaché au rôle de Faust était la pantomime. Mais hormis l'expressivité de l'acteur, le rôle exigeait de l'interprète principal une grande maîtrise de la danse : Faust prenait part aux ensembles chorégraphiques centraux du ballet. L'analyse comparée des affiches de tous les spectacles de Jules Perrot à Saint-Petersbourg et l'étude de la presse de l'époque permettent d'affirmer ceci : aucun autre ballet du chorégraphe français n'offre à son héros principal une caractérisation par la danse aussi développée que *Faust*. Ceci dévoile une autre particularité importante de ce ballet : l'attention permanente portée par Perrot aux danses du soliste masculin qui se révélait dans la composition d'une partie chorégraphique développée. L'affiche et la partition de violon du Répétiteur révèlent que le héros dansait et était le partenaire de la ballerine lors de scènes développées et techniquement complexes, « épisodes de douces voluptés<sup>28</sup> », comme le « Grand Pas balabile d'action » (acte I<sup>er</sup>, tableaux 3 et 4), « l'inférieur et séduisant<sup>29</sup> » « Pas de fascination » (acte I<sup>er</sup>, tableau 5), le « Grand Pas d'action » (acte II, tableau 2) « particulièrement impressionnant et ravissant<sup>30</sup> », ou bien dans la scène riche et mystique de « la Nuit de Walpurgis » (acte III, tableau 3).

L'interprétation par Marius Petipa du rôle de Faust fut jugée exemplaire. L'artiste toucha l'imagination du public et le bouleversa : son héros contraignait à s'émouvoir et à compatir. Les chercheurs I. et K. Ivanov, s'appuyant sur les mémoires des contemporains du danseur, nous ont rapporté quel était le jeu d'acteur de Marius dans ce ballet : « Dans le premier acte, devant le public, il apparaissait comme un jeune homme hésitant et craintif qui ne comprenait pas encore la force de ce sentiment qui venait de s'éveiller en lui pour la première fois ; dans le tableau suivant (le jardin), ce sentiment timide croissait en une passion ardente, dans laquelle l'idéologie platonique de l'amour était vaincue par la sensualité. Après cette scène puissante, le niveau du jeu de Marius

28. Jules Perrot, *op. cit.*, p. 10.

29. Rafail Zotov, « Teatral'naja xronika » [Chronique théâtrale], *Severnaja pčela* [L'Abeille du nord], 19 février 1854, p. 162.

30. « Zametki peterburgskogo zritelija » [Notes d'un spectateur pétersbourgeois], *Biblioteka dlja čtenija* [Bibliothèque de lecture], 1854, livre 124, p. 87.

Petipa ne fléchissait pas, mais gagnait au contraire en intensité, et ses souffrances, son repentir (la scène de la prison) éveillaient un sentiment de profonde sympathie et de pitié<sup>31</sup> ».

Lors de la première du *Corsaire* à Saint-Petersbourg en 1858, Marius Petipa interpréta le rôle de Conrad. Le scénario de Saint-Georges et Mazilier, qui fait écho au poème de Byron dans quelques épisodes seulement, a beaucoup appauvri la figure du héros principal en transformant le pirate mystérieux et incompréhensible en banal amant de mélodrame dansé. Le rôle ne comportait pas non plus de scènes dansées : la résolution plastique du personnage reposait sur des gestes majestueux et des poses statiques.

Dans ce rôle, pauvre en contenu dansé comme dans tous les drames chorégraphiques de Perrot, le jeu d'acteur passait au premier plan. Ce nouveau rôle fixa à Petipa-danseur d'autres objectifs dramatiques : il s'agissait de jouer le personnage de Conrad sans le limiter à l'emploi du « premier amant » suggéré par les scénaristes, mais en dévoilant sa véritable personnalité héroïque. Et Petipa y parvint admirablement.

Son Conrad fut un héros dans le plein sens du terme. L'héroïsme imprégnait chaque pas, chaque geste de l'artiste. « Sa figure de Conrad, le chef des corsaires, fut proprement inoubliable. Ses yeux éloquents flamboyaient littéralement, émettant ces courants magnétiques qui réduisaient sa horde à l'obéissance. Chacun de ses gestes reflétait son habitude de régner et de diriger<sup>32</sup> ». Dans le récit d'Evguenia Sokolova, consigné par les Ivanov, le danseur se présentait comme « un corsaire noble, passionné, impétueux, qui ne reculait devant rien et dont la volonté paralysait et subordonnait tout son entourage : un seul de ses regards suffisait à faire cesser un accès de rébellion<sup>33</sup> ». Cette description coïncide étonnamment avec les vers de Byron :

*Such might it be that none could truly tell  
Too close inquiry his stern glance would quell.  
There breathe but few whose aspect might defy  
The full encounter of his searching eye*<sup>34</sup>.

31. I. Ivanov & K. Ivanov, *op. cit.*, p. 8.

32. Ekaterina Vazem, « Vospomnaniija baleriny » [Mémoires d'une ballerine], *op. cit.*, p. 116.

33. I. Ivanov I. & K. Ivanov, *op. cit.* p. 7.

34. *Son sévère coup d'œil eût bientôt troublé celui qui eût voulu l'examiner de près. Il se fût trouvé peu d'hommes capables de soutenir la fixité de cet œil pénétrant.*

Marius Petipa possédait le don merveilleux de la métamorphose, et dès la scène suivante, il apparaissait dans le rôle plus familier de « jeune premier. »

Son interprétation dans la scène de l'entretien amoureux de Médora et Conrad dans la grotte a marqué les esprits de ses contemporains. Cet épisode fut interprété avec un engagement exceptionnel, confinant au naturalisme, et par sa sincérité choqua la jeune Ekaterina Vazem. La ballerine se souvient : « Au moment de sa déclaration d'amour à Médora, il tremblait de tout son corps et m'étreignait convulsivement, en chuchotant : « Je t'aime, je t'aime<sup>35</sup> ». Au contraire, Evguenia Sokolova fut conquise par cette passion qui, selon ses propres termes, « faisait tourner la tête, perdre le contrôle de soi-même, et privait de toute capacité de résistance [...] au désir de ne faire qu'un<sup>36</sup> ». Du reste, en dépit de leurs tempéraments artistiques différents, les deux ballerines russes s'accordent dans leurs jugements extrêmement élogieux sur l'interprétation du rôle de Conrad par Petipa. Vazem trouve, à raison, que l'interprétation de Petipa « sortait de l'ordinaire, du banal<sup>37</sup> » ; Sokolova parle avec d'enthousiasme d'une interprétation « géniale ».

Effectivement, le personnage de Conrad eut une place royale dans le répertoire de Petipa. Et ce n'est certainement pas par hasard si c'est précisément dans ce rôle que le danseur fit ses adieux à la scène le 8 mai 1869. La légende de ce premier Conrad pétersbourgeois, insurpassé, est toujours vivante cent quarante ans après.

Phœbus, Faust et Conrad furent les meilleurs rôles de Petipa, et ses favoris : ces personnages accompagnèrent l'artiste tout au long de sa vie. L'interprétation du rôle de Phœbus marqua le début de son entente avec Jules Perrot. C'est dans *Faust*, en 1854, que Petipa rencontra sa Marguerite – Maria Sourovchtchikova, qui devint rapidement sa femme (lors de la première, Sourovchtchikova tenait le rôle de Marta). Quant à Conrad, il fut le dernier maillon de la collaboration entre Perrot et Petipa.

Petipa-maître de ballet revint maintes fois à *La Esmeralda*, à *Faust* et au *Corsaire*, dont il renouvela la mise en scène et remania la chorégraphie, prolongeant ainsi la vie scénique des ballets de Jules Perrot.

---

35. Ekaterina Vazem, « Vospomnaniija baleriny » [Mémoires d'une ballerine], *op. cit.*, p. 116.

36. I. Ivanov & K. Ivanov, *op. cit.*, p. 7.

37. *Ibid.*

Même dans sa vie privée, quelque chose en Petipa rappelait ses héros : il était « aimable [...], joyeux. Il se distinguait par une grande faiblesse pour le beau sexe [...] et était extrêmement fier de ses conquêtes amoureuses<sup>38</sup> » ; « il fut un bon vivant invétéré jusqu'à la fin de ses jours<sup>39</sup> » et « un boute-en-train<sup>40</sup> » ; il se caractérisait par « ses manières délicates dans les relations avec les gens et sa joie de vivre<sup>41</sup> ». De plus, Petipa était un excellent nageur et fut décoré pour être venu en aide à des personnes qui se noyaient.

Et, bien sûr, nous retrouvons les traits de Phœbus, de Faust et de Conrad dans les meilleures créations du chorégraphe Petipa, dans Basile, Solor, Désiré, Siegfried, Jean de Brienne...

Institut d'histoire de l'art, Saint-Pétersbourg

*Traduit du russe par Camille Bourgade et Pascale Melani*

---

38. Ekaterina Vazem, « Zapiski baleriny... » [Notes d'une ballerine...], *op. cit.*, p. 78.

39. Nikolaj Legat, « Pamjati velikogo mastera » [À la mémoire d'un grand maître] in Anna Nexendzi (éd.), *Marius Petipa, Materialy...*, *op. cit.* p. 241.

40. *Ibid.*

41. Vera Petipa, « Naša sem'ja » [Notre famille], in Anna Nexendzi (éd.), *Marius Petipa, Materialy...*, *op. cit.*, p. 253.