Les coulisses du Ballet : Petipa contre Teliakovski

PASCALE MELANI

On entend dire partout que Petipa n'arrive pas à régler son ballet *Le Miroir magique*. Ce méchant vieillard, ce Français insolent et corrompu, qui en cinquante années passées en Russie aux frais des Russes n'a pas su apprendre à parler correctement notre langue, comprend instinctivement tout le mépris que je lui porte. Bénéficiant d'une réputation abusive et totalement infondée de chorégraphe génial […] il essaie de m'irriter par ses articles dans les journaux, mais voit bien que ces derniers ont peu d'influence. Le ballet *Don Quichotte* qu'il a rejeté obtient de plus en plus de succès, et tout cela est dur à digérer pour ce vieillard méchant et carriériste, qui depuis tant d'années mystifie tout Pétersbourg. L'écume aux lèvres, il défend sa position, et dans sa bouche édentée, sa langue méchante, semblable à un dard de serpent, s'efforce chaque jour de me discréditer sur la scène. Les artistes le craignent, se méfient de sa cupidité et de son pouvoir de séduction, et restent silencieux. Mais bien sûr, il est clair que les choses sont en train de lui échapper. Il suffit de prendre la liste des ballets montés par Petipa pour se convaincre que presque tous ont été des échecs et n'ont pas laissé de trace dans le répertoire. Tout ce qui marche bien appartient à Perrot, Saint-Georges et Saint-Léon. De Petipa lui-même, seuls émergent du lot les ballets reposant sur la musique

Slavica Occitania, Toulouse, 43, 2016, p. 263-283.

> de Tchaïkovski, mais ceci uniquement grâce au succès qu'ils ont obtenu, et non grâce à la chorégraphie[1].

Cette diatribe en règle contre Marius Petipa est-elle due à un confrère jaloux, à un danseur mis sur la touche, à un journaliste malveillant ? Pas du tout : celui qui l'écrit, le 22 novembre 1902, n'est autre que son supérieur hiérarchique, Vladimir Arkadiévitch Teliakovski, le dernier directeur des Théâtres impériaux[2].

Teliakovski avait pris ses fonctions en 1901, succédant au prince Serge Volkonski, sorti perdant d'un conflit avec la ballerine Kchesinskaïa qui l'avait contraint à démissionner. Le nouveau directeur était un militaire de carrière, peu introduit dans les milieux artistiques, mais bon musicien et amateur d'art, et grâce à sa femme, amie personnelle du peintre Alexandre Golovine, il connaissait le milieu de la peinture « moderne ». Il avait fourbi ses premières armes à Moscou, dont il avait dirigé les théâtres pendant trois ans, de 1898 à 1901. Son arrivée à la Direction générale des Théâtres impériaux inaugure pour Petipa une période noire, au terme de laquelle ce dernier va être mis sur la touche.

Quels étaient les griefs de Teliakovski contre Petipa ? Le réquisitoire que nous venons de lire en livre un bon résumé. Récapitulons : Petipa est vieux, incapable d'assumer ses obligations, partisan de l'immobilisme et de la routine ; il incarne un modèle de ballet suranné et n'a pas su préparer la relève, en partie à cause de son âge et de son état de santé, en partie parce qu'il est convaincu de sa supériorité et trop orgueilleux pour remettre en cause ses conceptions artistiques désuètes. À ceci s'ajoutent des soupçons de malversation et de favoritisme, sur un vague fond de xénophobie antifrançaise.

Ces critiques soulèvent évidemment une multitude de questions. Certaines touchent la personne de Petipa lui-même. D'autres embrayent sur des problèmes plus généraux. Au-delà des aspects anecdotiques, comme les vexations subies par Petipa sous le règne du dernier directeur (que l'on connaît d'après ses *Mémoires*), nous tenterons de mettre en lumière certains aspects du fonctionnement général du ballet impérial, en nous fondant sur deux sources ma-

---

1. V. A. Teljakovskij, *Dnevniki Direktora Imperatorskix teatrov* [Journaux du Directeur des Théâtres impériaux] sous la direction de M. G. Svetaeva, t. 2, 1901-1903 SPb., M., éd. Artist. Režissër. Teatr, 2002, p. 358 (note du 22 novembre 1902). Les traductions du russe sont de moi.
2. Il exerça cette responsabilité de de 1901 à 1917.

jeures et directes : les journaux personnels de Teliakovski[3] et ceux de Petipa[4], tous deux inédits en français.

« La grenouille qui veut se faire plus grosse que le bœuf »

En 1901, Marius Ivanovitch Petipa reste l'autorité tutélaire du Ballet pétersbourgeois. Depuis plus de trente ans, il règne sans partage sur le répertoire[5]. Il est l'idole des balletomanes, ces journalistes et mondains amateurs de danse, il est fêté par la Cour et par l'Empereur lui-même qui convie Petipa dans sa loge pendant les entractes et invite à ses ballets les têtes couronnées de passage[6].

Mais cette reconnaissance officielle compte peu pour Teliakovski qui arrive à la direction avec une forte prévention contre Petipa : « Petipa est vieux, écrit-il dans son Journal, et cela ne vaut pas la peine d'entreprendre quoi que ce soit de nouveau avec lui, c'est un citron complètement pressé auquel il ne reste que l'autorité, les mérites passés et une totale incapacité à faire avancer les choses[7] ». Teliakovski rend Petipa responsable de l'immobilisme du Ballet impérial, de sa décadence supposée et, nous allons le voir plus loin, de sa corruption morale.

Ce que souhaite le nouveau directeur, c'est transposer dans la capitale son expérience acquise à Moscou, où il a initié des réformes s'inspirant des idées de Savva Mamontov, le flamboyant directeur du premier Opéra privé de Russie. Mamontov avait apporté un vent nouveau, en misant sur le talent de jeunes artistes, et en renouvelant complètement la notion de mise en scène, confiant la réalisation des décors à des peintres professionnels[8]. Fasciné par sa réussite, Teliakovski commence par débaucher deux de ses pro-

3. Cinq volumes parus : V. A. Teljakovskij, *Dnevniki Direktora Imperatorskix teatrov* [Journaux du Directeur des Théâtres impériaux] sous la direction de M. G. Svetaeva, M., éd. Artist. Režissër. Teatr ; t. 1 : *1898-1901 Moskva*, 1998, 748 p. ; t. 2 : *1901-1903 Sankt-Peterburg*, 2002, 703 p. ; t. 3 : *1903-1906 Sankt-Peterburg*, 2006, 928 p. ; t. 4 : *1906-1909 Sankt-Peterburg*, 2011, 928 p. ; t. 5 : *1909-1913 Sankt-Peterburg*, 2016, 960 p. Désormais, *Dnevniki* [Journaux].

4. Marius Ivanovič Petipa, Journal, RGALI, F. 1945, ed. xr. n° 1, Journal de Marius Petipa, 1866-1907, 487 p. Désormais, Journal.

5. Depuis le départ d'Arthur Saint-Léon de Saint-Pétersbourg en 1869.

6. Voir article de Tim Scholl dans le présent recueil.

7. V. A. Teljakovskij, *Dnevniki* [Journaux], t. 2, p. 52 (note du 11 septembre 1901).

8. Voir Pascale Melani, *L'Opéra privé de Moscou et l'avènement du spectacle d'opéra moderne*, Paris, Institut d'Études Slaves, 2012, 293 p.

tégés, le chanteur Fiodor Chaliapine et le peintre Konstantin Korovine[9]. Puis il fait venir de Saint-Pétersbourg le danseur Alexandre Gorski, un ancien élève de Petipa à l'École théâtrale, qu'il nomme régisseur de la troupe du Bolchoï[10], puis maître de ballet. Teliakovski encourage les initiatives de Gorski et lui propose de régler une nouvelle version du ballet de Petipa *Don Quichotte*. Ce nouveau *Don Quichotte*, créé au Bolchoï en 1900 et servi par les décors de Korovine et Golovine, fut un événement qui marqua profondément et durablement l'évolution du spectacle chorégraphique. Selon Elizabeth Souritz, cette version signifia « une deuxième naissance pour le ballet *Don Quichotte* », un retour à l'esprit originel de la création de l'œuvre à Moscou, qui s'était perdu lors de son transfert à Saint-Pétersbourg[11].

Dès son entrée en fonctions à la Direction générale, Teliakovski entreprend de montrer au public du Mariinski ce *Don Quichotte* nouvelle mode. Il propose à Petipa de régler la version de Gorski pour son propre bénéfice et l'expédie illico à Moscou, au Bolchoï, pour en prendre connaissance. Cependant, à son retour, Petipa décline « diplomatiquement » l'offre du directeur : « Petipa, écrit Teliakovski, dit que le ballet a subi tellement de modifications de la part de Gorski qu'il estime préférable que Gorski en personne vienne le régler[12] ». Mais intérieurement, Petipa fulmine : « Que veut donc le directeur M^r^ Teliakovsky ? Ah ! Ah ! Je comprends, il

9. Quelques années plus tard, Teliakovski proposera à Mamontov un poste de conseiller dans l'administration des Théâtres impériaux. V. A. Teljakovskij, *Dnevniki* [Journaux], t. 3, p. 657 (note du 1^er^ mars 1906).

10. Cette nomination n'avait visiblement pas été du goût de tout le monde. Teliakovski évoque les « protestations contre la nomination du nouveau régisseur Gorski, nomination dont je suis responsable ». V. A. Teljakovskij, *Dnevniki* [Journaux], t. 1, p. 415 (note du 18 novembre 1900).

11. Le premier *Don Quichotte* avait été créé à Moscou pour le bénéfice de la ballerine Anna Sobechtchanskaïa. Petipa l'avait ensuite remonté à Saint-Pétersbourg deux ans plus tard, en s'efforçant d'en adapter la chorégraphie aux goûts des spectateurs de la capitale, en affadissant quelque peu le dramatisme initial du ballet. Lors de sa reprise au Bolchoï en 1901, Gorski, fidèle à la tradition moscovite, tenta de renouer avec l'esprit originel du ballet, soulignant en particulier la couleur locale espagnole. (Voir l'article d'Élizabeth Souritz publié dans ce recueil.)

12. V. A. Teljakovskij, *Dnevniki* [Journaux], t. 2, p. 55 (note du 12 septembre 1901).

aurait voulu qu'il prenne ma place pour l'engager à Pétersbourg et à Moscou ? Quel amour-propre ! Quelle arrogance ![13] ».

La première du nouveau *Don Quichotte* le 20 janvier 1901 donne lieu à des réactions passionnées et généralement hostiles. Dans son Journal, Teliakovski accuse Petipa d'avoir monté une cabale contre le ballet à l'aide de ses amis journalistes[14]. Gorski, venu de Moscou pour la première, est reçu très froidement par Petipa qui s'abstient ostensiblement de lui serrer la main sur la scène[15]. Jalousie professionnelle du vieux maître qui sent sa suprématie ébranlée ? Sans doute, mais que dire du manque de tact du directeur et de Gorski lui-même, qui omettent de signaler la paternité de Petipa sur l'affiche du spectacle[16] ? Dans son Journal, Petipa critique sans ménagement tous ceux qui s'approprient ses ballets sans sa permission : « Ces messieurs sont tellement enflés d'orgueil qu'ils veulent

13. Marius Ivanovič Petipa, Journal, f. 17, p. 69.

14. Les danseurs refusent d'exécuter les indications de Gorski lors des répétitions du *Petit Cheval bossu* (V. A. Teljakovskij, *Dnevniki* [Journaux], t. 2, p. 243-244). « Petipa n'arrive pas à se calmer. Ce méchant petit vieux ne peut pardonner à Gorski sa nomination comme maître de ballet, c'est pourquoi il décrie chaque mise en scène de ce dernier. Il le fait sur la scène devant les danseurs, dans le public, et de cette manière sème la discorde parmi la jeunesse » (*ibid.*, p. 245).

15. V. A. Teljakovskij, *Dnevniki* [Journaux], t. 2, p. 217 (note du 1er mai 1902).

16. Voir le témoignage de Gueorgui Rimski-Korsakov : « Pour cette raison, Petipa était sans doute en droit de se vexer contre Gorski et de l'accuser de dénaturer ses œuvres. Aussi étrange que cela puisse paraître, Gorski avait une attitude assez désinvolte envers le droit d'auteur de Petipa. Tout en émasculant et en dénaturant les livrets des ballets signés par ce dernier, il laissait dans ses propres mises en scène de nombreux numéros dansés composés par le vieux maître de ballet. Il ne s'en cachait d'ailleurs pas, et en laissant ces passages de manière tout à fait consciente dans sa nouvelle interprétation scénique du ballet, il rendait hommage à leurs grandes qualités chorégraphiques. Malgré tout, dans les programmes, le nom de Petipa, auteur de ces danses, n'apparaissait pratiquement jamais. Et ceci, bien sûr, indignait profondément ce dernier » (G.A. Rimskij-Korsakov, « Voprosy k istorii leningradskoj baletnogo teatra vtoroj poloviny XIX v. 1935 » [Questions relatives à l'histoire du Ballet de Leningrad de la seconde moitié du XIXe siècle], publication de Sergueï Konaïev [Sergej Konaev], *Mnemozina. Dokumenty i fakty iz istorii otečestvennogo teatra XX veka* [Mnémosyne. Documents et faits de l'histoire du théâtre national du XXe siècle], Vypusk 6, M., Indrik, 2014, p. 30.

imiter la fable de *la Grenouille et du Bœuf*[17] ». Si l'importance artistique de la mise en scène de Gorski est aujourd'hui admise, le cas *Don Quichotte* pose bien évidemment la question non seulement de la paternité de l'œuvre chorégraphique, mais aussi du statut professionnel de celui qui n'est encore que « maître de ballet ». Il montre que, moins de dix ans avant la première saison des Ballets russes, le chorégraphe est encore considéré par l'administration des Théâtres impériaux comme un technicien de la danse, dont le rôle se limite à régler des chorégraphies, à les mettre en place ; son statut d'auteur à part entière n'est pas reconnu au même titre que celui du compositeur ou du librettiste, de même que sa propriété intellectuelle sur l'œuvre qu'il a créée.

« Entre soi, on s'arrange toujours[18] »

Un autre aspect du conflit opposant Teliakovski à Petipa concerne certaines pratiques officieuses établies au sein de la troupe de ballet et contre lesquelles Teliakovski, dans une sorte de grand élan cathartique stanislavskien, a entrepris de lutter.

Dès son arrivée à la direction, Teliakovski insinue que Petipa serait la plaque tournante d'un vaste système de corruption instauré avec la complicité d'Aistov, le régisseur du ballet[19]. «[Aistov], écrit-

17. Marius Petipa, *Mémoires*, MCT, F. 205, ed. xr. n° 1, Mémoires, 55 f., vers 1900, f. 19, p. 75.

18. Ce titre est emprunté à une comédie bien connue du dramaturge Alexandre Ostrovski (1823-1886).

19. « Bezobrazov ne fait pas cela de façon désintéressée, il échange cela contre le droit pour sa concubine Vasilieva de danser dans le ballet, et elle, vivant avec un reporter, protège d'autres personnes contre de l'argent, et à son tour par l'intermédiaire de Bezobrazov leur fait de la réclame dans le journal. Tout cela n'est pas très propre » (V. A. Teljakovskij, *Dnevniki* [Journaux]*,* t. 2, p. 361, note du 26 novembre 1902). « Bezobrazov s'agite beaucoup. Ce gredin de balletomane, qui dirige la presse de boulevard, perçoit des bakchichs des danseuses et les partage avec Petipa » (*ibid.*, p. 437). « On m'a raconté quel rôle jouait autrefois Bezobrazov dans les destinées du ballet. Non seulement il était autorisé à pénétrer sur la scène, mais avait même ses entrées à l'École théâtrale. Lorsqu'on préparait la mise en scène d'un nouveau ballet, Petipa, le régisseur du ballet et Bezobrazov discutaient de la répartition des rôles, ensuite il venait dans la salle de répétition, s'asseyait et faisait alors la distribution. Bien entendu, les places devaient se payer, en nature ou en argent, et les sommes étaient réparties entre Petipa, le régisseur et Bezobrazov ». V. A. Teljakovskij, *Dnevniki* [Journaux]*,* t. 3, p. 115 (note du 28 décembre 1903).

il, a la réputation de quelqu'un de corrompu, quant à Petipa, c'est tout simplement un voleur ; Aistov se fait graisser la patte, et tous les rôles dans le ballet sont attribués contre des enveloppes. On fait répéter les danses à plusieurs danseuses, et quand arrive le moment de la représentation, on laisse danser celle qui paie le plus cher[20] ».

Ces accusations de malversations (trafic d'influence, échange de services et même racket) font partie des légendes qui entourent le monde du ballet impérial. Plus ou moins vraisemblables selon les cas, elles nécessiteraient d'être étayées par des preuves matérielles, la plupart du temps absentes. Teliakovski se fonde quant à lui sur les propos de divers « témoins », pas toujours clairement identifiés. Parmi les danseurs, seule Mathilde Kchesinkaïa a ouvertement accusé Petipa de lui avoir soutiré 2 000 roubles. Mais cette accusation est portée à la suite d'un conflit avec ce dernier, conférant à ces allégations l'allure d'un règlement de comptes. De son côté, Petipa s'est défendu en prétendant qu'il s'agissait d'un cadeau[21]. Explication un peu gênée, mais qui semble néanmoins plausible : selon Nicolas Legat, en tournée à Paris, en 1908, la Kchesinskaïa « [jetait] l'argent par les fenêtres », gratifiant l'ensemble de la troupe des fruits de sa générosité. « À tous les danseurs, chefs d'orchestre et metteurs en scène, elle a fait remettre des « étuis », recouverts de billets de 500 et 1 000 roubles[22] ». Enfin, il est difficile de croire qu'un maître sévère, un professeur réputé exigeant, comme Petipa,

20. V. A. Teljakovskij, *Dnevniki* [Journaux], t. 2, p. 129 (note du 17 décembre 1901).

21. « L'année dernière Kchesinskaïa est venue le trouver chez lui et lui a remis une enveloppe contenant 2 000 roubles. Petipa a refusé de les prendre, alors Kchesinskaïa les lui a fourrés dans la poche et est partie. L'affaire en serait restée là si une dispute n'était survenue entre Petipa et Kchesinski (de vieux contentieux). Kchesinskaïa, *qui souhaitait se venger de Petipa* [c'est moi qui souligne, P.M.], s'est mis à raconter que toute sa vie elle avait dû graiser la patte à Petipa, mentionnant notamment les 2 000 roubles incriminés. Apprenant cela, Petipa a commencé à se justifier et à raconter comment cette histoire s'était produite. Il l'a fait sans se gêner non seulement de ma présence, mais aussi de celle de Vouitch, devant Kroupenski. Petipa a naïvement déclaré que, après que Kchesinskaïa lui a donné les 2 000 roubles, il a voulu les lui renvoyer, mais il a demandé conseil à son épouse qui l'a convaincu que ce n'était pas un pot-de-vin, mais une rétribution pour son travail et qu'il fallait qu'il prenne cet argent. Et alors, a dit Petipa, j'ai consenti » V. A. Teljakovskij, *Dnevniki* [Journaux], t. 3, p. 39 (note du 03 octobre 1903) ; voir aussi *ibid.* p. 62 (note du 1er novembre 1903).

22. V. A. Teljakovskij, *Dnevniki* [Journaux], t. 4, p. 459 (note du 4 juin/5 juillet 1908).

ait pu déterminer la distribution de ses ballets en fonction du versement d'enveloppes.

À supposer que les soupçons de corruption passive concernant Petipa aient été fondés, la question qu'on est en droit de se poser concerne l'utilisation des sommes perçues. Avec un traitement nettement inférieur (1 200 roubles), le régisseur Aistov avait acquis une propriété de 1 500 déciatines[23] dans les environs de Pétersbourg[24]. Petipa, lui, ne semble avoir jamais détenu aucun bien immobilier, hormis la maisonnette en Crimée où il a fini ses jours[25]. Comme tous les artistes connus, lors des soirées à son bénéfice, il percevait des cadeaux somptueux. Mais son Journal, malheureusement limité aux années 1903-1907, témoigne d'un train de vie qui semble être très modeste et nullement ostentatoire[26]. Vers la fin de sa vie, sa plus grosse dépense semble avoir concerné les soins médicaux nécessités par sa maladie. Donc, rien de semblable au train de vie dispendieux d'une Mathilde Kchesinskaïa, connu pour sa magnificence et dont elle étale sans complexe les détails dans son

23. 1 déciatine = 1, 092 ha.

24. V. A. Teljakovskij, *Dnevniki* [Journaux], t. 2, p. 46 (note du 24 août 1901).

25. Voir Vadim Gaevskij & Pavel Geršenzon, *Razgovory o russkom balete* [Entretiens sur le ballet russe], M., Novoe izdatel'stvo, 2010, 289 p., consulté en ligne le 2 /05/ 2016, URL : http://modernlib.ru/books/vadim_gaevskiy/razgovori_o_russkom_balete_kommentarii_k_noveyshey_istorii/read/.

26. Voici un aperçu du mode de vie de Petipa d'après son Journal, malheureusement limité aux dernières années de sa vie. Petipa n'avait qu'une seule domestique, la gouvernante Hélène Mikhaïlovna. Il ne possédait pas de voiture particulière, ni de chevaux, et pour ses déplacements privés, utilisait les *izvoztchiki* (les fiacres). Le registre de ses achats quotidiens nous informe qu'il était fumeur, lisait avec passion les journaux, surtout illustrés, soignait sa toilette, fréquentait régulièrement le coiffeur et aimait s'acheter des cravates. S'il semblait raffoler des dattes et des raisins secs, il n'avait pas pour habitude de fréquenter les restaurants à la mode, comme le fameux Kiouba où se réunissaient les balletomanes. En dehors du ballet, il assistait parfois à des spectacles d'opéra : le 25 octobre/8 novembre 1903, il écoute Chaliapine dans le rôle d'Ivan le Terrible (*La Pskovitaine*). En principe, il n'accompagnait pas sa femme au théâtre, mais se rendait souvent au cirque avec son plus jeune fils. À la tête d'une nombreuse famille, il donnait de l'argent de poche à ses enfants et distribuait des cadeaux à ses petits-enfants. Jusqu'à la mort de sa sœur Victorine, demeurée en France, il versa à cette dernière une pension régulière.

livre de souvenirs[27]. Petipa, par comparaison, semblait mener une existence de petit boutiquier.

Bref, le fait que notre maître de ballet ait pu grappiller çà et là quelques avantages semble plausible ; en revanche, qu'il ait pu extorquer systématiquement des dessous-de-table à des fins d'enrichissement personnel paraît peu vraisemblable. Dans ses *Mémoires*, Ekaterina Wazem, qui n'est pourtant pas tendre envers Petipa, ne confirme pas les soupçons de corruption. Elle relaie en revanche les accusations de favoritisme qui furent souvent portées à l'encontre de ce dernier qui aurait cherché à promouvoir ses épouses et ses filles, au détriment d'autres danseuses de la troupe[28].

Rédigé à la fin de sa vie, le Journal de Petipa confirme toute l'attention qu'il témoignait à la carrière de ses filles. La plus jeune, Vera, quitte l'École théâtrale en 1903. Lors du spectacle des élèves de 1903, il écrit : « Ma fille Vera a été charmante. C'est elle qui a été la mieux » (2/14 mai 1903). Les débuts de Vera le 4/16 mai 1903 le remplissent de fierté : « Ma fille Véra a très bien dansé et [elle est] jolie ». Semblant fonder sur elle de grands espoirs, il la soumet à un entraînement quotidien pendant l'été 1903 qu'il passe comme souvent en Crimée, faisant installer une barre dans sa maison de vacances. Vera suit également des cours chez Eugénie Sokolova. Petipa semble avoir joué de son influence pour lui faire attribuer de petits rôles dans ses ballets. Mais c'était compter sans l'opposition de Teliakovski qui lui refuse l'autorisation de danser le personnage

27. Kchesinskaïa possédait un hôtel particulier luxueux à Saint-Pétersbourg, une villa au bord du golfe de Finlande, des meubles de prix, des bijoux somptueux, etc. Voir Matil'da Kšesinskaja, *Vospominanija* [Souvenirs], M., Artist. Režissër. Teatr, 1992, 414 p. Traduction française : S.A.S. la princesse Romanovsky-Krassinsky, *Souvenirs de la Kchessinska, prima ballerina du théâtre impérial de Saint-Pétersbourg*, Paris, Plon, 1960, 226 p.

28. « Ce dont on peut l'accuser sans aucun doute, c'est d'avoir su, pour employer les termes de Griboïedov, « favoriser les siens ». C'est exclusivement grâce aux efforts de son mari que sa première épouse, Maria Sourovchtchikova Petipa, une danseuse plutôt médiocre, a obtenu son titre de ballerine. C'est également la position de maître de ballet de son père qui explique la carrière de sa fille Marie, montée sur scène sans avoir suivi l'enseignement de l'École de ballet. Cette dernière a longtemps occupé dans la troupe la place de première soliste de caractère, en dépit de la présence de danseuses autrement plus méritantes et douées. Il a également tiré de toutes ses forces la carrière de sa seconde épouse, Lioubov Savitskaïa, qui n'était bonne qu'à danser dans les ensembles en jupe longue. » Ekaterina Vazem, *Zapiski baleriny SPb.skogo Bol'šogo teatra* [Notes d'une ballerine du Grand Théâtre de Saint-Pétersbourg] 1867-1884, L.-M., Iskusstvo, 1937, p. 76.

du Petit Chaperon rouge dans une représentation de *La Belle au bois dormant*[29]. Alors, favoritisme, ou pas ?

Force est de constater que, si l'on excepte sa première épouse Maria Sourovchtchikova, qui a joui d'une popularité réelle et pour laquelle Petipa a composé quelques-unes de ses premières chorégraphies, aucune autre personne parmi ses proches n'a jamais occupé de position prééminente au sein de la troupe. Sa fille aînée Marie se contentait volontiers des emplois de caractère, dans lesquels elle obtenait toujours énormément de succès[30]. Par ailleurs, il est clair que Petipa n'était pas tout-puissant, que certaines décisions lui échappaient ; il se plaint d'ailleurs lui-même que le régisseur Aistov modifie la distribution sans le consulter[31] ; et son autorité ployait devant celle, autrement plus impérieuse, d'une Kchesinskaïa, protégée des puissants, qui avait la réputation de barrer la route aux autres ballerines[32]. Enfin, le Journal de Teliakovski in-

29. Petipa se heurtera plus tard à un nouveau refus de la commission d'attribution des rôles instituée par le directeur : « Aujourd'hui était fixée une commission du ballet, et quand Petipa a déclaré cela, Kroupenski lui a répété la même chose, que je lui permettais de régler un pas pour sa fille, mais que je ne permettrai pas qu'on chasse Tchoumakova sans raison. Petipa s'est adressé à Préobrajenskaïa, qui a confirmé qu'elle ne voyait aucune raison d'écarter Tchoumakova, et finalement Petipa a été contraint à renoncer à faire remplacer Tchoumakova par sa fille. Si Petipa se permet de faire cela à présent, j'imagine ce qui devait se pratiquer dans le Ballet de Pétersbourg avant moi, à l'époque où Petipa était le maître absolu du ballet » V. A. Teljakovskij, *Dnevniki* [Journaux], t. 3, p. 46 (note du 13 octobre 1903). La commission était-elle plus impartiale ? La ballerine Tchoumakova était la concubine de Legat. Plus avant dans son Journal, Teliakovski note : « J'ai assisté à *La Fée des poupées* au Mariinski. Le théâtre affichait complet. Preobrajenskaïa a obtenu un gros succès. L'aînée des Tchoumakova a été la plus mauvaise. Comme de bien entendu, Legat a donné un rôle à la cadette ». V. A. Teljakovskij, *Dnevniki*, t. 4, p. 661 (note du 5 avril 1909). Cette pratique semble se généraliser dans les mois qui suivent : « Dans le ballet, Legat et Sergueïev continuent leur politique : c'est Tchoumakova qui ramasse tous les rôles vacants » (*Ibid.*, p. 668, note du 14 avril 1909).

30. Même Teliakovski, pourtant prévenu contre la « famille », salue le professionnalisme de Marie Petipa. V. A. Teljakovskij, *Dnevniki* [Journaux], t. 2, p. 158 (note du 16 septembre 1901).

31. V. A. Teljakovskij, *Dnevniki* [Journaux], t. 1, p. 55 (note du 12 septembre 1901).

32. « Cette sale danseuse » (Marius Ivanovič Petipa, Journal, 20 février/5 mars 1905), qui « ne laisse pas danser M^elle^ Preobrajenskaïa et [les] autres danseuses » (25 janvier/7 février 1904). Même après son admission à

dique que ces pratiques de favoritisme existaient dans d'autres troupes et d'autres théâtres, y compris au Bolchoï chez son protégé Gorski[33]. Par conséquent, si Petipa a versé dans ce travers, c'est sans doute ni plus ni moins qu'un autre.

Même tronqué et limité aux dernières années de sa vie, le Journal de Petipa laisse filtrer ce qui semble avoir été une de ses obsessions : former la ballerine idéale, interprète de rêve de ses ballets. Nouveau Pygmalion, il a cherché cette danseuse au talent absolu chez sa première épouse, Maria Sourovchtchikova, avec laquelle il a entretenu des relations de maître à élève[34], puis chez ses filles, contraintes dès l'enfance à étudier la danse. La disparition prématurée, dans des circonstances tragiques, de la plus douée d'entre elles, Eugénie, fut un véritable drame pour le père, mais aussi pour le chorégraphe et le maître de ballet, et ses notes témoignent de cette blessure non refermée[35].

« È finita la commedia[36] » : le miroir fatal

La fin de vie de Petipa laisse un arrière-goût amer. L'échec de son dernier ballet *Le Miroir magique* a jeté des doutes sur l'état de ses facultés créatrices à l'aube du XX^e^ siècle : Petipa était-il réellement trop vieux, inapte au travail, son inspiration s'était-elle tarie?

---

la retraite, Kchesinskaïa refusait obstinément que d'autres ballerines interprètent « ses » rôles.

33. 22 janvier 1908 : « Il se touve que Gorski a réclamé 2 500 roubles à Nelidov [le directeur des théâtres de Moscou] pour faire nommer Mosolova [la compagne de Nelidov] ballerine. Pour danser dans un ballet, Fiodorova a dû payer 2 000 roubles. Voici sans doute la raison pour laquelle Balachova danse dans des ballets, en dépit de mes remarques. Gorski, qui perçoit un traitement de 5 000 roubles, en gagne en fait près de 10 000 ! » V. A. Teljakovskij, *Dnevniki* [Journaux], t. 4, p. 365 (note du 22 janvier 1908). « Caralli a avoué à Kazanski que dans la troupe de ballet, on était contraint de verser des pots-de-vin à la fois à Gorski et à Arends. Gorski a un train de vie très large, et Arends entretient trois familles, ce qui nécessite beaucoup d'argent. » *Ibid.*, p. 39 (note du 24 février 1908).

34. L'échec relatif de son entreprise semble avoir été une des raisons du divorce avec Maria Sourovchtchikova.

35. Voir le Journal de Marius Petipa : « Perdu ma chère fille Génia » (26 mars/8 avril 1904, f. 203 verso) ; « Jour de naissance de ma chère fille et tant regrettée Eugénie » (28 novembre/11 décembre 1904, f. 316) ; « Ma femme va sur la tombe de notre chère Génia, jour de naissance » (24 décembre 1904/8 janvier 1905, f. 328 verso).

36. Anton Čexov, *Djadja Vanja* [*Oncle Vania*], Acte IV, scène 5.

Le Miroir magique avait été commandé par Sergueï Volkonski, mais le changement de direction avait retardé sa réalisation, qui fut finalement repoussée début 1903. Selon Teliakovski, la préparation du ballet s'enlisa à cause de Petipa, supposé malade, fatigué, qui aurait délibérément ajourné les répétitions, n'ayant plus l'énergie ni la fantaisie suffisantes pour pouvoir créer une nouvelle chorégraphie[37].

Pourtant, le Journal de Petipa, qui débute le 1er janvier 1903 et permet de suivre jour après jour les progrès de la réalisation, dément formellement cette allégation. Il révèle au contraire un Petipa actif, très impliqué dans la production, pressant la direction et tempêtant contre les multiples retards et ajournements de son spectacle. Pendant tout le mois de janvier 1903, on voit le vieux maître, âgé de quatre-vingt-quatre ans, présent chaque jour à l'École théâtrale, où ont lieu les répétitions. Il remplace même le second maître de ballet Chiriaïev, de cinquante ans son cadet, qui est défaillant. Les répétitions sont ralenties à cause de la maladie des premiers danseurs et danseuses (Kchesinskaïa et Preobrajenskaïa, le 6 janvier ; Pavlova, le 7 janvier ; Legat les 3 et 11 janvier) [38]. Petipa doit aussi composer avec le manque de disponibilité du théâtre et les retards des décors et des costumes. Épuisé, il tombe malade[39]. Il garde la chambre pendant une journée, mais dès le lendemain, il est de retour sur son lieu de travail[40]. La direction songe à reporter le spectacle[41], Petipa consent, mais finalement, à la demande du com-

37. V. A. Teljakovskij, *Dnevniki* [Journaux], t. 2, p. 287 (note du 13 septembre 1902) ; *ibid.* p. 380 (17 décembre 1902).

38. « Je n'ai pas pu répéter *Le Miroir*, alors j'ai fait répéter *Le Corsaire* à Melle Sedowa ». Marius Petipa, Journal, 9/22 janvier 1903.

39. Le lundi 27 janvier/9 février 1903, Petipa note dans son Journal : « Je fais répéter pour les malades *Le Miroir magique*, dernier acte. Je suis rentré chez moi à 4 heures ½ et [à] 5 heures je suis tombé malade. Docteur deux fois – 6 roubles. C'est mon rhume et [mon] estomac ». Teliakovski : « Aujourd'hui j'ai eu la visite de Korechtchenko qui m'a raconté être passé hier à l'appartement de Petipa, mais n'a pu voir ce dernier qui avait perdu connaissance ». (V. A. Teljakovskij, *Dnevniki* [Journaux], t. 2, p. 420 (note du 28 janvier 1903).

40. « J'ai été à l'école composer toute la coda de la fin du ballet que j'ai finie en 2 heures. On devait répéter deux opéras pour mettre entrave à mon bénéfice. Mr le directeur a changé [l']ordre, pas d'opéra, tous les jours la scène pour moi. » Marius Petipa, Journal, 29 janvier/11 février 1903.

41. « Kousov [responsable du secteur du montage] est allé voir Petipa pour le convaincre de reporter la première au 14 février, et Petipa était d'accord, mais Korechtchenko, qui se trouvait justement chez lui, a insisté

positeur Korechtchenko, on décide de maintenir la première. Petipa réclame alors des répétitions supplémentaires, il s'énerve contre les techniciens absents[42], contre l'absence de décors[43]. La direction lui confie d'autres tâches, comme les répétitions du *Corsaire* pour lequel il compose une nouvelle variation pour Kchesinskaïa ; celles de *La Fille du Pharaon*, pour le bénéfice des 65 années de carrière de Félix Kchesinski ; celles de *Ruse d'amour,* puis de l'« Acte des Ombres » de *La Bayadère* pour les spectacles privés de l'Ermitage[44]. Petipa travaille donc sur plusieurs fronts. Le 23 janvier/5 février 1903, il note dans son journal : « Plus d'un mois [que] je ne répète mon ballet – c'est drôle !! »

Pour la répétition générale qui a lieu le 8 février 1903, les décors de Golovine ne sont pas prêts, de même que les costumes dessinés par la propre épouse du directeur, Gurli Teliakovskaïa. La séance a été commentée à la fois par Teliakovski et par Petipa. Teliakovski s'enthousiasme pour la beauté des décors et costumes, tout en reconnaissant l'état d'inachèvement de la mise en scène[45].

---

pour qu'on ne reporte pas le ballet, sinon il risquait de ne pas être créé avant la fin de la saison » (I, 421). Le Journal de Petipa confirme la visite de Kousov : « Mr Koreschenko dîne chez moi. […] Puis, Mr le Baron Kousov est venu me prier de remettre mon bénéfice quatre jours plus tard. » Marius Petipa, Journal, 29 janvier/11 février 1903.

42. « Mr Rosenfelt et Constantin [sont] malades. Ce sont tous des canailles » Marius Petipa, Journal, 30 janv./12 févr. 1903.

43. « Je n'ai pas dormi de la nuit. J'ai des éblouissements. » Marius Petipa, Journal, 31 janvier/13 février 1903.

44. V. A. Teljakovskij, *Dnevniki* [Journaux], t. 2, p. 433-434 (note du 10 février 1903).

45. « Le ballet a été monté dans une grande précipitation. Bien qu'on ait commandé des costumes de Moscou, beaucoup de danseurs ont dansé sans costume. […] Tout le monde, à commencer par Petipa, était très énervé. Golovine et moi-même cherchions à nous cacher pour éviter qu'on nous trouve, car sans cesse il était question de nouveaux changements. […] Les décors de Golovine, ses costumes et ceux de Gurli ont produit un effet frappant, et même si on peut trouver çà et là quelques défauts, ces derniers sont tellement minimes que le ballet n'en paraît pas moins très beau. […] Les filles de Petipa faisaient exprès de se plaindre que leurs costumes n'étaient pas pratiques, mais à la fin du ballet, l'humeur de Petipa, qui avait passé son temps à décrier la mise en scène en ville et au théâtre, a changé. Tout le monde a compris que la mise en scène était d'une beauté frappante. Je suis monté sur la scène et j'ai dit à Petipa que j'étais enthousiasmé par ce ballet et que je n'avais encore jamais rien vu de semblable. Petipa s'est mis à me dire des choses aimables, qu'il était content d'avoir pu monter ce ballet sous ma

Petipa, de son côté, fulmine contre le retard. « Le matin, répétition générale de mon ballet *Le Miroir magique*. Tout est manqué : plans, décorations, c'est horrible. Voilà un malheur pour le ballet. Après le ballet, Mr le directeur est venu m'applaudir avec toute la troupe et m'a serré les mains en me disant : « Admirable, votre ballet » et beaucoup de compliments. Je suis très fatigué » (8/21 février 1903). En outre, un incident malheureux laisse planer un sombre présage[46].

Pour la première, le lendemain**,** on doit faire venir de Moscou des costumes empruntés au *Lac des cygnes*. Les décors ne sont toujours pas achevés. Teliakovski rejette la faute sur Petipa, prétendant qu'il aurait refusé de différer son bénéfice[47]. Au terme de la représentation, Petipa reçoit honneurs et félicitations à titre personnel, mais le ballet est un échec cuisant[48]. Deux jours plus tard, il ressent les premiers symptômes de la maladie de peau qui le tourmentera jusqu'à la fin de ses jours, sans doute d'origine psychosomatique[49]. Le 17 février, il est informé que l'Empereur l'a nommé maître de

---

direction et qu'il espérait pouvoir être encore de quelque utilité au théâtre ». V. A. Teljakovskij, *Dnevniki* [Journaux], t. 2, p. 432 (8 février 1903).

46. Lioubov Egorova se souvient : « Nous répétions le dernier ballet de Petipa… […] On amena le miroir et on le posa sur le sol. Petipa était assis face au chef d'orchestre. On appela Sedova et Egorova. Nous entrâmes sur scène. À cet instant, on entendit un craquement. Tous s'arrêtèrent. Le miroir s'était fendu et le plomb s'écoulait en petits filets argentés. Cela produisit sur Petipa une impression terrible. » (*Marius Petipa. Materialy. Vospominanija. Stat'ji*, [Documents. Souvenirs. Articles], L., Iskusstvo, 1971, p. 240).

47. Teliakovski se contredit lui-même : voir V. A. Teljakovskij, *Dnevniki* [Journaux], t. 2, p. 421 (note du 29 janvier 1903).

48. *Le Miroir magique*, « Grand Ballet fantastique en 4 actes, 7 tableaux », livret de Marius Petipa et Ivan Vsevolojski d'après les contes d'A. S. Pouchkine et des frères Grimm, musique d'Alexandre Korechtchensko, fut donné « au bénéfice » de Marius Petipa, pour ses cinquante-cinq années de service, dans la distribution suivante : Pavel Guerdt (le Roi), Marie Petipa (la Reine), Mathilde Kchesinskaïa (la Princesse, fille du roi de son premier mariage), Serge Legat (le Prince, son fiancé), Nadejda Petipa (la Nourrice de la Princesse), V. Gillert (le Grand Maître de la Cour), Joseph Kchesinski (un noble polonais), Ioulia Sedova, Anna Pavlova (suite de la Princesse), Mikhaïl Oboukhov, Mikhaïl Fokine (la suite du Prince), Théâtre Mariinski.

49. Petipa note dans son Journal : « Nuit détestable, chatouillement de partout et petite transpiration ». Marius Petipa, Journal, 15/28 février 1903.



Le Miroir magique : décor du I^er^ acte, 1^er^ tableau, exécuté par le peintre Alexandre Golovine
Ežegodnik imperatorskix teatrov [Almanach des Théâtres impériaux], vyp. XV, saison 1904-1905, SPb, izd. Direkcii Im.-skix Teatrov pod red. P.P. Gnediča, p. 197.

ballet à vie[50]. « C'est magnifique », note-t-il dans son journal. Mais désormais, il sera écarté du processus de création artistique.

L'historiographie de la danse considère généralement *Le Miroir magique* comme un fiasco, mais dès sa création les avis divergèrent sur les causes. Teliakovski dénonce une cabale montée par Petipa pour discréditer la direction[51]. La musique de Korechtchenko, jeune compositeur inexpérimenté, n'a guère convaincu, et pour une fois Teliakovski et Petipa tombent d'accord sur ce point, tout en se rejetant mutuellement la responsabilité du choix de cette musique[52]. Les décors de Golovine, souvent vilipendés par la presse, ont sans doute été mal compris ; peut-être étaient-ils en avance sur leur temps, mais ce qui est sûr, c'est qu'ils étaient inachevés à la date de la première et, de l'avis même du directeur, grand admirateur de Golovine, à moitié réussis ; ils ont d'ailleurs été remaniés, suivant les indications de Korovine[53]. Mais que dire de la chorégraphie ?

---

50. « Hier, j'ai reçu le papier officiel que l'Empereur me laisse mes appointements de neuf mille roubles jusqu'à la fin de mes jours. C'est magnifique. Maintenant, que Dieu m'accorde que je puisse vivre encore quelques années. » Marius Petipa, Journal, 18 février/3 mars 1903.

51. « […] Le public, c'est-à-dire les balletomanes, montés contre le ballet par Petipa, Bezobrazov, Lappa et consorts, était préparé à manifester sa désapprobation, et quand le tableau des nains est apparu, des éclats de rire assez insolents sont parvenus du côté gauche, au point que le grand-duc Vladimir Alexandrovitch s'est penché hors de sa loge pour apercevoir la source de ce tapage. » V. A. Teljakovskij, *Dnevniki* [Journaux], t. 2, p. 433 (note du 9 février 1903).

52. « Le ballet, selon moi, sera ennuyeux, car la musique de Korechtchenko ne convient pas à la danse. Petipa lui a nui en le critiquant, et bien qu'il en fasse à présent l'éloge, le public est prévenu contre lui. » V. A. Teljakovskij, *Journaux*, t. 2, p. 425 (note du 3 février 1903). Après que la musique du *Miroir* eut été recomposée : « La nouvelle composition s'est révélée encore plus faible que l'ancienne. » V. A. Teljakovskij, *Journaux*, t. 3, p. 16 (note du 6 septembre 1903). « Un homme étrange, ce Korechtchenko. Il n'arrive pas à comprendre ce qu'on exige de lui et ce qu'il faut faire. Comme il n'est pas doté d'un grand talent, son érudition musicale le force à beaucoup réfléchir et à écrire une musique absolument pas adaptée au ballet » (*ibid.*).

53. Teliakovski commente : « Malgré son énorme talent, Golovine montre une certaine espièglerie, et cette espièglerie est exagérée par le public et excite les critiques contre lui. Golovine dit lui-même qu'il ne sait pas ce qu'il faut refaire, et les conseils de Korovine lui simplifient beaucoup la tâche » V. A. Teljakovskij, *Dnevniki* [Journaux], t. 2, p. 474 (note du 3 mai 1903).

Selon l'historien du ballet Iouri Slonimski, Petipa aurait transposé de façon mécanique le schéma compositionnel de *La Belle au bois dormant* sur une partition qui nécessitait un autre traitement chorégraphique : l'accumulation de danses, caractéristique du ballet petipien dernière manière, aurait en effet produit un effet de saturation, justifiant l'idée que ce modèle du ballet était un modèle épuisé, ployant sous sa propre lourdeur[54]. Petipa, en écartant le dramatisme de la danse au profit d'une décorativité non motivée par l'action, faisait désormais fausse route. L'autre écueil de la méthode Petipa, selon Slonimski, était qu'elle stipulait la primauté absolue de la chorégraphie sur la musique, ou du moins une collaboration étroite entre le chorégraphe et le musicien. Cette collaboration avait atteint son degré de réalisation idéale avec le Tchaïkovski de *La Belle au bois dormant*, mais dès *Raymonda,* l'idylle avec le compositeur est moins parfaite, Glazounov se refusant à modifier après coup sa partition[55].

Aujourd'hui encore, la question reste controversée. Certains estiment que Petipa était tout simplement dépassé par l'évolution artistique de son temps[56]. Peut-être n'était-il plus en phase avec les

54. Jurij Slonimskij, *Mastera Baleta, K. Didlo, Ž. Perro, A. Sèn-Leon, L. Ivanov, M. Petipa* [Les maîtres du ballet, Charles Didelot, Jules Perrot, Arthur Saint-Léon, Lev Ivanov, Marius Petipa], M., Iskusstvo, 1937, p. 255-256.

55. Petipa se plaint de Glazounov qui refuse de modifier sa partition pour servir la danse : « M. Glazounoff ne veut pas changer une seule note ni dans la variation de M^elle^ Legnani et non plus une petite coupure dans le galop. C'est terrible de composer le ballet avec un compositeur qui d'avance a vendu à l'éditeur la musique qu'il a déjà fait imprimer d'avance. » Lettre de M. I. Petipa à un personnage non identifié, MCT, F. 205, ed. xr. n° 22, f. 1. (Voir article d'André Lischke dans ce recueil.)

56. « Selon nous, cet échec, loin d'être une surprise, s'inscrivait dans l'ordre des choses. En littérature régnaient les symbolistes. Le style moderne s'affirmait en architecture. En musique, Scriabine et Rachmaninov cherchaient de nouveaux moyens d'incarner la pensée dans des sonorités musicales. Prokofiev effectuait ses premiers pas dans le monde musical. Dans le théâtre dramatique, de grands changements s'étaient produits depuis l'arrivée de Stanislavski et de Nemirovitch-Dantchenko. Sur la scène d'opéra, on entendait Chaliapine. Encore deux ans, et Fokine allait régler son premier ballet *Acis et Galatée* (1905). Ce nouveau siècle cherchait de nouvelles formes. Et le colosse Petipa, qui avait franchi la frontière d'un siècle à un autre, ne résista pas et s'effondra aux pieds de son fondateur ». V. I. Kulagina, « Poslednij balet Petipa 'Volšebnoe zerkalo' (1903) » [Le dernier ballet de Petipa 'Le Miroir magique' (1903)], *Baletmejster Marius Petipa. Stat'ji, issledovanija,*

nouvelles tendances qui se manifestaient alors dans la culture russe, notamment dans le travail d'Alexandre Gorski à Moscou. Pourtant, la chorégraphie de Petipa, après les multiples remaniements de la partition et les retouches apportées aux décors par Korovine, avait fini par obtenir du succès. Et un autre de ses héritiers directs, Mikhaïl Fokine, réfute l'opinion selon laquelle Petipa aurait perdu ses moyens : « Je suis persuadé que le talent de Petipa n'était pas déclinant, comme l'affirmaient ses ennemis. Au contraire, malgré son âge, la puissance artistique [de Petipa] demeura intacte jusqu'à ses derniers jours de travail, combinée à une expérience colossale[57] ». Petipa aurait pu créer encore quelques ballets, comme en témoigne sa dernière mise en scène du *Roman d'un bouton de rose et d'un papillon*, jamais réalisée et qui, selon ce même Fokine, était du niveau de nombreux autres ballets du maître. Pendant la « fronde du ballet », au cours de la période troublée de 1905, le retour de Petipa sera une des revendications principales des grévistes, menés par Fokine et Pavlova.

La publication en cours du Journal de Teliakovski permet de prendre connaissance des motivations ayant présidé à la mise sur la touche de Petipa. Cette éviction ne semble motivée ni par l'« intérêt du service », ni par des raisons strictement artistiques, mais plutôt par une antipathie personnelle virulente : la publication des *Mémoires* du chorégraphe a sans doute jeté de l'huile sur le feu, mais l'antipathie est manifeste dès l'entrée en fonction du directeur. Lorsqu'il est question de Petipa, les jugements de Teliakovski, qui sait par ailleurs se montrer clairvoyant et mesuré, paraissent injustes et outranciers[58] : même les mérites les plus unanimement reconnus

---

razmyšlenija [Le maître de ballet Marius Petipa. Articles, études, réflexions], Vladimir, « Foliant », 2006, p. 256).

57. Mixail Fokin, *Protiv tečenija. Vospominanija baletmejstera. Scenarii i zamysly baletov. Stat'ji, interv'ju i pis'ma* [À contre-courant. Souvenirs d'un maître de ballet. Scénarios et projets de ballets. Articles, interviews et lettres], L., Iskusstvo, 1981, p. 82.

58. « […] Le ballet a pris du retard dans son développement par rapport à tous les autres arts, et si c'est le cas, c'est, bien sûr, dû au fait qu'il ne trouve depuis déjà plus d'un demi-siècle entre les mains de Petipa. Un seul homme, et qui en outre est de l'âge de Petipa (plus de 80 ans), ne peut diriger une activité vivante, et il est évident que le ballet avec lui s'est transformé en une sorte de marais stagnant, où tout reste comme auparavant et où on on conserve avec vigilance le système des pots de vin, de la distribution des rôles contre espèces sonnantes et trébuchantes. Petipa choisit ses comparses par-



Le Miroir magique : la reine (M^me^ Vostokova), *ibid.*, p. 209.



Idem, le Rayon de soleil (M^me^ Galat), *ibid.* p. 212.

de Petipa, comme son talent légendaire de mime, lui sont déniés[59]. La consultation du Journal manuscrit du chorégraphe invite à un juste retour des choses en faisant entendre le point de vue de Petipa, au jour le jour, de façon plus spontanée et moins polémique que dans ses *Mémoires*, monument d'autojustification et d'autopromotion dirigé contre la direction. Quant à l'héritage de Petipa lui-même, objet de controverses, sa juste appréciation nécessite sans doute, comme pour Wagner, que l'on dissocie les œuvres elles-mêmes de leur mise en forme matérielle : le drame chorégraphié, l'essence même des ballets de Petipa, qui continue de séduire et d'émouvoir, et la mise en scène – lecture particulière liée à l'époque.

EA 4593 CLARE-ARTES
Université Bordeaux Montaigne

mi les gens qui lui obéissent et l'aident dans cette entreprise. » V. A. Teljakovskij, *Journaux*, t. 2, p. 171 (note du 4 février 1902).

59. « De façon générale, l'art du mime est le point faible de notre Ballet depuis l'époque de Marius Petipa, qui lui même était un mauvais mime et qui, ayant enseigné la pantomime pendant 25 ans, de l'avis des enseignants, se rendait rarement en cours. » V. A. Teljakovskij, *Dnevniki*, t. 3, p. 459 (note du 10 avril 1905). Voir le témoignage contradictoire d'Ekaterina Wazem (Ekaterina Vazem, *Zapiski baleriny Sankt-peterburgskogo Bol'šogo teatra* [Notes d'une ballerine du Grand Théâtre de Saint-Pétersbourg], L.-M., 1937, p. 114).