

S'approprier la mémoire de Marius Petipa : revendication politique et identité des écoles de danse française et russe

EMMANUELLE DELATTRE-DESTEMBERG

Arrivé en 1847 en Russie, Marius Petipa devient maître de ballet principal des Théâtres impériaux de Saint-Pétersbourg de 1869 jusqu'à sa mort en 1910. Né à Marseille en 1818, il expérimente de nombreuses scènes en province notamment à Nantes en 1838, à Bordeaux en 1843-1844, puis à Madrid entre 1844 et 1847, avant de se rendre à Saint-Pétersbourg à partir de 1847 et d'y rester jusqu'en 1904¹. À sa mort, son œuvre compte plus de soixante créations et des dizaines de divertissements pour les opéras. Considérée comme la référence en matière de danse académique, la figure du chorégraphe devient l'enjeu d'une double revendication nationale et d'une concurrence féroce entre les médias russes et français.

La France est, à la fin du XIX^e siècle une terre privilégiée de l'émigration russe. Les relations entre la France et la Russie se renforcent depuis les expositions universelles à Paris où sont accueillis les pavillons russes, mais surtout en raison des liens diplomatiques

1. Nathalie Lecomte, « Petipa Marius », in Philippe Le Moal (éd.), *Dictionnaire de la danse*, Paris, Larousse, 1999, p. 206. Certaines dates ont été modifiées au vu des acquis récents de la recherche (N.D.E.).

que nouent la Russie et la France. Après la Révolution russe de 1905, la France accueille près de 400 000 Russes blancs et cette vague migratoire s'accroît avec les révolutions de 1917. Les artistes, pour des raisons politiques et d'évolution professionnelle, quittent la Russie impériale puis soviétique pour émigrer en Europe occidentale et aux États-Unis².

Sur le plan artistique, les Ballets russes de Serge de Diaghilev soulèvent beaucoup d'enthousiasme et apportent une forme de renouveau pour la danse alors que l'Opéra, nostalgique des ors du Second Empire et des grandes heures du ballet romantique, souffre d'une image poussiéreuse, incapable de produire de nouveaux ballets. Les médias français, qu'ils soient critiques ou convaincus, se font les relais de la rivalité croissante entre les deux Écoles de danse. D'un point de vue politique, la mémoire du chorégraphe est l'objet d'une dispute entre les Russes et les Français. Mais cette confrontation repose aussi sur un enjeu pédagogique : Marius Petipa est présenté comme l'incarnation de l'académisme français, le génie créateur de l'Opéra et le gardien de l'École de danse dite « française »³. Il apparaît alors comme l'antidote à la décadence supposée de la danse à l'Opéra de Paris.

Marius Petipa est d'abord l'objet d'une russification avant d'être revendiqué par les médias et l'opinion publique française qui cherchent à se réapproprié celui qui avait passé plus de la moitié de sa vie en Russie. Nous mettrons en évidence que ces discours sont les traces de la supposée suprématie culturelle de l'Opéra qui ont pour fonction de gommer l'histoire des circulations des pédagogies entre Paris et Saint-Pétersbourg.

La russification de Marius Petipa

André Levinson (1887-1933), universitaire et journaliste d'origine russe émigré à Paris, est un des spécialistes de l'histoire de la danse. À cette époque, il est aussi une des voix médiatiques les plus importantes en France. Dans l'ouvrage intitulé *La Danse au Théâtre, esthétique et actualité mêlées*, il dévoile l'enjeu de la célébration du maître de ballet français. Un des objectifs de son propos est de

2. Catherine Goussef, *L'Exil russe : la fabrique du réfugié apatride*, Paris, CNRS, 2008, 335 p.

3. Emmanuelle Delattre-Destemberg, Marie Glon & Vannina Olivesi, « Écrire l'histoire de la danse : des enjeux scientifiques aux enjeux idéologiques », *Dance Research Journal*, 46 (2014), p. 104-113.

montrer que le chorégraphe est européen avant d'être français et qu'il a renoncé à ses origines :

J'apprends par une feuille rarissime, qui vient de Petrograd, que les artistes des ci-devant Théâtres impériaux [...], ont célébré avec éclat le centenaire de celui qui avait établi le ballet russe dans sa gloire. Or, ce grand homme russe est un Français. Marius Petipa, danseur marseillais, chef d'une dynastie non moins glorieuse que celles des Vestris et des Taglioni et que quatre générations successives représentèrent sur la scène de la capitale russe, Marius Petipa reste à la tête du ballet plus d'un demi-siècle sous quatre empereurs et huit directeurs ; il créa 57 ballets, en reconstitua 17 ; il imagina les danses de 32 opéras ; lui qui avait, dans le ballet de Perrot « l'aérien » mimé Phébus en donnant la réplique à Fanny Elssler-Esméralda, devait un jour distribuer à M^{elle} Pavlova son premier rôle de ballerine. Je ne pourrais ici analyser l'œuvre énorme du maître ; œuvre qui jusqu'à nos jours constitue le fonds impérissable de l'art chorégraphique russe. [...] Il fut l'éducateur d'une lignée sans pareille. Son nom est à jamais lié à l'époque héroïque du ballet russe, époque marquée par l'avènement de la musique nationale à la scène chorégraphique, par la suprématie de la danse russe triomphante de la virtuosité italienne, époque qui prépara l'hégémonie mondiale de ce ballet.

Petipa a été français, comme française avait été la tradition qu'il personnifia. Mais pour que cette floraison magnifique d'un art qui lamentablement s'étiolait sur son sol natal, l'Opéra de Paris, se réalisât, il avait fallu qu'il fût enrichi, rajeuni par le généreux sang slave, par la flamme extatique et l'intelligence souple des danseurs russes, par des conceptions vastes comme la plaine sarmate⁴.

André Levinson s'exprime en 1924 dans le contexte de la célébration, à une date fautive, de la naissance de Marius Petipa : né en 1818, comme l'atteste son certificat de naissance, Marius Petipa aurait de son vivant pris l'habitude de se rajeunir de six ans⁵. Comme le dit André Levinson, « Petipa a été français » : rebaptisé Marius Ivanovitch Petipa, il est l'objet d'un processus de russification au point d'incarner une des forces de la Russie du début du

4. André Levinson, *La Danse au Théâtre, esthétiques et actualité mêlées*, Paris, Librairie Bloud & Gay, 1924, p. 11-13.

5. Marius Petipa, *Mémoires*, Arles, Actes Sud, 1990, p. 173. Un certificat de naissance des registres marseillais atteste sa date de naissance au 11 mars 1818 (voir article de Jean-Philippe Van Aelbrouck dans le présent recueil, Illustration 6 : Acte de naissance de Marius Petipa. N.D.E.).

XX^e siècle et l'âme de l'École académique russe. Le succès que connaissent alors les danseurs russes en France donne du poids à ce discours. Les Ballets russes de Diaghilev sont en effet l'objet d'un véritable engouement en raison d'une programmation alliant des innovations en terme de répertoire – comme dans la présentation du *Prélude à l'après-midi d'un Faune* par Vaslav Nijinski – et dans la façon sensuelle dont les danseuses sont costumées. Les chorégraphes de Mikhaïl Fokine (1880-1942) sont particulièrement appréciés du public des spectateurs du Théâtre du Châtelet et des Champs-Élysées. La poésie du mouvement de *Shéhérazade* ou l'esthétique de *L'Oiseau de Feu* n'en finissent pas de surprendre un public en attente de nouveautés. Certaines danseuses russes sont aussi des relais de la diffusion de l'École de Saint-Petersbourg, telle Vera Trefilova qui suit les cours de Rosita Mauri et qui ouvre une école de danse à Paris après la Révolution russe de 1917. Quant à Anna Pavlova, elle sillonne l'Europe occidentale et l'Amérique du Nord entre 1912 et 1931 et incarne avec brio les grands rôles du ballet classique créés par Marius Petipa.

Par ailleurs, des Russes occupent des postes importants à l'Opéra de Paris, ainsi de Serge Lifar, appelé par Jacques Rouché pour relancer le ballet après la Première Guerre mondiale. Sa compatriote Olga Spesivtseva (1895-1991), formée à l'École de Saint-Petersbourg, est également invitée à plusieurs reprises comme étoile à partir de 1924, après avoir été sollicitée par Serge de Diaghilev dans la décennie précédente. Les danseurs et les chorégraphes russes se sont ainsi exportés dans les toutes capitales européennes de la danse et font la démonstration de leurs styles. L'Occident assiste à une diffusion puissante de l'École russe dans le premier tiers du XX^e siècle que les vagues migratoires successives soutiennent.

Les propos d'André Levinson s'inscrivent, en outre, dans la montée des nationalismes dont l'Europe est le théâtre depuis la seconde moitié du XIX^e siècle. La rhétorique qu'il déploie montre la volonté d'expansion dirigée vers les Écoles italienne et française, et par delà, vers les autres lieux de formation. Pour lui, les danseurs russes en Occident sont entrés dans une phase hégémonique et de conquête. Caractéristique des envolées nationalistes de cette époque, André Levinson convoque « le généreux sang slave », l'élément qui aurait permis à Marius Petipa de révéler son génie créateur. Sous sa plume, Marius Petipa est d'abord l'objet d'une dénationalisation : rattaché à la « dynastie des Taglioni et des Vestris », c'est une appartenance européenne plutôt que française qui

est d'abord affirmée. Le processus de russification intervient dans un second temps et semble s'apparenter à une forme d'adoption par la Russie qu'à une forme de régénération « par le généreux sang slave » :

La Russie adopta Petipa. Aussi sa dette est-elle immense envers le génie français. Mais elle a su s'en acquitter. Le triomphe des « Saisons Russes » à Paris n'est pas une invasion. C'est une restitution. Et il sied de l'avouer – les Russes ont su augmenter le pécule.

C'est à quoi je songe en évoquant pieusement la mémoire d'un grand Français ignoré en France. Du reste la reprise de sa « Belle au bois dormant » à l'Opéra, par Diaghileff, sera pour sa mémoire le plus éclatant des hommages⁶.

L'opposition créée entre les termes « invasion » et « restitution » révèle l'un des arguments mobilisés dans le contexte de la rivalité entre les Écoles de danse. Pour le journaliste d'origine russe, Marius Petipa a d'abord été le dépositaire des techniques de l'École de danse de l'Opéra, pour ensuite les dépasser ensuite et affirmer une domination russe dans ce domaine. Si l'argumentation nationaliste est aussi présente dans le propos de Levinson, c'est aussi que l'opinion française a parallèlement entrepris un processus de récupération nationale de Marius Petipa.

Marius Petipa, un chorégraphe français

Face à l'offensive russe, la presse et les revues françaises ne manquent pas d'élaborer une stratégie de réappropriation de celui qui a fait de la scène russe un espace de création à une époque où les compositions chorégraphiques de l'Opéra sont plutôt décriées⁷. Pour le centenaire du maître, Serge de Diaghilev monte *La Belle au Bois dormant* d'après la chorégraphie créée le 3 janvier 1890 par Marius Petipa au Mariinski. Cette œuvre figure parmi celles qui sont les plus appréciées du public. Le ballet composé d'un prologue, de trois actes et d'une apothéose, se caractérise par des variations et des adages particulièrement ardues pour le personnage d'Aurore mais aussi pour les différents solistes. Il présente aussi bien des pas classiques que des danses de caractère. C'est un ballet qui, pour les

6. André Levinson, *La Danse au Théâtre, esthétiques et actualité mêlées*, *op. cit.*, p. 11-13.

7. Maurice Brillant, « Les œuvres et les hommes, chronique des expositions, de la musique et du théâtre », *Le Correspondant*, 25 juin 1922, t. 251, p. 1 134.

spectateurs, apparaît comme très construit et très complet. Maurice Brillant, un journaliste et critique français, fait le récit d'une soirée de 1922 durant laquelle fut donnée *Giselle* :

La danse qu'elle [*Giselle*] fait bondir est merveilleuse. C'est un ballet classique, un assez vieux ballet, fameux en Russie, où il fit les délices de la Cour et de la ville ; et la plupart des grands artistes russes, hommes et femmes, y ont tenu leurs rôles tour à tour. C'est aussi un ballet français, d'abord parce qu'il conserve notre grande tradition chorégraphique – bien plus fidèlement et plus heureusement qu'hélas ! on ne l'a fait chez nous ; mais on sait bien qui ont appris aux Russes la danse de théâtre ; ils l'ont même si bien enseignée que nos élèves nous ont surpassés, accroissant des trésors que nous laissons perdre. D'ailleurs la chorégraphie de *La Belle au Bois dormant* a été imaginée par un maître de ballet français et fort célèbre (inconnu chez nous, il est vrai), Marius Petipa, qui pendant cinquante ans régna dans Pétersbourg sur la gent dansante et dont l'originalité, pour parler comme M. Levinson, fut « d'affirmer le système du Grand Ballet d'action à base de danse classique⁸ ».

À en croire Maurice Brillant, les qualités des danseurs russes résulteraient de l'exportation de la tradition et de la technique françaises en Russie. Le journaliste français attribue aux Russes le mérite de la conservation et non celui de la création. Rappeler que Marius Petipa est un Français permet ainsi de transférer les œuvres créées à l'étranger au répertoire de l'Opéra. L'usage de superlatifs comme « notre grande tradition » ou encore « le Grand Ballet d'action » gomme la place limitée qu'occupait alors l'Opéra de Paris dans le paysage des scènes européennes. Le même journaliste, en 1924, poursuit son œuvre d'assimilation :

Mais elle [*Giselle*] continuait de vivre dans cette Russie qui fut, pendant le dix-neuvième siècle, un admirable conservatoire de la danse française et qui lui a gardé sa vigueur et sa sève. Le célèbre Petipa, le merveilleux maître de ballet et qui était d'ailleurs d'origine française [...] composa pour le ballet de Gautier une nouvelle et remarquable chorégraphie⁹.

Les discours visant à l'intégration de Marius Petipa au répertoire académique dans lequel la période romantique représente une

8. Maurice Brillant, « Les œuvres et les hommes : la reprise de *Giselle* par les Ballets romantiques russes », *Le Correspondant*, 1924, t. 260, p. 684.

9. *Ibid.*, p. 684.

période d'apogée, continue de se développer jusqu'à la fin des années 1920 :

Si vous aimez la danse, du moins la danse mimique et à caractère national, ce n'est pas aux Ballets russes que vous aurez été satisfaits [...] : ces pauvres ballets, qui avaient si somptueusement, si artistiquement commencé, voici vingt ou trente ans, qui étaient vraiment de la chorégraphie, avec, même, cet attrait particulier de nous rapporter l'école de danse importée jadis en Russie par les Petipa de l'Opéra de Paris, sont peu à peu devenus de la pure gymnastique dans des décors internationalement cubistes¹⁰.

L'enjeu de la mémoire du chorégraphe et de son œuvre se prolonge dans des articles faisant souvent allusion à ses difficultés à s'exprimer en russe, ce qui est alors interprété comme la manifestation d'un refus du russe comme langue d'adoption et donc l'affirmation de son appartenance à la nation française. Voici les mots que Maurice Brillant prête à Sergueïev parlant à une élève¹¹

Si Petipa vivait, il dirait ; « pas de grâce, pas élévasse ». Pas de grâce, pas d'élévation. Ce qui était la citation du charabia franco-russe de Petipa qui, pendant son long séjour en Russie, ne put ou ne voulut jamais parler russe¹².

Ainsi, la langue, l'histoire du ballet, la nation sont convoquées par les Russes et les Français pour se disputer chacun « la propriété » du maître du répertoire classique. Si ces conflits servent des intérêts idéologiques, ils ne prennent en compte ni l'acculturation de Petipa aux traditions russes ni la circulation des danseurs européens durant cette période. Ni l'opinion ni les médias ne s'interrogent sur l'existence de systèmes d'enseignement propres en France et en Russie, et notamment sur la question du recrutement et de l'éducation dispensée aux élèves du Ballet impérial. Cet affrontement politique passe volontairement sous silence l'intense

10. *Le Journal des débats*, n° 195, 14 juillet 1928, p. 3.

11. Nicolas Sergueïev [Nikolaj Sergeev] (1876-1951) est formé à l'École impériale de ballet de Saint-Petersbourg où il côtoie Lev Ivanov et Marius Petipa. Il quitte la Russie au moment de la Révolution bolchévique avec des partitions de ballets. Voir Natalia Roslavleva, *Era of the Russian Ballet*, Londres, Polancz, 1966 ; Leo Kersley & Janet Sinclair, « Nicolas Sergueïev », in Philippe Le Moal (éd.), *Dictionnaire de la danse, op. cit.*, p. 257.

12. *Le Ménestrel*, 23 janvier 1931, p. 2. L'article débute par des références à des éléments biographiques du chorégraphe.

circulation des danseurs en Europe et la construction des modèles pédagogiques déjà en place au moment de l'arrivée de Petipa.

Circulation, réseaux et système d'enseignement à Paris et à Saint-Pétersbourg

Ce discours de réappropriation du chorégraphe, de ses créations et de son enseignement oublie de façon consciente les conditions favorables qui permettent à Jules Perrot et à Marius Petipa d'exercer à leur arrivée en Russie. Ces deux artistes ne surgissent pas au milieu d'un désert artistique, comme la lecture de ces articles français pourrait le laisser croire. Ils exercent à la suite de plusieurs générations de danseurs français qui rendent possible leur installation. Il convient donc de rappeler l'existence d'un réseau ancien de danseurs français en Russie et de mettre ainsi en lumière l'intense circulation des personnels artistiques et de leur pédagogie à l'échelle européenne.

Dès 1737, Jean-Baptiste Landé installa une école de danse à Saint-Pétersbourg grâce au patronage d'Anne I^{ère} de Russie (1693-1740), à laquelle il donna des leçons de danse de 1734 à 1737¹³. Au Théâtre impérial, Jean-Baptiste Landé était assisté d'un autre Français, Thomas Lebrun, et de l'Italien Antonio Rinaldi dit Fossano¹⁴. L'embryon de l'École du Ballet impérial se situe dans la première classe que Landé ouvre en 1738 : six filles et six garçons sont entraînés pour être par la suite intégrés au corps du Ballet impérial. Le développement d'un réseau français se poursuit au sein du Ballet impérial par l'intermédiaire de Franz Hilverding (1710-1768) : d'origine viennoise, ce maître de ballet a côtoyé Michel Blondy (1675-1739) à Paris. Ce dernier est issu d'une famille appartenant à la corporation des maîtres à danser de Paris et professe à l'Académie royale de danse, où il devient un des piliers de la diffusion de la *Belle danse*. Franz Hilverding rencontre sans doute Jean-Georges Noverre en 1767 à Vienne, où il est déjà connu pour la publication des *Lettres sur la danse*. En 1786, Charles Le Picq (1749-1806), devient premier danseur à Saint-Pétersbourg, puis premier maître de ballet entre 1792 et 1799. Fervent admirateur et fidèle

13. Albert Savine, *La Jeunesse de la grande Catherine, souvenirs autobiographiques de l'impératrice annotés d'après des documents d'archives et les mémoires*, Paris, L. Michaud, 1910, p. 15 ; Elisabeth Souritz, « Landé Jean-Baptiste », in Philippe Le Moal (éd.), *Dictionnaire de la danse, op. cit.*, p. 251.

14. Marie-Françoise Christout, *Le Ballet occidental*, Paris, Desjonquières, 1995, p. 88.

disciple de Jean-Georges Noverre, Charles Le Picq est une des voies par lesquelles les théories noverriennes se diffusent en Europe. Il est l'artisan de la traduction et l'édition des *Lettres sur la danse* en Russie entre 1803 et 1804¹⁵. C'est principalement à Charles le Picq que le *Ballet d'action* d'influence française – pour ne pas dire noverrienne – doit son introduction en Russie. Il est rejoint en 1801 par Charles Louis Didelot (1767-1837), lui-même formé par les principaux maîtres de l'Académie – Jean Dauberval, Jean-Baptiste Lany et Jean-François Deshayes. L'influence de la danse académique s'enracine véritablement avec Charles Didelot. Enfin, Félicité Hullin-Sor (1803-1860), danseuse à l'Opéra, rejoint Moscou comme danseuse invitée puis comme professeur. Selon Élisabeth Souritz, elle est celle par qui le style français s'impose comme la technique dominante et officiellement enseignée¹⁶. Elle devient professeur et chorégraphe et remonte *Paul et Virginie* d'après Aumer en 1832, et *La Sylphide* d'après la chorégraphie de Philippe Taglioni, en 1837. Elle est l'un des acteurs qui, dans l'histoire de la diffusion du style académique et de la présence française en Russie, facilite l'arrivée de Marius Petipa et de Jules Perrot dans la décennie suivante.

La récupération de l'œuvre de Marius Petipa dépasse les enjeux de pouvoir autour de sa mémoire et s'inscrit donc pleinement dans la problématique de la circulation des danseurs en Europe au XIX^e siècle, que ce soit tant du point de vue des réseaux que de celui des transferts culturels des pratiques et des styles de danse. Si les influences et les échanges sont réels entre les danseurs parisiens et ceux de Saint-Petersbourg, le modèle académique de la capitale impériale est toutefois bien différent de celui développé à Paris, et ceci malgré la tentative française de faire de l'École russe la fille de l'École académique parisienne.

Le système d'enseignement russe : un modèle original

L'idée répandue selon laquelle la France aurait exporté le modèle d'enseignement académique par l'entremise de ses professeurs et danseurs appelés en Russie depuis le XVIII^e siècle est incorrecte

15. Spire Pitou, *The Paris Opera, an encyclopedia of opéras, ballets, composers, and performers rococo and romantic, 1715-1815*, Londres, Greenwood Press, 1985, p. 345 ; Élisabeth Souritz, « Charles le Picq », in Philippe Le Moal (éd.), *Dictionnaire de la danse, op. cit.*, p. 256-257.

16. Élisabeth Souritz, « Hullin-Sor Félicité-Virginie », in Philippe Le Moal (éd.), *Dictionnaire de la danse, op. cit.*, p. 219.

et empreinte d'impérialisme culturel. L'organisation scolaire des apprentis danseurs de l'École impériale ne relève pas de l'exemple français. L'École impériale de ballet diffère sur le mode et la nature du recrutement, l'organisation des études, la nature de l'enseignement et la conception même de la place des danseurs dans la société. L'École de danse ressemble avant tout à un internat où de jeunes gens sont éduqués pour acquérir les bonnes manières et recevoir une instruction. La sélection à l'entrée semble très complète : examen médical et des dispositions physiques pour la danse. Puis, lors d'une seconde sélection intervenant après un stage d'observation d'une année, l'institution maintient les éléments prometteurs et renvoie les élèves dont les capacités semblent limitées. Cette sélection entraîne une compétition féroce durant la première année. En plus des leçons de danse et des figurations sur scène, les élèves de la danse reçoivent un enseignement complet, comme le rapporte James Matthew Barrie qui préface *Les Mémoires* de Tamara Karsavina :

Une fois pensionnaire, s'ouvrait devant vous la perspective de douze années d'une vie austèrement monacale. Pas moyen de faire l'école buissonnière. Vous passiez de classe en classe ; de la robe brune à la robe rose, de la robe rose à la robe blanche. Une fois « blanche », vous jouissiez de la considération des « brunes »... non seulement les élèves apprenaient à danser divinement, mais on leur enseignait encore (outre la géographie, l'histoire et les mathématiques), le pourquoi de l'art chorégraphique et l'intention subtilement cachée dans chaque pas¹⁷.

Ce modèle de scolarité est celui mis en place dans la seconde moitié du XVIII^e siècle par l'impératrice Catherine II : l'histoire, la géographie, la musique, les arts étaient aussi l'objet d'un enseignement.

À Paris, la situation des élèves de la danse ne relève pas du même dispositif. En 1784, la classe de danse de l'Académie royale de musique a pour objectif d'améliorer le niveau des danseurs qui forment le corps de ballet. Les enfants sont employés tels des apprentis, ce qui leur donne droit à un enseignement gratuit en vertu duquel ils paraissent sur scène autant de fois que le service des spectacles le jugera nécessaire. Ce statut, qui combine à la fois la formation et la figuration, se dégrade dès 1831 au moment de la libéralisation de l'Académie royale de musique. À la tête d'une en-

17. Tamara Karsavina, *Ma vie : l'étoile des ballets russes raconte*, Paris, Éditions Complexe, 2004, p. 14.

treprise théâtrale, le nouveau directeur-entrepreneur est davantage intéressé par la rentabilité du service des spectacles que par l'École de danse. L'enseignement se dégrade : classes surchargées, diminution du nombre de professeurs, leçons et examens supprimés¹⁸. Le niveau scolaire des élèves est extrêmement faible jusqu'à la fin du XIX^e siècle comme le déplore un des médecins de l'Opéra¹⁹. Ainsi, la situation des élèves de la danse à l'Académie de musique n'est en rien comparable à celle des élèves du Ballet impérial de Saint-Petersbourg.

La mémoire de Marius Petipa constitue un enjeu majeur pour les Écoles de danse de Saint-Petersbourg et de l'Opéra de Paris. La situation difficile de la danse académique à Paris explique l'offensive lancée sur la figure du maître de ballet à sa mort. Mais cette dispute met surtout en lumière l'objet politique que constitue la danse, touchée comme d'autres arts par la montée des nationalismes en Europe. La danse est un objet politique révélant l'importance de la pratique artistique dans le champ diplomatique. Cette rhétorique qui consiste à faire de Marius Petipa un chorégraphe français, garant d'un savoir-faire perdu en France et conservé par son entremise à Saint-Petersbourg, cache deux épiphénomènes qui constituent eux-mêmes des enjeux historiographiques et politiques au regard de l'histoire des circulations, et qui tend à assimiler le modèle de l'École impériale de ballet à celui de l'École de danse de l'Académie de musique à Paris. Il convient ainsi d'éviter le piège historiographique que pointe Rahul Markovits au sujet de la force du discours de la supposée suprématie culturelle française depuis le XVIII^e siècle en Europe²⁰.

Enfin, la rivalité franco-russe qu'alimentent les médias ignore les échanges avec d'autres artistes européens venus d'Italie, comme Marie Taglioni, entre 1837 et 1842, Virginia Zucchi, entre 1885 et 1892 ou Pierina Legnani, entre 1893 et 1901. Carlotta Zambelli, alors première danseuse à l'Opéra de Paris, est invitée en 1901 pour danser *Coppélia*, *Giselle* et *Paquita*. Comme d'autres modes

18. En 1835, le registre du personnel montre que le poste d'enseignant est vacant ; BMO, registre du personnel, PE 3 (699) : 1830-1844.

19. Archives nationales, AJ¹³ 1269, rapport du docteur Gache-Sarraute au directeur de l'Opéra au sujet de l'hygiène et des conditions d'existence des élèves de la danse, 5 pages, 1893.

20. Rahul Markovits, « L'Europe française », une domination culturelle ? Kaunitz et le théâtre français à Vienne au XVIII^e siècle », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 3 (2012), p. 717-751.

d'expression artistique, la danse n'est pas un objet figé dans le carcan des styles de danse dispensés dans les Écoles. Il faut donc interroger la façon dont ces techniques se sont diffusées et se sont métissées avec d'autres façons de danser, à l'occasion des tournées et des circulations des artistes²¹. Les discours défendant la conservation de techniques ou de styles de danse par un intermédiaire paraissent alors difficiles à soutenir, en raison notamment des multiples influences et rencontres qui s'élaborent durant cette longue période. Le cas de Marius Petipa apparaît comme un révélateur des enjeux nationaux qui accompagnent les styles développés par les écoles de danse subventionnées par l'État.

Université de Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines

21. Sophie Jacotot, *Danser à Paris dans l'entre-deux-guerres*, Paris, Nouveau Monde, 2013 ; *id.*, « L'histoire de la danse ou l'art de voyager », *Repères. Cahier de danse*, 2 (2014), p. 16-20.