RÉSUMÉS DE THÈSE

Tatiana Nikitina, *Le « ballet russe » de Marius Petipa : un exemple d'hybridation culturelle*[1].

Ce travail de thèse étudie, sous l'angle de l'histoire culturelle et dans une perspective croisée, le « ballet russe » de Marius Petipa (1818-1910) comme exemple d'hybridation culturelle. Il tente en effet de mettre en évidence les interactions entre la conception personnelle que Marius Petipa se fait du ballet et l'évolution de son imaginaire au contact de la réalité russe. L'objectif de cette recherche n'est pas d'embrasser l'histoire de la vie et de l'œuvre de M. Petipa, mais de démontrer que celle-ci s'inscrit dans une étude plus vaste, qui est celle du transfert culturel et, plus largement, des échanges culturels et de la circulation artistique et littéraire, allant de la fin du XVIIIe siècle jusqu'en 1880. La méthode de recherche – interdisciplinaire – ainsi que les étapes du travail et la liste des lieux de conservation des ar-

1. Thèse de doctorat en études slaves sous la direction de Pascale Melani, professeure (Université Bordeaux Montaigne) et de Hélène Laplace-Claverie, professeure (Université de Pau et des Pays de l'Adour), soutenue à l'Université Bordeaux Montaigne, le 30 novembre 2018. Membres du jury : Régis Gayraud, (Université Clermont-Auvergne), professeur, rapporteur ; Catherine Géry (Institut national des langues et civilisations orientales), professeure, rapporteur ; Sergueï Konaev (Institut national des arts de Moscou), chargé de recherche ; Florence Poudru (Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Lyon), professeure ; Hélène Laplace-Claverie ; Pascale Melani, 458 p., bibliographie p. 370-395, index, quatre annexes, 94 ill.

Slavica Occitania, Toulouse, 55, 2022, p. 351-368.

chives de Petipa consultées sont présentées dans l'introduction (p. 11-23).

Marius Petipa (1818-1910), né à Marseille dans une famille d'artistes, s'est rendu en Russie en 1847 où il a passé le reste de sa vie en travaillant aux services des Théâtres impériaux russes, en tant que danseur et maître de ballet. Il est aujourd'hui considéré en Russie comme le fondateur de l'École nationale de ballet et surnommé le père du ballet russe. Ce fait constitue un paradoxe intéressant, dans la mesure où il s'agit d'un chorégraphe étranger.

Le ballet « russe » doit son nom au style de ballet qui s'est formé sous l'égide impériale en Russie grâce à Marius Petipa. Le ballet à grand spectacle que le chorégraphe développe à partir des années 1860 et 1870 se caractérise par sa ressemblance avec le style du « grand opéra » français du XIXe siècle : une forme complexe cultivant une tendance au spectacle purement visuel[2]. Inauguré en 1862 avec *La Fille du pharaon*, sur une musique de Cesare Pugni, le ballet à grand spectacle parachève son style à la fin du siècle. Il rompt avec le ballet-pantomime en deux actes et propose une représentation plus longue, rassemblant de très nombreux artistes et figurants. Les chorégraphies conçues pour le Ballet impérial russe dans les années 1890 marquent l'apogée de ce grand style de ballet, avec des œuvres comme *La Belle au bois dormant* (P. Tchaïkovski, 1890), tout en confirmant le statut officiel de l'art chorégraphique auprès de la cour impériale. Le nom de Marius Petipa est alors associé à cette grande époque du ballet dit « russe ».

Au cœur de cette réflexion se trouve la question de la nature même du ballet « russe », vocable ambigu s'il en est. La notion de « ballet russe » est étroitement liée à l'histoire du ballet français. Des artistes français et italiens ont joué un grand rôle dans son essor. Sans nier les mérites propres du grand maître de ballet dans l'histoire de la danse, Marius Petipa prolonge la ligne préalablement tracée par les nombreux chorégraphes étrangers qui ont travaillé en Russie depuis la fin du XVIIe siècle. Son parcours s'inscrit naturellement dans la lignée des nombreux professionnels des arts, danse comprise, qui ont émigré vers la Russie. En découle la problématique de l'identité du ballet « russe », qui est donc reliée à diverses questions se rapportant aux notions de transfert culturel, d'hybridation, d'appropriation et leur mise en relation.

---

2. Tom Scholl, *From Petipa to Balanchine: Classical Revival and The Modernization of Ballet*, Londres, Routledge, 1994, p. 4.

Le ballet en Russie au cours du XIXe siècle présente un caractère collectif et cosmopolite qui se manifeste par le travail commun des différents acteurs qui concourent à réaliser l'œuvre chorégraphique. Il ne peut pas s'agir uniquement du travail d'un chorégraphe en général, mais nécessairement du travail conjugué de compositeurs, librettistes, décorateurs, danseurs… La compréhension de cette complexité nous conduit à souligner l'aspect transnational et multinational du ballet. La collaboration entre artistes de différents pays est caractéristique d'une œuvre de ballet qui, à son tour, peut comporter des signes extérieurs d'appartenance à diverses nations. La nature cosmopolite du ballet permet de mettre en relief la question de l'hybridation. Ajoutons que si une œuvre est le résultat d'un travail collectif réalisé par des artistes de nationalités différentes, elle subit également, lorsqu'elle traverse les frontières, des modifications. L'étude des transferts culturels s'avère donc liée aux espaces géographiques ainsi que politiques et sociaux traversés.

Notre recherche trouve sa source dans une réflexion sur l'héritage français dans le domaine de la danse, héritage conservé dans les archives et les musées russes, ainsi que dans des ballets vivants qui sont représentés sur toutes les scènes mondiales. Mais il est difficile de limiter la recherche en danse à la seule mise en relation de deux pays et de deux cultures, le ballet se nourrissant d'échanges perpétuels entre artistes de toutes nationalités et de différentes écoles. Cependant, la présence de plusieurs chorégraphes et artistes d'origine française, qui furent des acteurs importants dans la diffusion de la tradition française de ballet en Russie, nous a fait privilégier le dialogue franco-russe dans le domaine de la danse, tout en laissant ouverte la possibilité d'envisager des contacts entre d'autres pays ou aires culturelles.

La première partie de la thèse (p. 25-115) examine la question de la circulation des chorégraphes et des danseurs français de leur pays natal vers la Russie. La mobilité des danseurs et des chorégraphes en direction de la Russie s'inscrit dans le processus de circulation des œuvres et des acteurs au XIXe siècle, marqué par une circulation importante de pièces françaises vers d'autres pays[3]. Les pratiques dansées contribuent à la construction de cet espace de circulation. Notre travail a consisté à expliquer les raisons du départ des artistes issus du domaine de la danse et à mettre en valeur la place du ballet parmi d'autres objets et types d'art (les arts visuels, le théâtre dramatique) dans le pro-

3. Jean-Claude Yon (éd.), *Le théâtre français à l'étranger au XIXe siècle : histoire d'une suprématie culturelle*, Paris, Nouveau Monde éd., 2008, 527 p.

cessus de transfert culturel entre la Russie et la France. Le cas de Marius Petipa n'est pas exclusif et démontre que son départ pour la Russie se situe dans la pratique ordinaire de la mobilité artistique de l'époque. La prépondérance des acteurs français témoigne néanmoins du prestige et de la domination de la culture française dans la société et dans la politique culturelle russe au XIXe siècle (parmi les autres cultures étrangères exerçant une influence).

Un panorama du ballet français pour la période 1840-1850 est proposé afin de contextualiser la carrière et l'œuvre de grands chorégraphes français, en particulier de Marius Petipa. Le rôle du Grand-Théâtre de Bordeaux comme plaque tournante de la mobilité internationale, à travers celle de son groupe d'artistes chorégraphes professionnels, est également souligné. Avant même Marius Petipa, qui fit ses débuts au Grand-Théâtre au cours de la saison 1843-1844, plusieurs danseurs ayant un lien direct avec Bordeaux furent invités en Russie, entre autres Jean-Baptiste Landé (?-1748), Pierre Peicam Chevalier (dates de vie et de mort inconnues), Charles-Louis Didelot (1767-1837) ou encore Alexis-Scipion Blache (1792-1852). Au terme de cette partie de la thèse, le Théâtre impérial de Saint-Pétersbourg apparaît comme un lieu d'accueil favorable pour les artistes chorégraphes.

La deuxième partie (p. 117-206) replace les œuvres chorégraphiques dans le paysage littéraire et culturel de leur contexte d'accueil. Les productions artistiques sont examinées sous le double angle de leur fabrication (par les créateurs – chorégraphes, les décorateurs, les compositeurs et les institutions) et de leur réception (par les spectateurs et les critiques). La question de la réception, qui est un des éléments essentiels dans le processus de transfert culturel, est évoquée à travers l'étude de la presse et les témoignages de contemporains. La presse joue à la fois un rôle critique, prépondérant dans l'adaptation d'une œuvre et un rôle de médiateur entre le public et l'œuvre/l'artiste. Les périodiques généraux et spécialisés sont analysés pour établir les réactions des critiques ainsi que pour définir le rôle de la critique chorégraphique russe au sein de la critique théâtrale au XIXe siècle. L'étude de la presse permet de préciser la place du ballet au sein des arts de la scène, mais aussi le rapport existant, dans l'esprit des critiques, entre le ballet et la réalité socio-politique. Elle permet aussi de démontrer que les préférences des chroniqueurs, souvent guidées par la censure ou le commanditaire lui-même, ont un impact important non seulement sur l'intégration des artistes ou des œuvres, mais aussi sur la présentation des faits, parfois subjectifs, dans l'historiographie de la danse.

Sont également répertoriés les thèmes récurrents des ballets entre 1848 et 1869 afin de répondre à une question essentielle : « le ballet impérial constitue-t-il un aperçu des usages politiques et sociaux ? ». Sont précisées les œuvres transposées et les œuvres originales montées par les chorégraphes français afin d'interroger leur influence sur l'œuvre petipienne. Enfin, est étudiée la place du ballet à l'intérieur du système fortement hiérarchisé des arts du spectacles en Russie, où il est alors considéré comme une forme artistique « mineure », ce qui permet de répondre à la question des enjeux sociopolitiques du ballet en Russie.

La troisième partie (p. 207-355) examine la notion de « ballet slave » et tente de cerner les manifestations de l'hybridation culturelle issue de l'adaptation du genre du ballet romantique français au contexte russo-slave. Elle retrace et tente de représenter le thème slave et russe dans le ballet impérial dans la Russie du XIXe siècle et essaie de répondre à la question : « pourquoi les chorégraphes français décident-ils de créer un ballet sur un sujet slave ? ». Avant d'en venir à l'analyse des œuvres de Marius Petipa, nous étudions celles de ses prédécesseurs. Au cours de cette partie, la perspective des transferts culturels s'élargit jusqu'à l'intermédialité, puisque nous examinons à travers le phénomène de l'adaptation un nouveau type de dialogue : celui du ballet et de la littérature orale/folklorique ou écrite.

Le livret, outil indispensable pour la création d'un ballet au XIXe siècle, se tourne vers les œuvres issues de la littérature et de l'histoire russes et évolue vers le folklore slave qui inspire désormais les pièces chorégraphiques. Sont analysés *Le Prisonnier du Caucase ou l'ombre d'une fiancée* (1823) et *Rouslane et Lioudmila ou Tchernomor, le sorcier maléfique* (1824) du chorégraphe français Charles-Louis Didelot. Le ballet abordant le monde slave apparaît également dans l'œuvre de Jules Perrot (1810-1892). Le ballet signé par Arthur Saint-Léon (1821-1870), *Le Petit Cheval bossu* (1864), inspiré par le conte de Piotr Erchov, connaît un vrai succès. Saint-Léon puise également dans l'œuvre d'Alexandre Pouchkine pour son ballet au thème russe, *Le Poisson doré* (1867). Les ballets méconnus et peu étudiés de l'œuvre petipienne qui abordent un sujet slave sont étudiés dans le troisième chapitre de cette partie : *Roxana, la Belle de Monténégro* (Saint-Pétersbourg, 1878) et *Mlada* (Saint-Pétersbourg, 1879).

L'étude du livret de ballet constitue le cœur de la troisième partie de la thèse. Afin d'aborder la thématique slave et russe et de découvrir comment elle se manifeste dans le ballet, nous examinons le texte des livrets. Pour ces analyses, nous nous référons aux recherches d'Hélène Laplace-Claverie sur la poétique du livret de ballet qu'elle examine

selon les trois catégories d'un ancien discours : l'*inventio*, la *dispositio* et l'*elocutio*[4].

Le livret de ballet élabore un canevas dramatique similaire au modèle des ballets de tradition française, même s'il s'agit d'un sujet slave. L'architecture des ballets petipiens et des ballets de ses prédécesseurs repose sur le schéma du ballet romantique et sur les ballets phares du courant romantique, *La Sylphide* et *Giselle*, créations qui servent de modèle à de nombreux avatars. Et si le modèle du ballet en deux actes, qui oppose le monde réel au premier acte et le monde surnaturel dans le deuxième acte, subit des transformations lors du développement de la construction d'un ballet à grand spectacle, il demeure un canon incontournable et inépuisable selon un idéal double, à la fois esthétique et imaginaire.

Comparé aux arts visuels et à la musique russe, notamment dans la seconde moitié du XIXe siècle, il est en général admis que le ballet a échappé à l'emprise du courant nationaliste. La présence d'éléments historiques « folklorisés » tels que le tsar Ivan le Terrible (le ballet *Soumbeka ou la conquête du Royaume de Kazan*[5]), ou des chefs de file de la résistance populaire Minine et Pojarski (*Le Petit Cheval bossu*, *Le Retour du prince Pojarski à sa résidence*[6]), confirme l'idéologisation de ces sources folkloriques qui véhiculent la problématique identitaire et nationaliste. Malgré cela, les analyses faites sur ces créations permettent de constater que la reconstitution ethnographique n'est pas essentielle au spectacle, où il est davantage question d'évocations poétiques comme le révèle notre étude du ballet *Mlada*. La comparaison des différents ballets à sujet slave montés par les chorégraphes français démontre bien que les motifs de l'imaginaire slave, c'est-à-dire, les éléments empruntés à la mythologie et au folklore slaves, traversent tout le siècle dans les œuvres de ballet. Néanmoins, le genre du ballet peut reproduire les actualités politiques et sociales comme dans les ballets *Roxane* ou *Le Petit Cheval bossu* mais il reste un genre léger et ne peut pas entrer en compétition avec le théâtre dramatique ou l'opéra.

Le caractère « russe » du ballet ne se situe pas au niveau d'une quelconque revendication identitaire ou politique. Le ballet russe ne

---

4. Hélène Laplace-Claverie, *Écrire pour la danse. Les livrets de ballets de Théophile Gautier à Jean Cocteau (1870-1914)*, Paris, Honoré Champion, coll. « Romantisme et Modernités », 2001, p. 137-266.

5. *Sumbeka, ili pokorenie Kazanskogo carstva* [*Soumbeka ou la conquête de Kazan*], livret de ballet, page de titre, SPb., Typographie d'Adolf Pljušar, 1832.

6. *Vozvraščenie knjazja Požarskogo v svoë pomest'e* [*Le retour du prince Pojarski à sa résidence*], SPb., Typographie des Théâtres impériaux, 1826.

s'est pas donné pour visée d'incarner le destin d'une nation, reléguant le plus souvent l'élément national au niveau du « folklore » et du divertissement. En revanche, la danse théâtrale remplit le rôle fondamental qui consiste à établir avec le public une relation et un sentiment d'appartenance, sur lequel se fonde la notion de ballet « national ». La question de l'identité nationale en art relève d'une construction culturelle, liée notamment à l'époque. Elle est artificielle et s'appuie sur des éléments conventionnels qui tentent de signaler le caractère slave, et qui ne renvoient pas à son sens authentique. Le ballet occupe une place particulière dans le processus général de « nationalisation » de l'art, qui affecte également la musique et l'opéra. La propagation du modèle français véhiculé par l'art chorégraphique n'est pas passive : elle se localise et fait fusionner des éléments de la culture nationale et populaire à sa façon. Le ballet contribue ainsi à la construction de l'identité musicale russe. Ces ballets à caractère slave sont intermédiaires et préparent l'émergence des créations chorégraphiques du siècle suivant sous la direction de Mikhaïl Fokine, Fiodor Stravinski et Sergueï Diaghilev.

La présente recherche est fondée principalement sur des sources primaires (documents d'archives, presse théâtrale et musicale, mémoires, journaux intimes, carnets de voyage) et apporte une dimension nouvelle à l'histoire culturelle comparée, la faisant notamment porter sur la vie du spectacle en Russie et sur la notion de transfert culturel dans le domaine de la danse. Elle permet également d'élargir le champ de la comparaison des rapports entre les cultures, les sociétés et les cadres politiques. L'étude du ballet sous l'angle de l'histoire culturelle et dans une perspective croisée contribue à une exploration plus large portant sur la mise en place des cultures nationales, de même qu'elle contribue à attester l'idée qu'il est indispensable de reconnaître les racines étrangères d'une nation pour bien connaître celle-ci.

CLARE
Université Bordeaux Montaigne