Le “ ballet russe ” de Marius Petipa : un exemple d’hybridation culturelle

Tatiana Nikitina

▶ **To cite this version:**

Tatiana Nikitina. Le “ ballet russe ” de Marius Petipa : un exemple d’hybridation culturelle. Musique, musicologie et arts de la scène. Université Michel de Montaigne - Bordeaux III, 2018. Français. NNT : 2018BOR30060 . tel-02059608

HAL Id: tel-02059608

https://theses.hal.science/tel-02059608

Submitted on 6 Mar 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Université Bordeaux Montaigne

École Doctorale Montaigne Humanités (ED 480)

THÈSE DE DOCTORAT EN « ÉTUDES SLAVES »

Le « ballet russe » de Marius Petipa : un exemple d'hybridation culturelle

Présentée et soutenue publiquement le 30 novembre 2018 par

Tatiana NIKITINA

Sous la direction de Pascale Melani et Hélène Laplace-Claverie

Membres du jury

Régis GAYRAUD, Professeur, Université Clermont-Auvergne
Catherine GÉRY, Professeure, Institut national des langues et civilisations orientales
Sergueï KONAEV, Chargé de recherche, Institut national des arts de Moscou
Hélène LAPLACE-CLAVERIE, Professeure, Université de Pau et des Pays de l'Adour
Pascale MELANI, Professeure, Université Bordeaux Montaigne
Florence POUDRU, Professeure, Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Lyon

Remerciements

Mes remerciements sincères vont d'abord à Pascale Melani, sans qui cette thèse n'aurait pu aboutir. En été 2013, elle m'a parlé de la possibilité de poursuivre en thèse après mes études en Master et presque un an et demi plus tard, j'ai entrepris mes premiers pas en tant que doctorante. Je tiens à remercier ma codirectrice Hélène Laplace-Claverie pour ses précieux conseils et ses encouragements qui m'ont permis de développer ce travail de longue durée. Tous mes remerciements à elles de m'avoir appris à mieux formuler mes idées, pour leur disponibilité et leur accompagnement malgré leurs nombreuses charges.

Ma thèse s'est inscrite dans le cadre du Programme région d'Aquitaine « De Bordeaux à Saint-Pétersbourg, Marius Petipa (1818-1910) et le ballet "russe" : transfert, appropriation, réinterprétation d'un modèle culturel » qui est porté par la Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine (MSHA). Je tiens à exprimer ma gratitude aux responsables de la MSHA de m'avoir accueillie dans cet endroit convivial et agréable et pour la confiance qu'ils m'ont accordée pour la réalisation de ma thèse. Je souhaite remercier particulièrement Marie-France Castérot qui depuis mon arrivée en France m'a aidée à affronter les démarches administratives, et qui a été toujours à ma disposition pour les questions diverses. Je remercie également Patrick Baudry, Jan Oliva, Nathalie Callen-Grandhomme et Alain Viaut.

Mes remerciements vont ensuite à l'École doctorale Montaigne Humanités et mon équipe de recherche CLARE (EA4593) pour leur aide permanente et leur attention pour la réalisation de plusieurs projets scientifiques : organisation du séminaire doctoral, participation au colloque international. Je remercie le département d'études slaves de l'Université Bordeaux Montaigne pour le soutien amical et leurs mots d'encouragement. Je remercie également très sincèrement Florence Corrado-Kazanski pour sa douceur, sa gentillesse et ses encouragements constants tout au long de ces quatre années de thèse, mais également pour ses conseils précieux dans le cadre de l'enseignement. Marie-Cécile Barras, d'avoir toujours accepté de me donner ses opinions et remarques qui m'ont permis de progresser.

Je tiens ensuite à exprimer ma reconnaissance à l'ensemble des membres de mon jury de thèse : Catherine Géry, Régis Gayraud, Sergueï Konaev, Florence Poudru pour leur temps et l'intérêt porté à mon travail.

De nombreuses personnes ont également contribué à toutes les étapes du processus, de la recherche à l'écriture. Je souhaite remercier les archivistes et le personnel

des Archives historiques d'état de Saint-Pétersbourg, du département de la presse et des manuscrits de Bibliothèque Nationale de Saint-Pétersbourg, de la Bibliothèque théâtrale de Saint-Pétersbourg (qui se trouve à l'ancien établissement de la Direction des Théâtres impériaux !), des Archives de la littérature et des arts, du Musée Bakhrouchine à Moscou, du département des arts du spectacle de la Bibliothèque Nationale de France et de la Bibliothèque-Musée Opéra de Paris. Un grand merci aux bibliothécaires de la Bibliothèque historique où j'ai passé de nombreuses heures au travail ; à l'Institut russe de l'Histoire de l'Art de Saint-Pétersbourg qui m'a permis d'utiliser les illustrations de ses fonds. Je remercie Ol'ga Fedortchenko de m'avoir transmis le goût de la recherche, Andreï Galkin pour ses conseils scientifiques, Uliya Poloubneva pour sa bienveillance et son encouragement. Un grand merci au personnel scientifique et administratif de l'Académie du Ballet Vaganova pour son accueil chaleureux dans cet endroit mythique. Les rencontres avec les doctorants, chercheurs et professeurs lors de séminaires, conférences, ateliers de recherche doctorale m'ont fait avancer dans mon travail et ces échanges m'ont beaucoup apporté.

Merci à tous mes amis qui m'ont gentiment logé lors de mes séjours d'archives et qui ont relu les pages de ma thèse : de Paris, Sofya, Germain, Blandine, Marie-Lys, Jean-Philippe ; de Saint-Pétersbourg, Vika et Lera ; de Bordeaux, un grand merci à Daria pour son soutien au quotidien et son amitié qui m'ont beaucoup touchés, à Nadia, Macha, Olga et Camille ; à tous les doctorants qui travaillent dans la maison de la recherche de l'Université Bordeaux Montaigne pour l'environnement de travail et les encouragements. Pour leurs petits et grands coups de main, je souhaite remercier mes amis de Moscou Viktor, Polina, Nastya.

Je ne trouverai jamais de mots pour exprimer ma gratitude à Audrey qui a eu la patience et le courage de relire les chapitres de cette thèse et de corriger mes fautes et maladresses en langue française. Sa gentillesse et sa bienveillance m'ont été d'une grande aide. Je remercie très sincèrement Stéphanie pour son soutien très amical et permanent depuis notre rencontre, ses relectures de nombreuses pages, les éclaircissements sur plusieurs aspects de l'histoire de la danse et ses remarques très précieuses sur mon travail.

Pour m'avoir rassurée dans les moments de doute et d'inquiétude, merci à ma famille et en particulier à mon frère Viktor. Enfin, je remercie Guillaume de partager le quotidien de mon travail de thèse depuis le début.

SOMMAIRE

REMERCIEMENTS - 3 -

SOMMAIRE - 5 -

AVERTISSEMENT - 7 -

LISTE DES ABRÉVIATIONS - 10 -

INTRODUCTION - 11 -

PREMIÈRE PARTIE ARTISTES ET CHORÉGRAPHES FRANÇAIS EN RUSSIE : CIRCULATIONS ET INTÉGRATION - 25 -

CHAPITRE 1 LES ANNEES 1850 : UN BALLET FRANÇAIS EN PERTE DE VITESSE ? - 27 -
CHAPITRE 2 LA RUSSIE, TERRE D'ACCUEIL DES DANSEURS ET DES CHOREGRAPHES FRANÇAIS - 55 -
CHAPITRE 3 LES PREDECESSEURS IMMEDIATS DE MARIUS PETIPA EN RUSSIE - 95 -

DEUXIÈME PARTIE LES ŒUVRES CHORÉGRAPHIQUES DANS LEUR PAYSAGE LITTÉRAIRE ET CULTUREL - 117 -

CHAPITRE 1 LE BALLET IMPERIAL : UN UNIVERS COSMOPOLITE - 119 -
CHAPITRE 2 PANORAMA DES THEMES DES BALLETS : ŒUVRES TRANSPOSEES ET ORIGINALES ENTRE 1848 ET 1869 - 157 -
CHAPITRE 3 : MARIUS PETIPA ET LE BALLET DANS LES ANNEES 1870 - 182 -

TROISIÈME PARTIE VERS UNE « RUSSIFICATION » DU BALLET : LE THÈME SLAVE DANS LE BALLET EN RUSSIE - 206 -

CHAPITRE 1 LES RACINES DU NATIONALISME RUSSE ET SON EXPRESSION MUSICALE - 208 -
CHAPITRE 2 L'AFFIRMATION DE L'IDENTITE NATIONALE - 251 -
CHAPITRE 3 LES BALLETS SLAVES DE MARIUS PETIPA - 308 -

CONCLUSION - 355 -

LISTE DES TRANSCRIPTIONS - 361 -

TABLE DES FIGURES - 363 -

INDEX - 365 -

SOURCES ET BIBLIOGRAPHIE - 369 -

ANNEXES I

TABLE DES MATIÈRES LX

AVERTISSEMENT

Une partie significative des sources et de la documentation ayant servi de base à cette étude est en langue russe. Tous les textes de notre corpus primaire, ainsi que les autres textes russes pour lesquels il n'existait pas, à notre connaissance, de traduction française publiée, sont cités ici dans notre propre traduction. Nous présentons dans le tableau ci-dessous le système de translittération de l'alphabet cyrillique en caractères latins utilisé :

Caractères cyrilliques	Caractères de la translittération	Caractères cyrilliques	Caractères de la translittération
а	a	р	r
б	b	с	s
в	v	т	t
г	g	у	u
д	d	ф	f
е	e	х	h
ё	ë	ц	c
ж	Ž ž	ч	Č č
з	z	ш	Š š
и	i	щ	ŠČ šč
й	j	ъ	"
к	k	ы	y
л	l	ь	'
м	m	э	è
н	n	ю	ju
о	o	я	ja
п	p		

Certains noms propres russes ont une longue tradition de transcription en langue française. Cependant, par souci de cohérence, nous avons préféré les citer en translittération. Ex : *Piotr Tchaïkovski* = *Pëtr Čajkovskij, Nikolaï Rimski-Korsakov* = *Nikolaj*

Rimskij-Korsakov. Dans les sources citées (écrits des chorégraphes français, articles ou affiches en français), l'orthographe originale est respectée. Ex. : *Mlle Mourawieff*, *Mouraviova* ; *Monsieur Sabouroff*.

Une grande partie de la documentation citée comprend des sources manuscrites rédigées en français par des personnes d'origine étrangère (correspondance, carnets de notes, mémoires). Ex. : les lettres des artistes d'origine italienne comme Carolina Rosati, Philippe Taglioni, etc. Afin de présenter ces écrits à un public contemporain, nous les avons légèrement adaptés afin d'en faciliter la lecture.

- Des interventions ont été faites notamment sur l'usage des accents, des majuscules et des traits d'union, et, dans une moindre mesure, sur la ponctuation. La structure syntaxique est conservée.
- Les abréviations M^{r}, Mme, Mlle ou D^{r}, ont été gardées là où elles sont jointes à un nom propre.

Pour tout autre critère, nous invitons le lecteur à consulter les notes.

Les titres des journaux et des revues russes auxquels il est fait référence dans le corps du texte sont mentionnés la première fois en langue originale, suivis d'une traduction française. Ex. : *Syn Otečestva* [*Le Fils de la Patrie*]. Par la suite, nous indiquons seulement leur version française pour faciliter la lecture. En revanche, dans les notes de bas de page, les références sont données en russe translittéré suivies d'une traduction en français. Précisons que certains journaux russes du XIXe siècle, tels que le *Journal de Saint-Pétersbourg*, sont publiés en langue française.

Dans le souci de respecter les particularités stylistiques des textes cités, nous avons privilégié, lors de leur traduction, la fidélité à l'original, à la qualité d'expression en langue cible. Nous avons également choisi de communiquer la version originale de certains termes ou expressions susceptibles de susciter l'intérêt des lecteurs russisants. Dans les citations du russe, les mots et les phrases en français sont donnés en italiques.

COTES D'ARCHIVES RUSSES

Nous indiquons les cotes d'archives russes selon l'usage employé dans les catalogues en Russie et par les archivistes russes. Nous commençons toujours par l'acronyme du Centre d'archives (voir liste en fin de la thèse). Pour le reste, nous employons les abréviations suivantes :

F.= *Fond* [Fonds]

Op. = *Opis'* [Inventaire] : indiqué en général après le nom du Fonds
D. = *Delo* [Dossier] ou *edinica hranenija* [unité de conservation]

P. = *list* [Folio] ou *stranica* [Page]

Ex : RGIA. F. 497, Op. 5, D. 2467, p. 198 = Rossijskij gosudarstvennyj istoričeskij arhiv [Archives historiques d'État de Russie]. Fond [Fonds] 497. Opis' [Inventaire] 5. Delo [Dossier] 2467. P. [page] 198.

LISTE DES ABRÉVIATIONS

BNF BMO	Bibliothèque nationale de France, département de la Bibliothèque-musée de l'Opéra
BNF AS	Bibliothèque nationale de France, département Arts du spectacle
Bibliothèque historique de Russie	Gosudarsvennaja publičnaja istoričeskaja Biblioteka [Bibliothèque historique publique d'État de Russie]
Musée Bakhrouchine	Gosudarstvennij central'nyj teatral'nyj muzej imeni A.A. Bahrušina [Musée théâtral d'État A.A. Bakhrouchine]
RGALI	Rossijskij gosudarstvennij arhiv literatury i iskusstva [Archives d'État de Russie de la littérature et de l'art]
RGIA	Rossijskij gosudarstvennij istoričeskij arhiv [Archives historiques d'État de Russie]
RGB	Rossijskaja gosudarstvennaja biblioteka [Bibliothèque d'État de Russie]
RNB département des journaux	Rossijskaja nacional'naja biblioteka, otdel gazet [Bibliothèque nationale de Russie]
RNB département des manuscrits	Rossijskaja nacional'naja biblioteka, otdel rukopisej [Bibliothèque nationale de Russie]
Bibliothèque théâtrale	Gosudarstvennaja teatral'nja biblioteka Sankt-Peterburga [Bibliothèque théâtrale de Saint-Pétersbourg]

INTRODUCTION

En Russie, la figure de Marius Petipa, Français d'origine et Russe d'adoption, constitue un symbole de l'identité russe qui renvoie à la revendication nationale. Il est considéré comme le fondateur de l'école nationale de ballet russe et l'initiateur d'une tradition qui précède l'émergence des célèbres Ballets russes. Il est non seulement considéré comme le « père du ballet russe »[1], mais aussi comme le héros national de ce même ballet.[2] Mais qu'appelle-t-on au juste un « ballet russe » ?

1. Comment définir le ballet russe ?

En 1910, l'année du décès du chorégraphe, l'historien de la danse et l'homme de lettres, Valerian Svetlov consacre à Marius Petipa un article dans l'un des journaux les plus importants sur l'art théâtral *Teatr i Iskusstvo* [Le Théâtre et l'Art] :

> Il fut le créateur du ballet russe, de ce ballet qui depuis longtemps a subi l'indifférence et la moquerie de la part de tous « les gens sérieux » et qui, soudainement, d'un spectacle traditionnel qu'on tolère comme réminiscence du passé, s'est transformé en un art véritable, qui fait parler de lui en Occident.
>
> Petipa est créateur de la danseuse russe et du danseur russe.[3]

Le ballet « russe » doit son nom au style de ballet qui s'est formé sous l'égide impériale grâce à Marius Petipa. Le ballet à grand spectacle que le chorégraphe développe à partir des années 1860-1870 se caractérise par sa ressemblance avec le style du grand opéra du XIXe siècle : une forme complexe et une tendance au spectacle purement visuel.[4] 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, comportant de très nombreux artistes et figurants. Les chorégraphies conçues pour le Ballet Impérial dans les années 1890 marquent l'apogée de ce grand style de ballet, avec les œuvres comme *La Belle au bois dormant* (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

[1] « Otec russkogo baleta » [Le père du ballet russe], *Teatr* [Le Théâtre], n°28, 20 mai 1907, p. 7-8.
[2] Le bicentenaire de Marius Petipa est célébré au niveau gouvernemental par arrêté du président en Russie et l'année 2018 porte le nom de Petipa.
[3] SVETLOV V., *Teatr i iskusstvo* [Le Théâtre et l'Art], n°28, 1910, p. 535.
[4] SCHOLL T., *From Petipa to Balanchine : classical revival and the modernization of ballet*, London, Routledge, 1994, p. 4.

époque du ballet dit russe. Ce fait constitue un paradoxe intéressant, dans la mesure où il s'agit d'un chorégraphe étranger.

Valerian Svetlov affirme que l'époque petipienne fut celle de la formation du ballet classique. Cependant, il explique que cette caractéristique est employée d'une façon erronée et propose une autre définition :

> No*tre imagination associe le mot* classicisme à l'art grec et antique. L'art chorégraphique de l'Antiquité a eu la plasticité, mais sans la virtuosité technique de la danse. Toutefois, on appelle classiques les danses de l'école franco-italienne dont le but consiste à développer la technique de la danse. Le ballet antique qui possédait des figures chorégraphiques peu nombreuses et peu compliquées, est la base de l'art chorégraphique que l'on appelle classique, au lieu de la nommer antique.[1]

En préambule de son livret publié à l'occasion du centenaire du maître de ballet, Denis Leškov exprime ses réflexions sur la notion de ballet russe et sa formation :

> Le Ballet est arrivé tard en Russie, seulement au milieu du XVIIIe siècle. Dès le début de son apparition et jusqu'à nos jours, il demeure une plante de serre française qui a été déplacée sur le sol russe.
>
> Il n'existe pas de forme indépendante de ballet national russe. Et même si dans « le ballet russe », le sujet, la musique, le décor ou les costumes sont ornés de traits nationaux, le cœur de ce dernier consiste en danses classiques françaises sans lesquelles une œuvre chorégraphique perdrait son sens et le droit d'être appelée un ballet. C'est la raison pour laquelle pendant longtemps le ballet en Russie n'est pas sorti de son statut du spectacle de la cour.
>
> Il est resté longtemps un objet de mépris pour les littérateurs et les scientifiques et n'avait pas de place parmi les autres arts malgré le fait qu'à l'époque antique, chez les Grecs, Terpsichore fut l'une des neuf muses bien respectées. À la fin du deuxième siècle de son existence en Russie, le ballet ne s'est pas libéré de la terminologie française et ses créateurs furent : au XVIIIe siècle, Le Picq, Canziani, au XIXe siècle, Didelot, Perrot, Mazilier, Saint-Léon et Marius.[2]

Cette longue citation permet d'ouvrir le débat sur la notion de « ballet russe » qui est étroitement liée à l'histoire du ballet français ainsi que de souligner le rôle des artistes français et italiens dans son essor. Sans nier les mérites propres du grand maître de ballet dans l'histoire de la danse, Marius Petipa poursuit le cursus des chorégraphes étrangers qui ont travaillé en Russie depuis la fin du XVIIe siècle. Son parcours s'inscrit

[1] SVETLOV V., *Teatr i iskusstvo* [Le Théâtre et l'Art], n°28, 1910, p. 535.
[2] LEŠKOV D., *Marius Petipa (1822-1910). K stoletiju ego roždenija* [Marius Petipa (1822-1910). Pour le centième anniversaire de sa naissance], Petrograd, Akademičeskij teatr, 1922, p. 1.

naturellement dans le circuit des différents professionnels des arts, danse comprise, qui ont participé aux migrations vers la Russie. D'ici découle la problématique de l'identité du ballet « russe », qui est liée à diverses questions se rapportant aux notions de transfert culturel, d'hybridation, de nationalisation et leur mise en relation.

2. État de l'Art

• Transferts culturels et danse

La thématique du transfert culturel est récurrente dans les études actuelles portant sur les échanges culturels et la circulation.[1] Développée au sein des études germaniques et dans un positionnement critique en relation aux études comparatistes par les chercheurs Michel Espagne et Michael Werner, la notion de transferts culturels se réfère à l'ensemble des phénomènes de circulation, transformation et hybridation entre les différents espaces culturels. Selon leur étude, les deux aires culturelles sont considérées comme « deux systèmes autonomes et asymétriques. »[2] Les chercheurs précisent que « les besoins spécifiques du système d'accueil opèrent une sélection : ils refoulent des idées, des textes ou des objets, qui demeurent désormais dans un espace où ils restent éventuellement disponibles pour de nouvelles conjectures. »[3]

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 clairement difficile de limiter la recherche en danse en mettant en relation seulement deux pays et deux cultures, car le ballet est un art transnational qui se nourrit des échanges perpétuels entre les 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. Les échanges franco-russes dans le domaine artistique sont désormais largement étudiés. Cependant, il semble que les chercheurs se soient intéressés principalement au siècle précédant celui de Petipa : c'est le cas du Dictionnaire *Les*

[1] CHARLE CH., « Comparaisons et transferts en histoire culturelle de l'Europe. Quelques réflexions à propos de recherches récentes », in *Les cahiers Irice*, 2010/1 (n5), p. 51-73. En ligne : https://www.cairn.info/revue-les-cahiers-irice-2010-1-page-51.htm]. Consulté le19/09/2018.
[2] ESPAGNE M., *Les transferts culturels franco-allemands*, Paris, PUF, 1999, p. 286.
[3] *Ibid.,* p. 286.

Français en Russie au siècle des Lumières[1] qui est l'ouvrage de référence pour retracer les circulations des Français de toute profession en Russie au XVIIIe siècle, et qui aborde plusieurs sujets : l'éducation francophile[2] ou l'image de la Russie en France[3] ; les actes du colloque international *L'Influence française en Russie au XVIIIe siècle*[4] publiés sous la direction de Jean-Pierre Poussou, Anne Mézin et Yves Perret-Gentil, regroupent des contributions sur la présence française en Russie en matière littéraire (textes et récit de voyages, le livre français en Russie), économique (rapports commerciaux), diplomatique, militaire et culturelle (art paysager). Les contacts franco-russes dans le domaine du théâtre dramatique, quant à eux, sont souvent envisagés sous l'aspect littéraire, par la traduction ou l'adaptation des pièces.[5] Dans le domaine musical, des recherches sur les échanges musicaux entre la Russie et d'autres pays ont eu récemment lieu.[6] La thèse de doctorat d'Anastasija Syreishchikova *Les voyages d'Hector Berlioz en Russie : histoire d'un dialogue musical franco-russe (1833-1869)*[7] confirme l'intérêt porté aux recherches transdisciplinaires selon la notion de transfert culturel entre la Russie, la France et d'autres pays.[8] La méthode est censée dépasser les cadres nationaux.

En ce qui concerne les interactions dans le domaine de danse, ce sujet demeure toujours en friche. Les époques qui précèdent le XXe siècle et l'émergence des fameux Ballets Russes en France n'ont pas fait l'objet de nombreuses études en Occident, à cause

---

[1] RJÉOUTSKI V., MÉZIN A., *Les Français en Russie au siècle des Lumières : dictionnaire des Français, Suisses, Wallons et autres francophones en Russie de Pierre le Grand à Paul Ier*, Ferney-Voltaire, Centre international d'étude du XVIIIe siècle, 2011, tomo I 528 p. et tomo II 840 p.

[2] RJÉOUTSKI V., *Quand le français gouvernait la Russie*, Paris, L'Harmattan, Coll. Éducations et Sociétés, 2016, 395 p.

[3] BELISSA M., *La Russie mise en lumières: représentations et débats autour de la Russie dans la France du XVIIIe siècle*, Paris, Kimé, 2010, 245 p.; MERVAUD M., ROBERTI J.-C., *Une infinie brutalité: l'image de la Russie dans la France des XVIe et XVIIe siècles*, Paris, Institut d'études slaves, 1991, 176 p.; CARIANI G., « La découverte de l'art russe en France, 1879-1914 », in *Revue des Études Slaves*, vol. 71 / 2, 1999, p. 391-405.

[4] MÉZIN A., PERRET-GENTIL Y., POUSSOU J.-P. [et al.], *L'influence française en Russie au XVIIIe siècle : colloque international,* 14 et 15 mars 2003, Fondation Singer-Polignac et Sorbonne, Paris, Institut d'études slaves, 2004.

[5] AUTANT-MATHIEU M.-Ch., GALTSOVA E., HENRY H. [et al.], *Les voyages du théâtre : Russie-France XXe siècle*, Tours, Université François Rabelais, 2002, 207 p.; AUTANT-MATHIEU M.-Ch., *Ot teksta-k scene : rossijsko-francuzskie teatral'nye vzaimodejstvija XIX-XX vekov* [Du texte à la scène : pour une histoire des relations théâtrales franco-russes aux XIXe-XXe siècles], Moscou, OGI, 2006, 318 p.

[6] MELANI P. (éd.) *Accords majeurs : les échanges musicaux entre la Russie et le monde (XIXe-XXe siècles)*, numéro 23, Toulouse, Slavica Occitania, 2006, 171 p.

[7] SYREISHCHIKOVA A., *Les voyages d'Hector Berlioz en Russie : histoire d'un dialogue musical franco-russe (1833-1869)*, Thèse de doctorat, soutenue à l'École Pratique des Hautes Études le 4 décembre 2017.

[8] ESPAGNE M., DMITRIEVA K., *Transferts culturels triangulaires France-Allemagne-Russie*, Paris, Éd. de la Maison des sciences de l'homme, 1996, 424 p.; ESPAGNE M. (dir.), *Transferts culturels et comparatisme en Russie*, numéro 30, Toulouse, *Slavica occitania,* 2010, 346 p.

du manque d'accessibilité des sources russes pour les chercheurs étrangers pendant tout le XXe siècle. La chercheuse Marie-Françoise Christout a consacré quelques pages à l'histoire du ballet en Russie dans son ouvrage.[1] Les biographies de personnalités comme Charles-Louis Didelot[2] ou Lev Ivanov[3], les travaux universitaires consacrés aux périodes russes des chorégraphes français[4], les ouvrages de vulgarisation[5] sont des volumes riches en documentation archivistique.

Le ballet en Russie au cours du XIXe siècle présente un caractère collectif et cosmopolite qui se manifeste par le travail en commun de différents acteurs qui concourent à réaliser l'œuvre chorégraphique. Il ne peut pas s'agir uniquement d'un chorégraphe, mais du travail des compositeurs, librettistes, décorateurs, danseurs… Ayant pris conscience de cette complexité, nous allons essayer de souligner le côté transnational et multinational du ballet. La collaboration entre artistes de différents pays est caractéristique pour une œuvre de ballet qui à son tour peut comporter des signes extérieurs d'appartenance à chaque nation. D'un autre côté, lorsqu'une œuvre traverse les frontières, elle subit des modifications. Cet intérêt pour la circulation et le caractère transnational de la danse fait l'objet de séminaires et de manifestations scientifiques ces dernières années[6]. Le grand colloque international et interdisciplinaire « La danse et les nations : identité, altérité, frontières »[7] qui s'est tenu en 2017 a traité de l'évolution de la danse théâtrale et sa circulation dans le contexte social et culturel européen, en mettant notamment en évidence les interactions franco-italiennes.

---

[1] CHRISTOUT M.-F., *Le ballet occidental : naissance et métamorphoses : XVIe-XXe siècles*, Paris, Desjonquères, 1995, Chapitre VI intitulé "Le Ballet en Russie du XVIIIe au XIXe siècle", p. 88-104.
[2] SWIFT M., *A loftier flight : the life and accomplishments of Charles-Louis Didelot, balletmaster*, Middletown, Conn. : Wesleyan University Press, 1974, 248 p.
[3] WILEY R., *The Life and Ballets of Lev Ivanov: Choreographer of The Nutcracker and Swan Lake*, Clarendon Press, 1997, 344 p.
[4] FEDORČENKO O., *Tvorčestvo Žjulja Perro v Peterburge (1848-1859) : k probleme formirovanija muzykal'no-xoreografičeskoj struktury akademičeskogo baleta* [L'œuvre de Jules Perrot à Saint-Pétersbourg (1848-1859) : sur la question de la formation de la structure musicale et chorégraphique du ballet académique], soutenue à l'Académie de l'Art théâtral de Saint-Pétersbourg en 2006. ; SVEŠNIKOVA A., *Peterburgskie sezony Artura Sen-Leona* [Les saisons pétersbourgeoises d'Arthur Saint-Léon], Saint-Pétersbourg, Baltijskie sezony, 2008, 423 p.
[5] ROSLAVLEVA N., *Era of the Russian Ballet*, London, V. Gollancz, 1966, 320 p.; Roland John Wiley, *A Century of Russian ballet : documents and accounts 1810-1910*, Oxford, Clarendon, 1990, 444 p.
[6] L'atelier d'histoire culturelle de la danse organise le séminaire d'histoire culturelle de la danse accueilli par le Centre de recherche sur les arts et le langage et l'École des Hautes études en sciences sociales. Il propose d'aborder plusieurs thématiques : genre, circulation, identité, archives et d'autres. https://ahcdanse.hypotheses.org/;
[7] Le colloque international *La danse et les nations : identités, altérités, frontières (XVIIe-XIXe s.)* s'est tenu à Paris le 26, 27 et 28 octobre 2017. http://obvil.paris-sorbonne.fr/projets/discours-sur-la-danse

Les chercheurs initient de nouvelles approches, y compris celle des transferts culturels. Les échanges et les emprunts réciproques d'une culture à l'autre insinuent que la culture émettrice et celle accueillant des éléments exogènes ne sont pas passives ; elles se transforment et acquièrent de nouveaux éléments lors de ce processus.[1]

Par ailleurs, la nature cosmopolite du ballet nous permet de mettre en relief la question de l'hybridation. Une œuvre est le résultat d'un travail collectif réalisé par des artistes de nationalités différentes. Dans l'ouvrage *Passeurs culturels*. *Mécanisme de métissage*, Serge Gruzinski explique les termes divers liés au phénomène du métissage :

> Le brassage des êtres et des imaginaires est appelé métissage sans qu'on sache exactement ce que recouvre ce terme et sans qu'on s'interroge sur les dynamiques qu'il désigne. Mêler, mélanger, brasser, croiser, télescoper, superposer, juxtaposer, interposer, imbriquer, coller, fondre, etc., autant de mots qui s'appliquent au métissage et noient sous une profusion de vocables l'imprécision des descriptions et le flou de la pensée. […] Perçue comme un passage de l'homogène à hétérogène, du singulier au pluriel, de l'ordre au désordre, l'idée de mélange charrie donc des connotations et des a priori dont il convient de se méfier comme de la peste. Il en va de même pour le terme « hybridité ».[2]

Tout en questionnant les différents termes, l'auteur met en évidence les rapports du culturel avec le social, le politique et explore la notion d'identité.

Dans l'ouvrage *La dérégulation culturelle : essai d'histoire des cultures en Europe au XIXe siècle*, Christophe Charle met en doute l'approche d'une histoire nationale qui serait le seul moyen d'identifier les évolutions culturelles et leur insertion sociale et politique.[3] À ce propos, s'ajoutent les réflexions de Daniel Roche qui écrit que « constater l'émergence et la diffusion d'un processus européen, généralisé à l'échelle mondiale, d'affirmation des identités nationales à travers les faits culturels majeurs est une caractéristique ancienne de l'historiographie. »[4] Béatrice Joyeux-Prunel en affirmant qu'il est indispensable de reconnaître les racines étrangères dans la nation, établit une perspective de la recherche : « Dans ce cadre, l'ambition des transferts va jusqu'à reconstituer la formation d'une mémoire interculturelle en Europe, en invitant à

---

[1] DELATTRE-DESTEMBERG E., GLON M., OLIVESI V., « Écrire l'histoire de la danse : des enjeux scientifiques aux enjeux idéologiques », article mis en ligne le 9 décembre 2013 sur le carnet de recherche de l'Atelier d'histoire culturelle de la danse : http://ahcdanse.hypotheses.org/

[2] GRUZINSKI S. et TACHOT L., *Passeurs culturels : mécanismes de métissage*, Paris, éd. de la Maison des sciences de l'homme, Presses universitaires de Marne-la-Vallée, 2002, p. 3.

[3] CHARLE CH., *La dérégulation culturelle : essai d'histoire des cultures en Europe au XIXe siècle*, Paris, PUF, 2015, p. 15.

[4] ROCHE D., « Les mises en scène de la domination culturelle XVIIIe-XXe siècles » in ROCHE D. et CHARLE CH., *Le temps des capitales culturelles : XVIIIe-XXe siècles*, Seyssel, Champ Vallon, 2009, p. 343.

reconnaître les racines étrangères de la nation, souvent voilées dans les mémoires collectives. »[1]

- Études sur Marius Petipa et son époque

L'intérêt que nous portons au parcours de Marius Petipa et à sa création prolonge les recherches faites en Russie où son œuvre n'a jamais cessé d'être interrogée ou analysée, que ce soit en URSS ou dans la Russie postsoviétique. Des études sur Marius Petipa et son époque se sont déjà constituées grâce aux travaux des historiens de l'époque soviétique : Jurij Slonimskij[2], Vera Krasovskaja[3], Jurij Bahrušin[4] et Èlisaveta Suric[5]. Toutefois, ces publications n'éclairent qu'imparfaitement la signification proprement transculturelle de l'œuvre de Petipa qui participe de deux cultures, française et russe, tout en dépassant chacune d'entre elles.

À partir de 2000, le courant des études petipiennes prend de l'ampleur et connaît un renouveau, avec la parution de deux ouvrages importants, dans les pays de naissance et d'adoption du chorégraphe. En 2006 le recueil collectif intitulé *Le Maître de ballet Marius Petipa : articles, recherches, réflexion*[6], rassemble des études et des analyses sur des ballets composés par le maître de ballet après 1859 et jusqu'en 1903, en proposant des analyses rares sur des pièces peu connues ou oubliées. Malheureusement, le format d'édition n'a pas permis de consacrer une analyse détaillée à chaque œuvre. La monographie *Petipa inconnu. Aux sources de l'œuvre*[7], publié en 2015 par la chercheuse russe Marina Il'ičeva, relate d'une façon précise la biographie du maître de ballet en commençant par les origines de la dynastie de Petipa et en s'achevant en 1869.

---

[1] JOYEUX-PRUNEL B., « Les transferts culturels. Un discours de la méthode », Hypothèses 2003/1 (6), p. 153, en ligne, consulté 10/09/2018. P. 155.
[2] SLONIMSKIJ Ju., *Mastera baleta: K. Didlo, Ž. Perro, A. Sen-Leon, L. Ivanov, M. Petipa* [Les maîtres du ballet : Charles Didelot, Jules Perrot, Arthur Saint-Léon, Lev Ivanov, Marius Petipa], Leningrad, Iskusstvo, 1937, 285 p.
[3] KRASOVSKAJA V., *Russkij baletnyj teatr vtoroj poloviny XIX veka* [Le ballet russe de la seconde moitié du XIXe siècle], Saint-Pétersbourg, Lan', Planeta muzyki (2e édition), 2008, 687 p.
[4] BAHRUŠIN Ju., *Istorija russkogo baleta* [Histoire du Ballet russe], Moscou, Sovetskaja Rossija, 1965, 227 p.
[5] SURIC È., *Balet Bol'šogo teatra vo vtoroj polovine XIX veka [Le Ballet du Grand Théâtre de Moscou dans la seconde moitié du XIXe siècle]*, Moscou, Muzizdat, 2012, 328 p.
[6] FEDORČENKO O. SMIRNOV A. et FOMKIN A. (éd.) *Baletmejster Marius Petipa : stat'i, issledovanija, razmyšlenija* [Le Maître de ballet Marius Petipa : articles, études, réflexions], Vladimir, Foliant, 2006, 368 p.
[7] IL'IČEVA M., *Neizvestnyj Petipa. Istoki tvorčestva* [Petipa inconnu. Aux sources de l'œuvre], Saint-Pétersbourg, Izd. Kompozitor, 2015, 456 p.

En France, le numéro de la revue *Slavica Occitania De la France à la Russie, Marius Petipa*[1], paru en 2016 et visant le public francophone, constitue une avancée importante pour les études petipiennes : y sont passés en revue le parcours personnel et artistique du chorégraphe et analysées de grandes œuvres telles que *Raymonda*, *La Vestale*, ou *Don Quichotte*. L'œuvre de Petipa est également envisagée sous un angle culturel, social et économique avec l'examen des facteurs qui ont influencé son travail en interne (le rôle de l'institution de Théâtres impériaux, les rapports entre chorégraphes, compositeurs, artistes) et à l'extérieur (goût du commanditaire et du public) ; on y aborde même la question des interactions du ballet et de la politique. Dans ces travaux, les auteurs recourent à de nouvelles approches et abordent avec beaucoup plus de précision différents aspects du sujet. Cependant, les travaux sur Marius Petipa demeurent peu nombreux, eu regard à l'importance de cette figure artistique. Son rôle dans l'évolution du ballet comme symphonie et comme spectacle total mérite d'être réévalué.

La recherche scientifique semble cependant offrir surtout des travaux ponctuels : études spécifiques sur tel ou tel ballet, notamment les grands chefs-d'œuvre composés en collaboration avec Čajkovskij et Glazunov [2] en oubliant de mettre en avant des œuvres qui sont disparues du répertoire. Ces pièces, qui sont tombées dans l'oubli, ne conservent de traces que dans les archives et les périodiques de l'époque.

3. Héritage archivistique de Marius Petipa en Russie

- Musée Bakhrouchine à Moscou

L'héritage artistique de Marius Petipa représente un terrain de recherche large et complexe. La partie principale se trouve dans les archives du Musée théâtral d'État à Moscou. Les archives conservent les mémoires du chorégraphe en langue française, la liste des ballets et des artistes, les notes de travail sur le ballet en Russie et sur d'autres chorégraphes. Entre autres, on y retrouve des notes sur certains ballets, des mises en scène, des dessins, des remarques diverses à propos du décor et des costumes, la distribution des personnages, des brouillons des livrets de ballet, ou encore les schémas et l'architecture des spectacles par actes, par exemple, des ballets étudiés *Roxane, la Belle du Monténégro* et *Mlada*, des sources particulièrement précieuses pour l'historien de la

[1] MELANI P. (éd.) *De la France à la Russie, Marius Petipa. Contexte, trajectoire, héritage,* Numéro 43, Toulouse, Slavica Occitania, 2016, 495 p.
[2] WILEY R., *Tchaikovsky's ballets : Swan lake, Sleeping beauty, Nutcracker*, Oxford, Clarendon press, 1986, 429 p.; SCHOLL T., *Sleeping Beauty, a Legend in Progress*, Yale University Press, 2004, 256 p.

danse. De plus, un nombre de lettres adressées à Petipa ainsi que certaines signées par lui-même est conservé au musée. Parmi ses correspondants figurent des danseuses telles que Pierina Legnani et Adelina Giuri, des compositeurs comme Aleksandr Glazunov, des directeurs des Théâtres impériaux, Ivan Vsevoložskij, ou le critique de théâtre Sergej Hudekov.

La première difficulté qui se manifeste pour les historiens et les chercheurs désirant découvrir l'héritage petipien repose non seulement sur les règles strictes de conservation et de consultation des matériaux au sein des archives nationales, mais aussi dans la compilation des documents qui exigent une étude minutieuse et de longue haleine. En outre, le maître de ballet travaillait évidemment avec une méthode personnelle, et aimait apparemment écrire au crayon à papier. Ainsi, concrètement, la lisibilité du texte de certains documents est souvent réduite ; le manque de numérotation des pages peut également mettre en difficulté, la fragilité et un mauvais état général ne peut qu'être constaté : certaines notes ont été laissées par l'auteur sur de petits morceaux de papier ou des cartes de visite et parfois, le texte a été réécrit au-dessus d'un autre texte.

Marius Petipa a commencé à écrire ses Mémoires en 1904.[1] Écrits en français, ils furent tout de suite traduits en russe par un auteur inconnu et ont été publiés en 1906. Ils furent également réédités, corrigés et complétés d'une traduction d'une partie des mémoires conservée dans les archives du Musée théâtral Bakhrouchine (traduits par A. Andres) en 1971[2] dans le recueil consacré à l'œuvre du maître de ballet. Celui-ci a marqué un avancement majeur dans les études petipiennes. Les ouvrages en langue anglaise et française, *Russian Ballet Master : the Memoirs of Marius Petipa*[3], sortis en 1956 ainsi que *Marius Petipa. Mémoires*[4] publiés aux éditions *Actes Sud* en 1990, se basent sur la première édition de 1906. Cependant, les chercheurs en danse contemporains ont voulu dépasser ces éditions et un nouvel ouvrage commenté et complété par les textes originaux en français et par leur traduction a vu le jour en 2018. L'édition scientifique contient des fac-similés, des autographes du chorégraphe, des commentaires et des explications détaillées.

Le texte des mémoires reste toujours un texte de référence pour les chercheurs. Cependant, cette œuvre ne peut constituer une véritable source : écrits à la fin de la vie

[1] *Marius Petipa. Mémoires et documents* (introduction et commentaire de KONAEV S.), Moscou, Musée théâtral d'État A. A. Bahrouchine, Navona, p. 16.
[2] *Marius Petipa. Materialy. Vospominanija. Stat'i* [Marius Petipa. Documents. Souvenirs. Articles] NEHENDZI A. (éd.), Leningrad, Iskusstvo, 1971, 446 p. L'historien de la danse de l'époque soviétique Jurij Slonimskij se trouve à l'origine de l'idée de la publication de cet ouvrage.
[3] *Petipa Marius. Russian ballet master : the memoirs of Marius Petipa*, MOORE L. (éd.) ; translated by Helen Whittaker. London : Adam&Charles Black, 1958, 146 p.
[4] PETIPA M., *Mémoires,* traduits du russe et complétés par Galia Ackerman et Pierre Lorrain, Arles, Actes Sud, 1990, 185 p.

du maître de ballet, ils s'écartent parfois des faits réels authentiques. Ils méritent l'attention, mais le chercheur ne peut s'appuyer sur ce texte pour vérifier les informations.

- Archives nationales de littérature et d'art de Russie (RGALI)

Parmi divers fonds personnels et institutionnels conservés au RGALI, figurent aussi ceux sur l'histoire du ballet qui comprennent également des documents concernant la vie personnelle et professionnelle de Marius Petipa. Il s'agit du Fonds personnel 1945 qui recèle une collection précieuse de dossiers. Il compte des livrets de ballets et d'opéras, des journaux personnels du chorégraphe, des lettres et une riche collection iconographique. Les journaux intimes présentent les notes que le chorégraphe écrivait quotidiennement. Ils débutent en 1903 et se poursuivent jusqu'en 1907. Ces notes ont déjà été partiellement publiées dans l'ouvrage russe de 1971, l'ouvrage allemand de 1975[1] et anglais de 1992.[2] Une publication récente de ces carnets en langue française présentée par Pascale Melani a été faite par les éditions de la Maison des sciences de l'homme d'Aquitaine.[3]

Outre le Fonds personnel, l'héritage petipien est préservé au sein d'autres fonds privés qui contiennent des documents en rapport avec l'œuvre du chorégraphe. Ce sont des sources écrites ou visuelles, souvent consultables seulement sous la forme de microfilm.

Le Fonds 1657 du critique et de l'historien du ballet Sergej Hudekov (1837-1927) est sans doute le plus riche et le plus élaboré. Il comprend une diversité de matériaux très précieux : la liste complète des ballets réglés par Petipa en Russie pour la période 1871 - 1879[4], des livrets de ballet et des programmes, des notes de mises en scène, des descriptions des actes et des costumes, des dessins, des correspondances, des listes des danseuses et danseurs des Théâtres impériaux de Saint-Pétersbourg, des listes de personnages. Ce fonds contient les dossiers sur les différents ballets, par exemple celui sur le ballet *La Nuit et le Jour* qui inclut les notes du maître de ballet sur de nombreuses

[1] REBLING E. (éd.), *Marius Petipa. Meister des klassischen Ballets. Selbstzeugnisse, Documente, Erinnerungen*, Berlin, Henschelverlag, 1975, 430 p.
[2] GARAFOLA L. (éd.), *Diaries of Marius Petipa, Studies in Dance History*, Volume III, 1, Spring 1992, 101 p.
[3] MELANI P. (éd.) *Journal du maître de ballet des Théâtres Impériaux Marius Ivanovitch Petipa*, Pessac, Archives nationales de littérature de d'art de Russie, Maison des Sciences de l'Homme Aquitaine, 2017, 299 p.
[4] Voir plus loin dans cette thèse.

pages : les descriptions sur les différents peuples de Russie et les costumes. On est impressionné par l'étude approfondie du sujet du ballet par le chorégraphe.

- Autres lieux de conservation de l'héritage de Petipa

L'œuvre de Marius Petipa ne peut pas être étudiée sans prendre en considération un fonds important, le numéro 497 des Théâtres impériaux (1746-1926) conservé dans les Archives historiques de Saint-Pétersbourg (RGIA). Ce fonds inclut une large diversité des documents sur le fonctionnement et la vie intérieure des Théâtres impériaux russes. Parmi les documents les plus précieux figurent des contrats d'engagement d'artistes étrangers et russes, des documents sur les tournées des troupes étrangères, les recettes des spectacles, les distributions, les listes de bénéfices ; des documents administratifs et techniques, des lettres adressées aux directeurs des théâtres jusqu'en 1917. Ici, on trouve des livrets d'ordres de la Direction, des journaux du comité théâtral et littéraire, des affiches et des programmes pour la période 1783-1917, ainsi que des documents concernant l'École théâtrale. Dans cette compilation de nombreux inventaires et dossiers, ce qui peut attirer une attention particulière pour une étude petipienne est sans doute le dossier personnel du danseur et chorégraphe (1847-1910). Il comporte plus de 400 pages et rassemble des documents authentiques : rapports des directeurs des théâtres impériaux et des régisseurs des troupes de ballet, contrats, demandes, passeports des membres de la famille de Petipa, correspondance personnelle et administrative.

En outre, la Bibliothèque théâtrale de Saint-Pétersbourg conserve le Fonds des esquisses ainsi que les documents. Le Fonds des esquisses comprend une grande collection de mises en scène des théâtres impériaux. Elle contient des esquisses de costumes, de décor et de rideaux théâtraux. Les esquisses originales pour les spectacles d'opéra et de ballet signées par les décorateurs et peintres Andrej Roller, d'Adolphe Charlemagne, Ivan Vsevoložskij, Alexandre Benois, Lev Bakst, Aleksandr Golovin, Konstantin Korovin y sont également conservées.

4. Structure de la thèse

Dans notre recherche, il s'agit aussi de sortir de la dimension autocentrée, notamment de dépasser la vision européo-centrée. L'étude du transfert culturel s'avère donc liée aux espaces géographiques ainsi que politiques et sociaux. La Russie, élève de l'Europe en matière de danse et de théâtre, n'échappe pas au processus de la circulation

artistique ou littéraire prégnante au XIXe siècle. Christophe Charle invite à réfléchir à la hiérarchie culturelle entre nations, entre langues et pratiques culturelles. D'après lui, pour que le passage de frontières entre cultures ait lieu, il faut prendre en considération l'offre d'une œuvre et sa réception.[1] La Russie, qui était alors sans tradition chorégraphique propre et soumise à l'influence européenne, se tourne vers l'importation des pièces françaises.

Nous allons étudier le contexte d'accueil, mais aussi de départ de ce transfert. Ainsi, la première partie de ce travail a pour but de mettre au jour les différentes raisons qui ont suscité le départ des artistes pour la Russie et de montrer que cette dernière s'inscrit dans le circuit des migrations artistique en Europe. Les pratiques dansées contribuent à la construction de cet espace de circulation. Comme le souligne Béatrice Joyeux-Prunel, « les travaux sur les transferts culturels n'insistent pas tant sur le fait d'une importation que sur les enjeux qu'elle masque, les stratégies qui la motivent et les concurrences qui la motivent et les concurrences qu'elle suscite. »[2] Il en découle la problématique de la deuxième partie qui consiste à analyser les usages et pratiques du ballet impérial dans le paysage culturel, social et politique, en se situant cette fois du point de vue du pays d'accueil. La danse est révélatrice de la société au moment où elle y est pratiquée. Nous examinons l'univers cosmopolite de l'organisation du ballet impérial ainsi que l'intégration du répertoire transposé dans le paysage russe. La question de la réception du ballet par le public russe justifiera sans doute une analyse des spécificités de l'organisation théâtrale en Russie, en lien avec le contexte artistique, les usages sociaux et les politiques des Théâtres impériaux.

Cependant, le sujet de cette thèse est d'étudier l'œuvre de Marius Petipa, maître de ballet d'origine française, et notamment d'analyser la dimension slave de son œuvre. Pour arriver à cette thématique, nous allons établir une mise en perspective dans le contexte russe. Afin de ne pas accorder une importance injustifiée à ce sujet, l'un des enjeux de cette thèse sera de retracer et de représenter le thème slave et russe dans le ballet impérial en Russie du XIXe siècle auquel la troisième partie est consacrée. Afin d'étudier les œuvres de Petipa, nous étudions celles de ses prédécesseurs. Nous analysons *Le Prisonnier du Caucase ou l'Ombre de la Fiancée* (1823) et *Ruslan et Ludmila, ou la chute du sorcier maléfique Černomor,* (1824) du chorégraphe français Charles-Louis Didelot. Le ballet abordant le monde slave apparaît également dans l'œuvre de Jules Perrot. Le ballet

[1]CHARLE CH., « Comparaisons et transferts en histoire culturelle de l'Europe. Quelques réflexions à propos de recherches récentes », *op. cit.*, p. 55.
[2]JOYEUX-PRUNEL B., « Les transferts culturels. Un discours de la méthode », *op. cit.,* p. 153.

signé par Arthur Saint-Léon, *Le Petit cheval bossu* (1864), est inspiré par le conte de Pëtr Eršov. Le chorégraphe français s'adresse également à l'œuvre d'Aleksandr Puškin pour son ballet au thème russe, *Le Poisson doré* (1867). Nous étudions les ballets méconnus et peu étudiés de l'œuvre petipienne qui abordent un sujet slave : *Roxana, la Belle de Monténégro* (1878) et *Mlada* (1879). Qu'est-ce qui, dans les ballets montés par Marius Petipa, témoigne d'une adaptation, structurelle ou thématique, à une certaine forme de « goût russe » ? Quelles évolutions ont connues sa conception du ballet, son imaginaire, au contact de la réalité russe ? Dans son commentaire du ballet *Mlada*, Fëdor Lopuhov souligne la « russification » du maître de ballet, qui a étudié les particularités du monde slave ancien.[1]

Le livret de ballet, outil principal du ballet du XIXe siècle, réside au 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 examinerons le texte des livrets en nous inspirant des études récentes ayant pour objet la littérature et la danse[2]. L'étude minutieuse d'Hélène Laplace-Claverie sur des livrets de ballet rédigés entre 1870 et 1914[3] est aujourd'hui un ouvrage de référence. Ces recherches interrogent également la réception des pièces chorégraphiques et des danseurs.

Tout en rendant compte d'une recherche très vaste qui englobe diverses thématiques, nous ne pouvons pas appliquer une approche proprement historique. Nous nous intéressons avant tout à l'œuvre chorégraphique et non pas aux carrières administratives des chorégraphes. La méthode appliquée dans cette thèse est plurielle et interdisciplinaire. La thèse croisera différentes disciplines d'études : études slaves, histoire de la danse et histoire culturelle comparée. Cette méthode diversifiée et riche de plusieurs approches pour interroger le sujet proposé, ouvre, nous semble-t-il, de nouvelles pistes de réflexion.

---

[1] *Marius Petipa. Materialy. Vospominanja. Stat'i* [Marius Petipa. Documents. Souvenirs. Articles] NEHENDZI A., (ed.), *op. cit.,* p. 177.

[2] DUCREY G., « Littérature et danse », in *La recherche en littérature générale et comparée en France en 2007 : bilan et perspective* [actes de la journée d'étude du 18 novembre 2006], Valenciennes, éds. Anne Tomiche, Karl Zieger, Centre d'analyse du message littéraire et artistique et Société française de littérature générale et comparée, Presses universitaires de Valenciennes, 2007, 366 p. ; MONTANDON A., *Écrire la danse*, Centre de recherches sur les littératures modernes et contemporaines, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 1999. ; GENETTI S., COLOMBO L. (dir.), *Pas de mots : de la littérature à la danse*, Paris, Hermann, 2010, 290 p.

[3] LAPLACE-CLAVERIE H., *Écrire pour la danse. Les livrets de ballet de Théophile Gautier à Jean Cocteau (1870-1914),* Paris, Coll. Romantisme et Modernités, Honoré Champion, 2001, 551 p.

PREMIÈRE PARTIE

ARTISTES ET CHORÉGRAPHES FRANÇAIS EN RUSSIE : CIRCULATIONS ET INTÉGRATION

De la fin du XVIIIe siècle au milieu du XIXe siècle, de nombreux danseurs et chorégraphes français viennent tenter leur chance en Russie. Avec les Italiens, ils sont à l'origine de l'implantation de l'art de la danse dans le pays. Certains, comme Jean-Baptiste Landé ou Charles-Louis Didelot, vont jeter les bases de l'école russe de ballet. Dans ce contexte, la trajectoire de Marius Petipa, Français de naissance et Russe d'adoption, est significative de la mobilité de tout un groupe professionnel. Elle témoigne du rayonnement et du prestige international des maîtres de ballet et danseurs français jusqu'au milieu du XIXe siècle. Dans cette partie de notre thèse, nous allons retracer les liens réciproques qui se créent entre la France et la Russie dans le domaine théâtral, en particulier dans la sphère de ballet, avant l'arrivée de Marius Petipa en Russie, et observer le métier de danseur en tant que pratique professionnelle mobile. En nous intéressant aux circulations artistiques dans le monde du spectacle, nous souhaitons mettre en lumière les raisons qui ont conduit ces artistes et chorégraphes d'origine française à se rendre dans ce pays lointain et les différentes modalités de leur intégration. Les recherches menées dans cette partie visent également à mettre en évidence le rôle du Grand-Théâtre de Bordeaux comme plaque tournante de la mobilité internationale de ce groupe professionnel.

Chapitre 1. Les années 1850 : un ballet français en perte de vitesse ?

Et cependant Paris, le berceau de la danse,
Art qui emprunte tous ses charmes au bon goût,
A l'esprit, à la grâce, au physique ;
Paris où l'on rencontre plus que partout ailleurs
La réunion de ces qualités, refuse à la danse,
Cette branche si importante des beaux-arts […]

Arthur Saint-Léon[1]

1. La situation du ballet à Paris dans les années 1840-1850

Afin de contextualiser la carrière et l'œuvre de grands chorégraphes français, en particulier de Marius Petipa, et pour appréhender les raisons éventuelles du départ des artistes d'origine française en Russie dans la première moitié du siècle, nous allons esquisser un panorama du ballet français durant la période 1840-1850. Ces années réunissent des artistes, danseurs et chorégraphes remarquables et proposent un riche répertoire des créations chorégraphiques. Cependant, en dépit d'une apparente prospérité, le ballet français rencontre certaines difficultés qui s'accentuent vers le milieu du XIXe siècle. Dans quelle mesure cette fragilisation du ballet français à la fin des années 1850 peut-elle expliquer la décision des artistes de quitter la France ?

En 1844, la célèbre danseuse de l'époque romantique, Marie Taglioni, fait ses adieux à l'Opéra de Paris. Dans son ouvrage *Les deux Corps de la danse. Imaginaires et représentations à l'âge romantique*, consacré à l'âge romantique du ballet français, Bénédicte Jarrasse évoque le feuilleton d'un critique français de son temps, Jules Janin,[2] qui, d'une façon mélancolique, décrit des performances de la danseuse. Ses adieux marquent la fin d'une ère glorieuse et prospère de l'art de la danse parisienne.[3] De la même manière, l'historien de la danse Ivor Guest estime que le départ de la danseuse Carlotta Grisi, à la fin de 1849, initie la fin de l'âge d'or du ballet romantique. Selon lui, il n'y guère de doute, « trois déesses de la danse – Marie Taglioni, Fanny Elssler et Carlotta Grisi – avaient empoigné l'imagination du public et conféré au ballet une popularité qu'il n'avait jamais connue auparavant ; mais ce faisant, elles avaient aussi contribué à semer le germe de sa décadence future. »[4]

---

[1] SAINT-LÉON A., « De l'état actuel de la danse » *La Renommée*, 11 avril 1875, p. 3.
[2] JANIN J., *Le journal des débats*, 1er juillet 1844.
[3] JARRASSE B., *Les deux corps de la danse. Imaginaires et représentations à l'âge romantique*, Pantin, Centre national de la danse, 2017, p. 353.
[4] GUEST I., *Le Ballet de l'Opéra de Paris: trois siècles d'histoire et de tradition*, trad. Paul Alexandre, Paris, éd. Opéra national de Paris, Flammarion, 1976, p.106.

Le romantisme s'impose sur les scènes théâtrales, en France et en Europe aux alentours de 1830. Il déclenche des changements esthétiques et dramaturgiques majeurs. Il modifie d'une façon importante la conception du ballet et la technique de la danse. La création chorégraphique apparaît comme étroitement attachée au succès de la ballerine qui, à défaut de la danse, se trouve au centre de la représentation et qui serait la cause de son « déclin ». Illustrons brièvement ce fait en nous référant aux ouvrages de vulgarisation sur la danse. La plupart des études réalisées dans la deuxième moitié du XXe siècle dans le domaine de l'histoire de ballet décrivent la période romantique, en commençant au début des années 1830 avec l'apparition de Marie Taglioni dans le ballet *La Sylphide*, la parcourent en énumérant les danseuses principales, puis la concluent en annonçant la décadence du ballet dès la décennie suivante. L'époque du ballet romantique français se fixe sur des œuvres-clés qui s'associent avec des noms des ballerines. Ainsi, dans son ouvrage *Le Ballet occidental. Naissance et métamorphoses XVIe-XXe siècles*, Marie-Françoise Christout expose l'histoire du ballet romantique en parlant d'« une révolution poétique » qui s'organise autour de certaines dates et figures en mettant en amont la danseuse italienne et son rôle essentiel : « Marie Taglioni : La Sylphide » (p. 60). Après avoir abordé l'évolution de l'art de ballet dans d'autres pays comme en Grande-Bretagne, au Danemark et en Italie, la chercheuse souligne un « déclin progressif du ballet en occident »[1]. Dans *l'Histoire de la danse en Occident* de Paul Bourcier, l'étude sur la danse met en amont les créations emblématiques de l'âge romantique : « La Sylphide » (p. 192), « Giselle » (p. 195) afin d'amener le lecteur vers le chapitre suivant intitulé « Le coma prolongé de la danse à l'Opéra » (p. 201).[2] Dans ces ouvrages, l'époque du ballet romantique français se fixe sur des œuvres-clés qui s'associent avec des noms des ballerines. En revanche, ils se focalisent presque exclusivement sur un seul endroit, l'Opéra de Paris. C'est pourquoi Bénédicte Jarrasse, en examinant les livres de mêmes auteurs, en tire la conclusion que l'historiographie de la danse a eu « tendance à penser la danse romantique française, mais aussi européenne, exclusivement à partir de l'institution de l'Opéra et de sa « suprématie » supposée, l'histoire d'un genre, le ballet, se confondant dès lors avec l'histoire d'un lieu et d'une institution, l'Opéra de Paris. »[3] Ajoutons aussi que certains chercheurs en danse remarquent que l'étude de l'histoire de la danse reste fragmentaire jusqu'à nos jours et que certains ouvrages établissent une

[1] CHRISTOUT M.-F., *Le ballet occidental : naissance et métamorphoses : XVIe-XXe siècles*, Paris, Desjonquères, 1995.
[2] BOURCIER P., *Histoire de la danse en Occident*, Paris, Éditions du Seuil, 1978.
[3] JARRASSE B., *Les deux corps de la danse. Imaginaires et représentations à l'âge romantique*, *op. cit.*, p. 35.

réflexion en se limitant à « l'âge d'or » de la danse (1830-1850) et en laissant de côté l'influence du contexte politique sur l'esthétique et les thèmes des représentations ainsi que sur le métier des interprètes et des chorégraphes.[1]

Dans ce chapitre, nous allons citer plusieurs discours critiques sur la danse dont la place et le statut au sein de la critique de spectacles du XIXe siècle ont été examinés dans l'ouvrage récemment publié de Bénédicte Jarrasse.[2] L'époque dont nous parlons est marquée par l'épanouissement de la presse et la démocratisation de cette dernière auprès des classes plus larges. En se référant à plusieurs études faites sur la presse française,[3] la chercheuse explique que le journal français « est à la fois un support médiatique, un support quotidien et un support collectif. »[4] En partant de ces trois fonctions, le feuilleton propose la promotion d'un art chorégraphique en le polissant par son écriture particulière. La critique de la danse théâtrale ne paraît pas être traitée d'une façon autonome ou spécifique, elle est dépendante des genres dramatique et lyrique auxquels le ballet obéit. Le discours sur le ballet est confié aux plumes des chroniqueurs dramatiques ou journalistes du monde musical tels Théophile Gautier, qui consacre au ballet de nombreux articles dans *La Presse*, Jules Janin, le critique dramatique du *Journal des débats* de 1830 à 1873, Benoît Jouvin, le critique théâtral et musical du *Figaro* ou Paul de Saint-Victor qui succède à Théophile Gautier à *La Presse* en 1855.

Dans son article « La critique chorégraphique au XIXe siècle », Hélène Laplace-Claverie examine un ensemble d'articles publiés entre 1841 et 1858 afin d'étudier les pratiques de la critique chorégraphique. En repérant des caractéristiques récurrentes des recensions critiques, où figure la tendance à reproduire l'argument d'une pièce de ballet suivi ensuite des descriptions visuelles et musicales du spectacle, l'auteure de l'article remarque « alors que la conception chorégraphique est fort peu étudiée, l'exécution en revanche fait l'objet de nombreuses remarques. […] Car la critique impressionniste règne en maître dans ce domaine où les engouements non motivés succèdent aux éreintements

---

[1] MARQUIÉ H., *Histoire et esthétique de la danse de ballet au XIXe siècle - Quelques aspects au prisme du genre, féminisation du ballet et stigmatisation des danseurs*, Habilitation à diriger des recherches, Université de Nice - Sophia Antipolis, 2014. En ligne : https://hal.archives-ouvertes.fr/tel-01551635/document, consulté 07/05/2018.

[2] JARRASSE B., *op. cit.,* p. 93-121.

[3] KALIFA D., et VAILLANT A., « Pour une histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIXe siècle », in *Le Temps des médias*, 2004/1, n. 2 ; BARA O., « Les spectacles. » in KALIFA D., RÉGNIER Ph., THÉRENTY M.-È.et VAILLANT A. [dir.] *La Civilisation du journal. Histoire culturelle et littéraire de la presse au XIXe siècle (1800-1914)*, Paris, Nouveau monde éditions, p. 50-68, 2011.

[4] JARRASSE B., *op. cit.,* p. 100.

injustifiés. »[1] En raison de l'activité polyvalente des critiques qui ne sont pas des spécialistes en matière de chorégraphie, leur rôle consiste à décrire d'une façon plus en moins subjective des représentations pour un large public. Comme le souligne Bénédicte Jarrasse « le jugement critique proprement dit n'y tient qu'une place secondaire, et dans le cas du ballet, les commentaires d'ordre technique, sans même parler de l'évocation de la chorégraphie, frappent en général par leur insuffisance, leur imprécision ou même leur indigence. »[2]

1.1. Les principaux acteurs de cette période

Pendant les années 1840-1850, les chorégraphes et les artistes les plus renommés se produisent sur les scènes parisiennes et ailleurs.[3] À l'Opéra de Paris, plusieurs chorégraphes partagent la création, le maître de ballet Jean Coralli[4] (1779-1854), d'abord chorégraphe au Théâtre de la Porte-Saint-Martin, où il travaillait à côté des chorégraphes Jules Perrot (1810-1892) et Joseph Mazilier (1797-1868), pour ensuite se réunir à l'Opéra de Paris afin de produire ensemble ou chacun dans leur domaine particulier. Ils collaborent avec plusieurs compositeurs parmi lesquels Adolphe Adam, Edme-Marie-Ernest Deldevez, François Benoist et les librettistes Jules-Henri Vernoy de Saint-Georges, Théophile Gautier, Eugène Scribe dont les noms remportent un succès en dehors de la France. Le travail du chorégraphe Arthur Saint-Léon (1821-1870) en collaboration avec le compositeur Cesare Pugni marque également cette période.

Compte tenu du renouvellement esthétique apporté par le romantisme, la danse masculine s'estompe et subsiste dès lors à travers certaines personnalités, comme Jules Perrot, Lucien Petipa (1815-1898) ou Arthur Saint-Léon, qui sont des virtuoses de leur métier et des artistes auxquels les feuilletons prêtent attention. Du côté des danseuses, dans les années 1840, les Italiennes Carlotta Grisi et Fanny Cerrito parviennent à faire

---

[1] LAPLACE-CLAVERIE H., « La critique chorégraphique au XIXe siècle » in TRIAIRE S., et BRUNET F. (dir.) *Aspect de la critique musicale au XIXe siècle*, Montpellier, Presse universitaire de la Méditerranée, 2002, p. 72.
[2] JARRASSE B., *op. cit.,* p. 108.
[3] Dans ce chapitre, nous limitons notre étude à l'état des lieux de l'Opéra de Paris. Cependant, nous nous intéressons vivement à l'histoire du Grand -Théâtre de Bordeaux dont la scène chorégraphique accueille des danseurs estimés tels que Marius Petipa, Élisa Bellon, Charles Ignace Auguste Albert ainsi que le chorégraphe bordelais Alexis Blache, dans les années 1840, malgré ses faillites successives.
[4] En 1825, Jean Coralli fut engagé au théâtre de la Porte Saint-Martin en tant que maître de ballet. Il succède à Jean Pierre Aumer à l'Opéra de Paris en 1831, et y créa un nombre de ballets romantiques.

oublier les deux ballerines mythiques de l'âge d'or : Marie Taglioni et Fanny Elssler, dont la carrière s'achève.

Les années cinquante correspondent à l'arrivée en France des danseuses italiennes Carolina Rosati et Amalia Ferraris et plus tard de Claudina Cucchi[1] dont la gloire rayonne en dehors des pages des gazettes françaises. D'ailleurs, des journaux russes suivent soigneusement les productions de ces deux ballerines à Paris pour ensuite les faire venir dans la capitale de la Russie. *Teatral'nyj i Muzykal'nyj vestnik* [Le Courrier musical et théâtral] annonce :

> Mais le plus important dans le ballet nouveau (*Marco Spada*) était la présence de deux danseuses, ou il est préférable de dire, la compétition de deux danseuses : Rosati et Ferraris. Madame Rosati est une mime merveilleuse ; son visage et ses gestes sont expressifs et clairs comme les mots. Madame Ferraris se montre plus dans les danses : sa grâce, sa légèreté et précision de chaque pas suscitent toujours de forts applaudissements.[2] (en russe)

À cette liste s'ajoutent aussi quelques noms de danseuses françaises telles que Adèle Dumilâtre, qui danse à l'Opéra de Paris de 1840 jusqu'en 1848, Maria (Jacob), qui danse de 1837 à 1849, la danseuse belge Adeline Plunkett qui s'y produit en 1845-1852 et 1855-1857.

Le régime du vedettariat demeure en vigueur en mettant en avant des ballerines étrangères, surtout italiennes qui se succèdent dans le théâtre. Dans ce contexte, la danse représente un marché du travail plus féminisé, permettant à une danseuse de se transformer en chorégraphe et de monter une œuvre chorégraphique. Comme ce fut le cas de Fanny Cerrito qui a conçu la chorégraphie du ballet *Gemma* sur le livret de Théophile Gautier à l'Opéra de Paris en 1854. Marie Taglioni compose deux ballets : *Le Papillon*, 1860 et *Zara* en 1862.[3]

1.2. Le répertoire et la mise en scène

L'Opéra de Paris demeure le centre principal de la création chorégraphique et son répertoire s'enrichit de nouvelles œuvres. L'activité de la troupe chorégraphique est importante car il faut prendre en compte la production dans les divertissements d'opéra,

---

[1] Dans des livrets de ballet ainsi que dans les comptes rendus critiques, le nom de cette ballerine italienne est francisé : Claudine Couqui.

[2] *RNB*, « Inostrannyj vestnik » [Le Messager étranger] *Muzykal'nyj i teatral'nyj vestnik* [Le Courrier musical et théâtral], avril 1857.

[3] Voir OLIVESI V., « Entre création et transmission. La réception du *Papillon* de Marie Taglioni en 1860 » in MONTENACH A., GUILHAUMOU J., LAMBERT K. (dir.) *Genre, Révolution, Transgression: études offertes à Martine Lapiedd*, Aix-Marseille Université, Presses Universitaires de Province, 2015, p. 195-203.

la reprise des œuvres anciennes, ou celles récentes.[1] Cependant, le ballet garde cependant sa position d'infériorité par rapport à l'opéra. Une soirée à l'Opéra se compose en général d'un grand opéra en trois actes et d'un ballet, ou d'un opéra accompagné de deux ballets.[2] Le ballet n'est que considéré comme le complément de l'opéra. D'après Louis Bilodeau, cette tradition se perpétue sous le Second Empire (1852-1870). Le ballet est donné avant ou après un opéra modeste en un ou deux actes, ou il s'intègre en tant qu'un divertissement chorégraphique à un grand opéra.[3] Et si sous la monarchie de Juillet, la danse prend une importance particulière comme un élément de l'intrigue de l'opéra (l'exemple, *Le Ballet des nonnes*[4] de l'opéra *Robert le diable,* 1831), selon le même auteur, le nombre de soirées présentant de simples divertissements dansés pour accompagner un opéra augmente durant les dernières années du Second Empire.[5]

Le ballet-phare de l'épanouissement romantique, *Giselle*, fut représenté sans rupture sur la scène de l'Académie de musique jusqu'en 1849 et fut également en tournée afin de conquérir les scènes provinciales et étrangères.[6] Jamais une œuvre chorégraphique n'a connu une transposition dans un délai si bref, dans un aussi grand nombre de pays.[7] Ses reprises commencent à diminuer après 1849, ainsi que ses recettes, ce qui conduira la direction à le retirer du répertoire du théâtre en 1868. Les créations somptueuses impliquant des coûts importants de production sont en abondance lors de ces décennies. Il est question de transposer sur scène les fastes d'un Orient dans les ballets[8] *La Péri*, *Le Corsaire* ou *Sacountalâ* afin de reproduire l'Égypte idéalisée, l'Inde ou le paysage légendaire et pictural d'un pays exotique. Les arguments de ballet friands d'un exotisme oriental fantasmé sont très à la mode sur les scènes parisiennes de l'époque. Et s'il existe une différence dans la nature des œuvres chorégraphiques signés par des chorégraphes

[1] Voir JACQ-MIOCHE S., « Ombres et flamboiements du ballet romantique à Paris » in MELANI P. (éd.) *De la France à la Russie, Marius Petipa. Contexte, trajectoire, héritage,* Toulouse, Slavica Occitania, 43, 2016, p. 26-27.
[2] JARRASSE B., *Les deux corps de la danse. Imaginaires et représentations à l'âge romantique*, *op. cit.*, p. 86.
[3] BILODEAU L., « Terpsichore à l'Opéra : la danse et le répertoire lyrique à Paris sous le second Empire », in YON J.-C. (dir.) *Les Spectacles sous le Second Empire*, Paris, Armand Colin, 2010, p.193.
[4] *Le Ballet des Nonnes* a été chorégraphié par Philippe Taglioni et a été présenté à l'acte III de l'opéra de Giacomo Meyerbeer, *Robert le diable* en 1831.
[5] *Ibid.*, p. 193-194.
[6] Entre autres, le public de Saint-Pétersbourg découvre ce ballet en décembre un an après la création à Paris en juin 1841.
[7] La première à Londres a eu lieu le 12 mars 1842. Le spectacle est transposé à Vienne, à Bruxelles, et ensuite à Milan, Madrid, Boston et New York.
[8] CHRISTOUT M.-F., « Les écrivains romantiques, source d'inspiration du ballet », in *Nineteenth-Century French Studies*, vol. 18 / 3/4, 1990, p. 379-389.

actifs pendant cette période, leur succès ne peut pas être nié. Outre les ballets à sujet oriental, les ballets comiques et mélodramatiques remportent un vif succès.

Les ballets constituent une indéniable réussite[1] et eurent l'honneur de rayonner sur les principales scènes européennes. Cette remarque est importante pour l'étude de la transposition des ballets qui sera l'objet dans la deuxième partie de cette thèse.

Aux côtés des divertissements de danse présentés lors des opéras, se trouve le corpus des nouveaux grands ouvrages, ceux qui s'inscrivent dans l'ensemble des œuvres de grand prestige de la grande maison. La production chorégraphique est importante, avec une moyenne de plus d'une création par an. Ainsi, entre 1840 et 1859, vingt-sept nouveaux ballets sont créés par sept chorégraphes différents[2] :

Chorégraphe	Titre et date	Interprètes principaux	Compositeur(s)	Décors	Costumes
Mazilier	*Le Diable amoureux* 23/09/1840	Leroux, Fitzjames, Dumalâtre, Noblet	Benoist, Reber	Philastre Cambon	Lormier
	Lady Henriette 21/02/1844	Dumalâtre, Maria, L. Petipa	Flotow	Cicéri Rubé	Lormier
	Le Diable à quatre 1/08/1845	Grisi, Maria L.Petipa	Adam	Cicéri Séchan Diéterlé	
	Paquita 1/04/1846	Grisi, L.Petipa	Deldevez	Philastre Cambon Diéterlé	Lormier
	Betty 10/07/1846	Fuoco Maria L.Petipa	Thomas	Cicéri Rubé Despléchin	Lormier
	Grisélidis 16/02/1848	Grisi, L.Petipa	Adam	Cambon Thierry	Lormier
	Orfa 29/12/1852	Cerrito Bogdanova L. Petipa	Adam	Cambon Thierry	Lormier
	Aelia et Mysis,	Priora	Potier	Cambon	Lormier

[1] Le ballet *La Péri* depuis sa première en juillet 1843 a eu un total de cinquante représentations en moins de trois ans. Il quitte l'affiche dès 1853 et disparaît bientôt du répertoire chorégraphique international. Un autre ballet *Sacountalâ* remporte un vif succès, qui fut interrompu par le départ inopiné d'Amalia Ferraris en septembre 1858, à l'issue de la quatorzième représentation. Le ballet quitte définitivement l'affiche en 1860 après vingt-quatre représentations, in LAPLACE-CLAVERIE H., « Introduction », *Théophile Gautier, Œuvres complètes. Section III, Théâtre et ballets*, Édition établie par Claudine Lacoste-Veysseyre et Hélène Laplace-Claverie avec la collaboration de Sarah Mombert, Paris, Honoré Champion, 2003, p. 49-50, p. 60-61.

[2] Ce tableau s'appuie sur les recherches de Bénédicte Jarrasse et Sylvie Jacq-Mioche, et sur la base de données Chronopéra, consacrée au répertoire de l'Opéra de Paris. Accessible en ligne : http://chronopera.free.fr/index.php?menu=accueil&contenu=accueil_questce

	ou l'Atellane 21/09/1853	Guy-Stéphan L. Petipa		Thierry Despléchin	
	Jovita, ou les Boucaniers 11/11/1853	Rosati Mérante L. Petipa	Labarre	Cambon Thierry Despléchin	Lormier
	La Fonti 8/01/1855	Rosati Mérante L. Petipa	Labarre	Martin Cambon Thierry	Lormier
	Le Corsaire 23/01/1856	Rosati Segareli	Adam	Martin Despléchin Cambon Thierry	Albert
	Les Elfes 11/08/1856	Ferraris L. Petipa Segareli	Gabrielli	Nolau Rubé Martin Despléchin	Albert
	Marco Spada, ou la Fille du bandit 1/04/1857	Rosati Ferraris L. Petipa	Auber	Cambon Thierry Despléchin Nolau Rubé	Albert Lormier
Coralli, Perrot	*Giselle* 28/06/1841	Grisi Petipa Dumilâtre	Adam	Cicéri	Lormier
Coralli	*La Péri* 17/07/1843	Grisi Petipa	Burgmüller	Séchan Diéterlé Philastre Despléchin	Lormier
	Eucharis 07/08/1843	Dumilâtre Leroux Petipa	Delvedez	Séchan Diéterlé Philastre Despléchin	Lormier
	Ozaï,ou l'Insulaire 26/04/1847	Plunkett Despaces	Gide	Cicéri	Lormier
Perrot	*La Filleule des fées* 19/01/1849	Grisi Petipa Perrot	Adam Saint-Julien	Cambon Thierry Despléchin	Lormier
Mabille	*Nisida* 21/8/1848	Plunkett Fuoco	Benoist	Philastre Cambon Thierry	Lormier
Saint-Léon	*La Fille de marbre* 20/10/1847	Cerrito Saint-Léon	Pugni	Cambon Thierry	Lormier
	La Vivandière 20/10/1848	Cerrito Saint-Léon	Pugni	Despléchin Séchan Diéterlé	Lormier
	Le Violon du diable 19/01/1849	Cerrito Saint-Léon	Pugni	Thierry Despléchin	Lormier
	Stella, ou les Contrebandiers 22/02/1850	Cerrito Saint-Léon	Pugni	Cambon Thierry	Lormier

	Pâquerette 15/01/1851	Cerrito Saint-Léon	Benoist	Cambon Thierry Despléchin	Lormier Marchal
Mazilier, Saint-Léon	*Vert-Vert* 24/11/1851	Priora Plunkett Saint-Léon	Deldevez Tolbecque	Cambon Thierry	Lormier
Cerrito	*Gemma* 31/05/1854	Cerrito Mérante Petipa	Gabrielli	Rubé Nolau	Lormier
Petipa	*Le Cheval de bronze* 21/09/1857	Ferraris	Auber	Martin Nolau Rubé Cambon	Albert
	Sacountalâ 14/07/1858	Ferraris Petipa		Martin Nolau Rubé	Albert

Cette liste riche en créations n'inclut ni les divertissements d'opéra, ni les reprises de ballets plus anciens comme *La Fille mal gardée*, *La Fille du Danube*, *La Sylphide* de Philippe Taglioni, ou des ballets plus récents, telle *La Gipsy* de Mazilier. D'ailleurs, selon l'article de Sylvie Jacq-Mioche qui fait l'analyse de l'état des ballets durant la décennie 1840, la plupart des reprises n'a pas de succès. Les recettes décroissent pour les ouvrages comme *La Somnambule* d'Aumer, ou entre autres, celles de *La Sylphide* en 1840.[1]

Il est étonnant d'observer un si grand nombre de nouveaux ballets signés par différents maîtres de ballets qui ont travaillé indépendamment ou ensemble à l'Opéra de Paris, ce qui témoigne de la place très significative que le ballet occupe dans le répertoire théâtral. Comparons le répertoire chorégraphique à celui des pièces d'opéra : Jean-Claude Yon, qui analyse dans son article « L'Opéra au XIXe siècle, un répertoire original ? », le répertoire lyrique de l'Opéra au XIXe siècle, remarque que les ballets présentés à l'Opéra suscitaient un peu moins d'intérêt de la part du public contemporain, tout en expliquant toutefois que les ballets n'en étaient pas moins importants. En soulignant l'importance du ballet parmi les genres théâtraux, il met l'accent sur les exemples où le ballet joua un rôle favorable au début de la carrière des compositeurs et des librettistes. Ce fut le cas de Scribe qui avait fait son entrée à l'Opéra en composant la musique du ballet *La Somnambule*.[2]

Le tableau ci-dessus met également en évidence le nombre de décorateurs ainsi que l'importance accordée aux mises en scène. Pendant cette période, l'art du ballet exploite

[1] JACQ-MIOCHE S., « Ombres et flamboiements du ballet romantique à Paris », *op. cit.*, p. 27.
[2] YON J.-C., « L'Opéra au XIXe siècle, un répertoire original ? », in SERRE S. et NOIRAY M. (dir.), *Le répertoire de l'Opéra de Paris, 1671-2009: analyse et interprétation,* Paris, École des Chartes, 2010, p. 251.

toutes les ressources de la machinerie théâtrale et du décor, et les effets spéciaux deviennent un moyen de prédilection des créateurs dans les années 1830-1850 : l'usage des praticables, l'éclairage au gaz et la lumière électrique, l'invention des dispositifs scéniques comme le diorama[1] et le panorama.[2] Le ballet blanc fondé par *le Ballet des Nonnes* (les décors sont de Pierre Ciceri) qui met en scène des femmes surnaturelles dans des décors nocturnes et sinistres, introduit une scénographie moderne : les nonnes qui sortent de leurs tombeaux sous une lumière bleutée. Cette atmosphère mystérieuse et étrange sera récréée dans *La Sylphide* et *Giselle*. Comme l'explique Bénédicte Jarrasse, « soumis au modèle dramatique et le reflétant, le ballet est parallèlement ressaisi dans sa dimension spécifiquement spectaculaire, notamment perceptible dans l'attention constante portée aux objets et accessoires qui font le spectacle. »[3] Les décorateurs sont souvent plusieurs pour accomplir la tâche, et chacun travaille sur un acte. Les plus remarquables sont Charles Cambon, Joseph Thierry, Pierre Cicéri qui introduisent le romantisme à l'Opéra. Et si la carrière de Cicéri s'achève, une nouvelle génération de décorateurs s'impose. Charles Séchan, Jules Diéterle et Édouard Despléchin continuent le décor pittoresque et développent une vérité archéologique. La première scène française et la vitrine de la vie artistique française propose un décor « heureux et splendide »[4] malgré des difficultés économiques.

Les décors sont « dignes de l'Opéra : la forêt des Elfes exhale la fraîcheur opaques des bois sacrés, et leur paradis a le fourmillement lumineux d'un kaléidoscope de sylphides et de génies enchevêtrées par les ailes. »[5] Ils représentent des scènes de mystère, d'inquiétude et de merveilles, et emmènent le spectateur dans « le palais du Génie du feu »[6] et en proposant « de riches costumes, une mise en scène splendide ».[7] Avec l'avènement du grand opéra et de l'opéra historique, les décors font partie intégrante du spectacle. Selon François Brunet, les principes du décor du grand opéra ont été empruntés au ballet, où désormais chaque tableau devait se différencier du précédent, « à un tableau d'intérieur il était bien que succède un paysage, un acte qui se passe en plein jour était

[1] Le diorama est une peinture panoramique sur toile présentée dans une salle obscure afin de donner l'illusion, grâce à des jeux de lumière, de la réalité et du mouvement.
[2] Pour plus de détails sur les aspects techniques des décors, voir JOIN-DIÉTERIE C., *Les Décors de scène de l'Opéra de Paris à l'époque romantique*, Paris, Picard, 1988, p. 186-193 ; WILD N., « Un demi-siècle de décors à l'Opéra de Paris – Salle Le Pelletier 1822-1873 », p. 18.
[3] JARRASSE B., *Les deux corps de la danse. Imaginaires et représentations à l'âge romantique, op. cit.,* p. 132.
[4] *La Presse*, 21 février 1848.
[5] *La Presse*, 17 août 1856.
[6] *Le Ménestrel*, 24 octobre 1847.
[7] *Ibid*.

suivi par un acte se déroulant la nuit et l'ouvrage allait ainsi, surprenant, enchanteur, jusqu'au dénouement enrichi du « clou » final. »[1] Le décor de l'époque romantique a beaucoup évolué : il doit savoir présenter diverses cultures et diverses époques. Pendant la durée du même spectacle, le public se trouve dans les endroits les plus divers et est invité dans un palais oriental ou chinois. Les décorateurs ont beaucoup participé au développement esthétique du romantisme puisqu'ils reproduisent sur scène les paysages les plus pittoresques et mystérieux.

En 1856, le décor du ballet *Le Corsaire* sert d'exemple illustre pour décrire la fascination du public. *Le Ménestrel,* une revue musicale hebdomadaire, dans son compte rendu vante les beaux décors et les effets de machinerie :

> Mais le tableau final, la vue de la mer et du vaisseau-corsaire battu par la tempête, s'abîmant aux seins des flots, et surtout un fantastique épilogue, représentant Conrad et Médora miraculeusement rescapés du naufrage et jetés vers la rive sous les reflets protecteurs de la lune, ont dépassé toutes les espérances du public.[2]

Dans *La Presse*, on lit également des éloges adressés au travail des machinistes :

> Le dernier tableau appartient tout entier au machiniste, qui en a fait un poème, une magie, quelque chose de splendide et de formidable. Un grand navire se découpe sur les flots d'une mer immense, mouvante, infinie. […] Bientôt, et par des transitions d'une vérité merveilleuse, le ciel s'obscurcit, des nuages noirs dévorent lentement la lumière, un sourd tonnerre murmure à l'horizon, la mer s'inquiète, se gonfle, se hérisse, se couvre d'écume, le navire descend et remonte lourdement des vagues escarpés. Le crescendo de l'orage s'accélère, la foudre gronde, les flots montent, de longs éclairs déchirent les ténèbres, et alors apparaît le plus grandiose et le plus dramatique spectacle que jamais le théâtre ait offert aux yeux : la Nuit et l'Océan évoqués dans toute leur horreur, la tempête lâchée sur la scène, tous les bruits, tous les aspects affreux d'un naufrage imités, réalisés, rendus avec une poignante illusion ; [3]

La création de *Marco Spada, ou la Fille du Bandit* confirme de la même manière la capacité et la volonté d'impressionner le public avec un décor enchanteur et des scènes étonnantes produites par des machinistes :

> Les décorations sont très belles, elles offrent à chaque acte un fort beau coup d'œil. Celle du dernier et du tableau final est des plus remarquables, et le mécanisme des machines parfait, car, comme enchantement, au milieu du tableau, décors et personnages sont élevés à une grande hauteur au-dessus du plancher, et servent ainsi dire de toiture à la voûte d'une caverne, où sont

[1] BRUNET F., *Théophile Gautier et la danse*, Paris, Honoré Champion, 2010, p. 118.
[2] LOVY J., « Théâtre Impérial de l'Opéra », *Le Ménestrel*, 27 janvier 1856.
[3] SAINT-VICTOR P., *La Presse*, 27 janvier 1856.

> descendus et retirés Marco Spada et ses compagnons, afin d'échapper à la poursuite d'une compagnie de dragons, chargés de les exterminer.[1]

Ou encore le décor plus faste du ballet au sujet oriental *Sacounatala* où le décor doit correspondre strictement au statut de la première scène impériale :

> On ne me demandera pas de faire l'éloge de la mise en scène, de vanter la beauté des décors, la richesse des costumes. Ici nous sommes dans le pays des enchantements, et l'Opéra a fait son devoir consciencieusement et splendidement. Avec deux actes il a trouvé le moyen de faire durer le spectacle jusqu'au lendemain. La forêt sacrée du premier acte, le palais du deuxième, les groupes de génies, d'apsaras, de filles célestes, etc., offrent des coups d'œil féeriques. Multipliez cette féerie avec les magiques exploits de Mme Ferraris, et tirez la conclusion.[2]

La musique de ballet est bien appréciée par la presse. Dans les années 1840, les partitions, évoluent, devenant plus symphoniques : entre autres, celles de compositeurs estimés du public et de la critique comme Adolphe Adam, auteur de *Giselle*[3], ou de Johann Friedrich Burgmüller, auteur de *La Péri*. La décennie suivante est marquée par les partitions du compositeur français. *Le Nouvelliste* du 11 janvier 1855 laisse un commentaire complaisant sur la musique du ballet *La Fonti* en soulignant sa variété et la richesse des rythmes :

> […] la musique, digne du talent éprouvé de M. Théodore Labarre, renferme de nombreux et charmants motifs, de rythmes divers traduits par l'orchestre avec une élégance qui répond à celle du compositeur. Nous avons remarqué et applaudi au passage divers soli, de violoncelle notamment, soutenue d'une instrumentation piquante, des mouvements de valse et autres parfaitement réussis et qui feront une fortune en hiver.[4]

Le Figaro a écrit une critique flatteuse en s'adressant au compositeur du ballet et en caractérisant également son orchestre comme « un salon où les instruments se présentent en gens bien élevés qui savent à fond l'art de causer avec esprit et surtout avec discrétion. »[5]

À ces propos s'ajoutent les critiques de Théophile Gautier qui partage également son opinion favorable sur la musique écrite pour le ballet *Jovita, ou les Boucaniers.* Le célèbre

---

[1] « Théâtre impérial de l'Opéra » *La Renommée*, 11 avril 1857.
[2] *Le Ménestrel*, 18 juillet 1858.
[3] Voir la thèse de doctorat en Musicologie, ETCHETO S., *La Musique du ballet Giselle d'Adolphe Adam*, soutenue le 27/11/2015 à Paris Saclay.
[4] DARTENAY, « Théâtre impérial de l'Opéra », *Le Nouvelliste*, 11 janvier 1855.
[5] *Le Figaro*, 14 janvier 1855, p. 5.

auteur n'oublie pas de mentionner le statut désavantageux de la musique de ballet, en soulignant ainsi l'importance de son commentaire :

> La musique de Jovita est de M. Théodore Labarre, grand virtuose sur la harpe et maestro distingué. M. Labarre a apporté à ce travail plus de soin qu'on n'en met ordinairement, car la musique de ballet est méprisée des compositeurs. Serait-ce parce qu'elle exige de la mélodie et du rythme ? chose dédaignée par les savants. Pour notre part, nous aimons assez cette symphonie sans prétention au-dessus de laquelle voltige comme un rêve le ballet qui l'explique. M. Labarre, qui semble partager nos idées, a écrit pour Jovita une partition élégante, riche de motifs et parfaitement orchestrée ; il y a beaucoup d'opéras dont on ne pourrait pas en dire autant.[1]

Selon Sylvie Jacq-Mioche, en dépit du développement de la musique de ballet, la composition des ouvrages chorégraphiques, telle qu'elle a été établie au cours des vingt dernières années précédentes de l'époque indiquée, demeure une pratique conventionnelle et réglementée. Ce n'est pas l'ampleur de l'activité qui met en péril l'état du ballet français, mais sa nature même. Les créations nombreuses et signées par les meilleurs chorégraphes de l'époque ne sont que les répliques « des vieilles recettes qui, si elles plaisent encore, ne surprennent plus. Les livrets, en particulier, restent trop empreintes des canons romantiques »[2]. Les auteurs des programmes chorégraphiques manquent-ils d'imagination ? À force de créer de nouveaux canevas pour les ballets, exploitent-ils les mêmes sujets ? Selon l'historien Ivor Guest, la première chorégraphie de Mazilier, *La Gipsy* (1839) dont « l'action fortement dramatique montrait bien quel allait être le trait caractéristique de la plupart des ouvrages qu'il allait monter à l'Opéra au cours des vingt années suivantes. »[3] Les intrigues sont souvent centrées autour d'un triangle amoureux, d'échanges d'identités, en mettant en scène les puissants ou les aristocrates et les simples paysans, les tziganes et les bandits.

2. La crise du ballet français

2.1. L'impossible renouvellement

En dépit de la richesse de la production chorégraphique sur le plan quantitatif, cette période voit apparaître des faiblesses annonciatrices de la dégradation de l'état du ballet en France. En premier lieu, les critiques reprochent au ballet un manque d'imagination qui se traduit par une absence de renouvellement des livrets qui suivent toujours les

[1] GAUTIER TH., « Théâtres » *La Presse*, 15 novembre 1853.
[2] JACQ-MIOCHE S., « L'Héritage chorégraphique du Second Empire, entre réalité et fantasmes » in YON J.-C. (dir.) *Les Spectacles sous le Second Empire*, Paris, Armand Colin, 2010, p. 188.
[3] GUEST I., *Le Ballet de l'Opéra de Paris : trois siècles d'histoire et de tradition*, *op. cit.*, p. 97.

mêmes principes. Voici comment le ballet *La Fonti* est apprécié par le critique du *Figaro* : après un éloge de la musique, le journaliste critique le chorégraphe, coupable, selon lui, de manquer d'imagination :

> M. Mazilier est un chorégraphe de talent ; mais il me fait un peu l'effet de ces hommes qui ayant eu l'à-propos de mettre la langue sur un bon mot dans leur jeunesse, passent le reste de leur vie à le redire et à l'élargir pour y faire tenir toute la causerie de leur âge mur. M. Mazilier recommence toujours le pas des danseuses viennoises et le défilé de la *Jolie fille de Gand*.[1]

Et même si les ballets de cette époque rencontrent un grand succès en montrant des danseuses italiennes célèbres et grâce à la richesse de la mise en scène, leur forme n'évolue pas. D'ailleurs, on trouve des témoignages chez les critiques qui attestent des ressemblances évidentes de l'un à l'autre spectacle. Paul de Saint-Victor, dans son article de *La Presse* sur un nouveau ballet de Mazilier et Saint-Georges, avec une « délicieuse » Ferraris dans le rôle principal, remarque :

> Il y a un peu trop de mélodrame dans les *Elfes* de l'Opéra : On ne serait être trop léger en matière si subtile et si délicieuse. Mais, tel qu'il est, le ballet de MM. De Saint-Georges et Mazilier a de l'intérêt et du charme. Il amalgame sans dissimuler ses emprunts, les magies poétiques de *Giselle* aux trucs de la *Fille de marbre*.[2]

Le public est las de revoir sans cesse la même intrigue déclinée à l'infini, les mêmes décors recyclés jusqu'à l'usure : « Pourquoi, - lorsque le règlement du théâtre s'y oppose fortement, -a -t-on fait servir une veille décoration dans un ballet tout neuf, celle du boudoir de la comtesse du *Diable à quatre* ? »[3]

Le journal *Le Figaro* critique sévèrement les créations chorégraphiques sur ce point, notamment *Marco Spada*. Le critique, s'adressant à tous les créateurs de ce spectacle, formule un reproche principal porté par les contemporains. Le ballet reprend des anciennes ressources.

> Pourquoi M. Scribe, avec la complicité de M. Mazilier, a-t-il composé un ballet sur un sujet aussi rebattu que celui de *Marco Spada*, sujet qui n'avait été, sous sa première forme, qu'une variante de la *Sirène* ?
>
> Pourquoi M. Auber, au lieu de donner une partition originale, comme on avait le droit de l'attendre d'un pareil maître, s'est-il borné à colliger un pot-pourri indigne de sa renommée et de notre première scène lyrique ?

[1] *Le Figaro*, 14 janvier 1855, p. 5.
[2] « Théâtres », *La Presse*, 17 août 1856.
[3] *Le Figaro*, 14 janvier 1855, p. 5.

> Pourquoi l'Opéra a-t-il commis la maladresse insigne de produire ses deux premières danseuses dans un même cadre, au risque de partager la salle en deux campus, les Ferraristes et les Rosatistes, et de suggérer aux spectateurs la pensée d'une comparaison préjudiciable à l'une ou à l'autre des deux étoiles de ballet, et peut-être à toutes les deux ?[1]

Le Figaro continue plus loin en expliquant pourquoi les nouveaux ballets risquent d'ennuyer le spectateur :

> Le défaut de *Marco Spada* est celui de tous les ballets d'action ; lorsque le divertissement cesse, et que la pièce reprend son cours, l'ennui y est inséparable du développement dramatisé du sujet. Les deux premiers actes, dans les lesquels l'attention des spectateurs est tenue en éveil par les incidents d'un duel chorégraphique, ont réussi ; on comptait, au troisième acte, sur un surprise d'un décor très beau et très ingénieusement machiné par M. Sacré ; le décor a semblé insuffisant pour sauver les longueurs d'un dénouement à peu près inintelligible en pantomime. […] Mais je suis tranquille : le public fera les suppressions lui-même et à sa mesure, Satisfait d'avoir vu danser ensemble de Rosati et la Ferraris, il prendra son chapeau et se retirera discrètement à la chute du rideau, après le second acte.[2]

Le public contemporain ne proclament-ils pas un pur plaisir de voir la danseuse, sa performance et son apparence au détriment du spectacle ? Ne semble-t-il pas que le ballet a tendance à mettre l'expression du corps en amont d'une expression créative, et cette exhibition du corps risque de définir l'art de ballet.

> Dans la composition de ces ouvrages faits pour un seul nom, il fallut nécessairement éloigner tout entourage susceptible de tenir l'éclat du sujet principal ; l'astre éclipsé, l'ouvrage perdait de sa valeur, et devenait un écueil pour les imitatrices du genre nouvellement créé, et les ballets faits par Mlle Taglioni en sont la preuve.[3]

Certains critiques ont tendance à centrer leurs récits sur la présentation des portraits des danseuses[4] désirées et idéalisées. La danseuse s'affirme comme le personnage principal du compte rendu de presse. La revue *La Sylphide* après avoir consacré une grande partie de son article à la danseuse Carolina Rosati, s'exclame :

> Est-il besoin maintenant, après avoir constaté le succès de la danseuse, de vous parler du succès du nouveau ballet *Jovita* ? Vous savez comment les choses se sont toujours passées et se passent encore à l'Opéra… tant vaut la danseuse, tant vaut le ballet. Représentez un chef d'œuvre de chorégraphie ; s'il n'a pas pour interprète une grande danseuse, une Taglioni, une Fanny Elssler, une Carlotta Grisi, une Cerrito, ou une Rosati, vous en serez pour vos frais

[1] « Théâtres » *Le Figaro*, 9 avril 1857, p. 1.
[2] *Ibid*., p. 2.
[3] SAINT-LÉON A., « De l'état actuel de la danse », *La Renommée*, 10 mai 1857, p. 4.
[4] Voir JARRASSE B., *op. cit*., p. 156-206.

> d'imagination, de desseins et de costumes, et votre ballet s'en ira au bout de quelques représentations en rejoindre tant d'autres dans la nuit d'oubli. Que si au contraire vous avez sous la main une de ces gloires de la danse moderne, il faudra que votre ballet soit bien médiocre, ou que vous ayez bien du malheur, si vous n'obtenez pas un succès.[1]

La revue met en doute la nécessité de continuer la recension sur le spectacle de ballet. La figure de la danseuse prévaut sur la forme et la conception de l'œuvre chorégraphique. Selon Bénédicte Jarrasse, « l'artiste chorégraphique se dissimule fréquemment sous les traits d'une femme-objet, essentiellement préoccupée de séduire le spectateur volontiers disposé à se laisser faire. »[2]

Il apparaît que la richesse du décor ne peut plus séduire le spectateur et les critiques, « le décor est insuffisant pour sauver les longueurs d'un dénouement […] » D'après l'article de Vannina Olivesi intitulé « Entre création et transmission. La réception du *Papillon* de Marie Taglioni en 1860 », le théâtre devenu une entreprise commerciale doit renouveler sans fin son répertoire tout en gérant le coût des mises en scène. Les conditions d'insuffisance financière ont forcé « les entrepreneurs des spectacles à standardiser les œuvres ».[3] En outre, suite à la concurrence élevée entre les maîtres de ballet et les chorégraphes, car ils sont nombreux à vouloir travailler dans le même théâtre, ils n'ont plus de pouvoir absolu dans la composition des œuvres et leur métier est grandement fragilisé.

Le ballet acquiert de nouvelles dimensions, différentes de celles des ballets de Mazilier, avec l'œuvre d'Arthur Saint-Léon, qui domine le ballet français de 1847 à 1852, puis de 1863 jusqu'à sa mort en 1870. Ses œuvres sont généralement caractérisées par la soumission de l'intrigue à la danse. La création du *Violon du diable*, ballet fantastique en 1849, comporte « un second ballet » en qualité de divertissement ; ce dernier suscite des commentaires ambivalents dans la presse :

> Au temps où l'on jugeait les œuvres du théâtre suivant les sévères lois de l'art antique, on n'eut pas manqué de blâmer la façon cavalière dont l'auteur de ce ballet-ci a transgressé la fameuse règle de l'unité d'action. Aujourd'hui qu'on n'y regarde pas si près, qu'on paraît même en général se soucier fort peu de l'unité de quoi que ce soit, il serait inutile de faire une querelle à un auteur pour si peu de chose. Bornons-nous donc à inscrire tout uniment dans notre chronique les faits tels qu'ils se passent de nos jours, et constatons l'immense succès obtenu par le *Violon du diable*.[4]

---

[1] « Théâtres » *La Sylphide*, 20 novembre 1853, p. 222.
[2] JARRASSE B., *op. cit.*, p. 156.
[3] OLIVESI V., « Entre création et transmission. La réception du *Papillon* de Marie Taglioni en 1860 » *op. cit.*, p. 196.
[4] *BNF AS*, *Le Violon du diable*, ballet d'Arthur Saint-Léon : illustrations de presse, 1849.

L'auteur de cette chronique semble apprécier la nouvelle structure des ballets saint-léonniens créés dans la veine contemporaine. Et pourtant, ce style ne semble pas enthousiasmer un certain public parisien. Le ballet *La Pâquerette* signé en 1851 et présenté par le chorégraphe à l'Opéra de Paris, suscite les critiques suivantes :

> Au troisième acte enfin se présente la même difficulté qu'au *Violon du diable*, à la *Fille de marbre*, au *Contrebandier*. Cette difficulté, c'est un ballet tout entier à intercaler dans le ballet nouveau. Il le faut absolument, il nous faut mettre à cette place ce vieux ballet, sinon pas de ballet nouveau ! Je me rappelle à ce propos le peintre Van-Dyck. Il était en train de faire le portrait d'un bourgmestre d'Amsterdam, entouré de ses enfants. On vient dire au peintre : *Votre singe est mort !* Et bon gré, mal gré, il plaça son singe défunt au milieu de cette famille de bourgeois.[1]

Ces lignes appartiennent au critique puissant de l'époque, Jules Janin. Plus loin, dans sa recension, le journaliste s'étonne sur un ton moqueur de l'absence de logique dans la trame dramatique, car pour lui cela s'avère un élément essentiel d'une œuvre de ballet. Dans son discours éloquent, il s'exclame : « Eh bien ! c'est à l'absence complète, absolue de ce petit morceau de fil logique à travers le labyrinthe de Crète qu'il faut attribuer l'ennui profond, le profond ennui de ce ballet intitulé *Pâquerette* ! »[2] À ses propos se joignent les nombreuses critiques de Gautier qui exprime des désaccords sur la conception d'une œuvre chorégraphique réglée par le chorégraphe. En 1850, dans la *Presse*, il rédige de longs passages afin de rappeler la vocation poétique du ballet :

> Nous voyons avec chagrin un esprit aussi ingénieux que celui de M. Roqueplan[3] négliger comme il le fait la partie intellectuelle des ballets représentés à son théâtre : plus que tout autre ouvrage le ballet a besoin d'un poème, ou si ce mot vous paraît trop ambitieux, d'une fable bien nettement suivie et compréhensible sans effort ; dans le ballet, on n'a pas la ressource des effets de style. Il faut que la figure de l'action ne cesse pas un instant d'être visible : le récit est naturellement interdit à un drame muet ; l'on ne peut faire allusion ni au passé, ni à l'avenir ; tout a lieu à présent, et le sujet doit s'expliquer lui-même.
>
> Ce n'est donc pas chose aisée que de faire un semblable libretto. En Angleterre on accepte le ballet comme un cadre à danse et à divertissement ; le côté dramatique, en mimique, est compté comme pour rien ; mais en France, l'on exige un sens, même dans la danse. L'on n'adaptera jamais ici l'insouciance étrangère sur les canevas chorégraphiques, et M. Nestor Roqueplan, qui a tant de charmas paradoxes à son service, devrait bien ne pas ériger en principe le non-sens dans le ballet. L'on est trop rationaliste dans ce pays pour admettre le plaisir qui résulte du rythme et de la décomposition des mouvements, ailleurs que des pas isolés. Tous les ballets dansés par Mme Cerrito et Saint-

[1] JANIN J., *Journal des débats politiques et littéraires*, 20 janvier 1851.
[2] *Ibid*.
[3] Nestor Roqueplan (1805-1870), de son vrai nom Louis-Victor-Nestor Rocoplan, est écrivain, directeur de théâtre et d'opéra français. Il est directeur de l'Opéra de 1847 à 1854.

> Léon, composés de fragments de divertissement fondus ensemble, offrent cet inconvénient.[1]

Gautier voit que la nouvelle conception du ballet introduite par Saint-Léon est également l'affaire du directeur du théâtre qui exerce un pouvoir sur une œuvre musicale ou chorégraphique. Mais il est aussi question de la production chorégraphique selon les exigences et les goûts du spectateur qui commence à se désintéresser du ballet d'action.

> On cessa dès lors de composer des ouvrages dont l'effet reposait sur l'ensemble, l'on sacrifia tout à la mode. A l'astre du jour, à la *Sylphide*, modèle du genre, succéda bientôt une infinité de ballets : *la fille de Danube*, *la fille de feu*, *la Naïade*, etc. Il fallait alors à toute force, une fille baptisée d'un élément quelconque ou un nom caractérisant le *sujet* principal et unique. Exécuté par une célébrité, le succès était certain.[2]

Arthur Saint-Léon, auteur de l'ouvrage *De l'état actuel de la danse*, raconte les difficultés que les chorégraphes rencontrent pour imposer son goût artistique. L'intrigue des ballets repose de plus en plus sur les qualités techniques des danseuses, le chorégraphe doit adapter ses choix des œuvres à cette réalité. Le sujet du ballet est alors dédaigné au profit de la mise en vedette de la danseuse exigée par le public.

Cependant, ses explications ne peuvent pas défendre le chorégraphe face à la critique des chroniqueurs. Les proclamations de Gautier, qui refuse les nouveaux principes de la composition chorégraphique, atteignent le point culminant de son agacement :

> Mais tout cela importe fort peu, avec la mode introduite par Saint-Léon des ballets-divertissement, à la manière anglaise ou italienne, c'est-à-dire sans plan, sans suite, sans raison, et se déroulant devant les yeux comme les scènes tumultueuses et brillantes d'un rêve incohérent. – Nous croyons, au contraire, que nul ouvrage dramatique n'a besoin, comme le ballet, d'une action claire, bien posée, bien suivie et toujours visible, dessinée plutôt par un peintre que par un auteur.[3]

Enfin, un décor somptueux indispensable pour la réussite du spectacle ne suffit plus ou parfois devient l'objet de sévères critiques lui-même. Le décor somptueux semble ne pas être capable de renouveler la forme de la création. La première représentation du ballet *Sacountalâ* de la chorégraphie de Lucien Petipa, dont le décor et les costumes sont jugés dans la *Presse* « dignes du pays des cachemires, des diamants et de la lumière »[4], a

[1] « Théâtres » *La Presse*, 25 février 1850.
[2] SAINT-LÉON A., « De l'état actuel de la danse », *La Renommée, 10 mai 1857,* p. 4.
[3] GAUTIER TH., « Théâtres » *La Presse*, 1er décembre 1851.
[4] « Théâtre » *La Presse*, 18 juillet 1858.

suscité une critique inverse dans le journal *Le Figaro*, dans le compte rendu sous la plume de Jouvin :

> Médiocre décor de MM. Nolau et Rubé ! Je m'en rapporte à leur confrère, M. Martin, fait le fakir en secouant la tête. […] J'ai déjà fait pressentir que les décors brossés par MM. Martin, Nolau et Rubé, ne donnaient qu'une idée très imparfaite du poème oriental auquel ils servent de cadre. Le ballet est le début en ce genre de M. Lucien Petipa : du goût, de la mémoire, peu d'invention.[1]

Après avoir interprété des rôles principaux dans les ballets *Giselle* et *La Péri,* ballets dont les livrets ont été écrits par Théophile Gautier, Lucien Petipa aborde la chorégraphie d'un ballet appartenant à la plume du célèbre auteur, tout en interprétant le rôle principal. Sa chorégraphie est appréciée : « ses pas sont charmants, ses groupes sont à peindre ; son divertissement final du plus grand effet. »[2], La chorégraphie s'avère être le dernier espoir du journaliste qui annonce « s'il y avait encore la danse en France, M. Petipa en serait le *Dieu* »[3], mais le ballet ne se renouvelle pas.

Malgré des ballets faisant date et les éloges de la presse sur la technique merveilleuse des interprètes, le ballet parisien n'a plus la même aura qu'auparavant. À cette dégradation, Hélène Marquié voit plusieurs raisons. En premier lieu, la faiblesse de la formation des danseurs et des danseuses, qui n'est plus la priorité face à la crise sociale (la révolution de Juillet) et économique (des contraintes financières de production suite à l'attribution de l'Opéra à la direction privée) , et qui entraîne la décadence de la qualité du corps du ballet ainsi que des œuvres ; « les conditions de formations et de travail des interprètes se dégradent ; cette détérioration sera aussi responsable du départ des meilleurs danseurs, auxquels aucune possibilité de carrière ne s'offrait. »[4]L'insuffisance de postes pour les danseurs est accompagnée aussi de la volonté de l'Opéra de mettre en place une politique d'exploitation des danseuses invitées afin d'attirer plus de spectateurs. Comme le montre Sylvie Jacq-Mioche dans son étude sur l'état dégradé du ballet dans les années 1840, une « politique de séduction du public sur la présence de « stars » invitées réduit ses propres artistes au rang de comparses et leur ôte toute perspective de carrière, donc toute ambition. »[5]

---

[1] JOUVIN B., « Théâtres » *Le Figaro*, 22 juillet 1858.
[2] SAINT-VICTOR P., *La Presse*, 18 juillet 1858.
[3] *Ibid.*
[4] MARQUIÉ H., *Histoire et esthétique de la danse de ballet au XIXe siècle - Quelques aspects au prisme du genre, féminisation du ballet et stigmatisation des danseurs*, *op. cit.*, p. 106-107.
[5] JACQ-MIOCHE S., « Ombres et flamboiements du ballet romantique à Paris », *op. cit.*, p. 36.

Arthur Saint-Léon explique les causes de l'insuffisance des postes de danseurs en France. En parcourant les plus grands théâtres français, de Bordeaux à Lyon, il déplore l'état financier des théâtres. D'après lui, « cette décadence si différente de la grandeur passée du ballet à Bordeaux, Lyon, Marseille, provient évidemment de la pénurie des ballets représentés à Paris et du genre de ceux que l'on y joue. »[1] Le choix de l'Opéra de Paris d'impressionner le spectateur par la mise en scène pompeuse, les décors et les costumes qui sont « le plus grand mérite des ballets modernes », n'est pas accessible aux théâtres de province. Le chorégraphe rend également le monopole assumé par l'Opéra responsable du manque de place accordée à la danse dans le domaine des spectacles.

En outre, l'ouverture d'autres scènes théâtrales dans les capitales européennes attire des artistes français et participe à la création d'une circulation artistique et d'un réseau professionnel qui se nourrit de contacts et des correspondances des artistes. Dans ce contexte, la carrière d'un danseur ou d'un chorégraphe n'est plus considérée dans le paysage français mais européen et international.[2]

2.2. Le danseur masculin en demi-teinte

Comme le montre Ivor Guest, en dépit de leur succès, les danseuses elles-mêmes apparaissent bien comme la cause du changement de statut du danseur :

> Elles avaient inauguré le culte de la ballerine, qui devait garder son prestige jusqu'au début du vingtième siècle, mais c'était au dépens du danseur de sexe masculin [...] Tout admiré qu'il fût, Lucien Petipa ne devait jamais être ni applaudi ni rémunéré au même titre que les danseuses dont il était le partenaire, et pendant près d'un siècle, ses successeurs à Paris devaient être encore plus mal traités que lui. Cette éclipse des hommes avait émasculé l'art du ballet, comme ne devait que trop clairement le révéler le déclin dont la danse fut victime dès que s'estompèrent les premiers feux du romantisme.[3]

Si le ballet essaie de s'adapter aux tendances romantiques, l'apparition de la nouvelle technique chorégraphique, qui justifie la nouvelle virtuosité des artistes, ainsi que le discours dominant qui proclame l'incompétence du danseur s'affirment.[4] Bénédicte Jarrasse, en caractérisant les symboles visuels de l'esthétique du romantisme, analyse un nouveau vocabulaire chorégraphique qui se définit surtout par l'apparition du chausson

---

[1] SAINT-LÉON A., « De l'état actuel de la danse », La Renommée, 11 avril 1857, p. 3.
[2] Voir YON J.-C. (dir.), *Le théâtre français à l'étranger au XIXe siècle. Histoire d'une suprématie culturelle*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2008.
[3] GUEST I., *Le Ballet de l'Opéra de Paris : trois siècles d'histoire et de tradition, op. cit.*, p. 106.
[4] Voir MARQUIÉ H., *Histoire et esthétique de la danse de ballet au XIXe siècle - Quelques aspects au prisme du genre, féminisation du ballet et stigmatisation des danseurs*, *op. cit.*, p. 187-238.

de pointe. Celle-ci marque un changement radical de la perception de la danseuse qui offre la domination de la danse féminine et, par conséquent, la féminisation du ballet au détriment de la danse masculine. D'après la chercheuse, « Jadis roi de la scène, le danseur, sauf quelques exceptions notables, s'efface progressivement de la scène, suscitant au mieux l'indifférence, au pire le mépris des commentateurs. La danseuse, omniprésente jusque dans l'invention de la danseuse *en travesti*, s'en empare alors pour y régner seule, en maîtresse omnipotente. »[1] À ces propos s'ajoutent les réflexions de Sylvie-Jacq Mioche qui, dans son article consacré à la danse française sous le titre « L'Héritage chorégraphique du Second Empire, entre réalité et fantasmes », aperçoit la suprématie de la danse féminine contenir en germe les contrariétés que le ballet subit à l'époque évoquée. Elle articule sa recherche en essayant de démontrer les motifs de la « décadence » du ballet français en posant aussi la question sur la nature de la vision de l'état du ballet dégradé : « Est-elle le fruit (cette vision) du désintérêt des milieux intellectuelles pour la danse ou du monde de transmission propre à la danse, cette fameuse transmission oral, revendiquée comme le fondement de la tradition, […] le réel s'efface devant des idées reçues qui ne sont plus jamais reconsidérées mais posées comme autant des faits avérés ? »[2] Elle organise sa réflexion en révélant la question de la féminisation du ballet qui figure entre autres comme cause du mépris du ballet dès la fin de l'âge romantique.

Les normes de genre et les valeurs sociales mises en place par l'introduction de l'esthétique romantique dans le ballet-pantomime concourent à une forte différenciation entre les sexes. La danseuse acquiert l'image d'une interprète inspirée par la grâce et la légèreté, alors que le danseur est ancré dans le sol. Cette représentation idéalisée du corps féminin, qui en révèle l'aspect sensuel, de la danseuse est renforcée par la pratique des pointes.[3] Cette technique induit la professionnalisation de la danse féminine. En revanche,

---

[1] JARRASSE B., *op. cit.* p. 74.

[2] JACQ-MIOCHE S., « L'Héritage chorégraphique du Second Empire, entre réalité et fantasmes », *op. cit.*, p. 183.

[3] « Un article de Sandra Noll Hammond montre qu'avant d'être exclusivement féminine, la pratique des pointes a longtemps été utilisée (dès la fin du XVIIIe siècle) sous forme d'exercice pendant les cours, afin de développer l'élévation et la souplesse chez les artistes de deux sexes (son article « Searching for the Sylph : Documentation of Early Developments in Pointe Technique », *Danse Research Journal*, vol. 19, n°2, 1987-1988, p. 27-31). Cette technique est utilisée sur scène par quelques danseuses dès les années 1818-1820, mais c'est Marie Taglioni qui en fait démonstration à l'Opéra, après 1827. » OLIVESI V., « L'Iconographie comme source dans l'historiographie du ballet » in NORDERA M. et MARTIN R. (dir.) *Les arts de la scène à l'épreuve de l'histoire : les objets et les méthodes de l'historiographie des spectacles produits sur la scène française, 1635-1906 :* actes du colloque international tenu à l'Université Nice-Sophia Antipolis les *12, 13 et 14 mars* 2009, Paris, Honoré Champion, 2011, p. 206.

le danseur, exclu de la danse sur pointes, fait face à son effacement. Ce fait est également présent dans l'iconographie de l'époque qui évince progressivement le danseur et donne la préférence aux portraits de femmes dans les recueils théâtraux.[1] Vannina Olivesi a étudié le contenu des galeries d'artistes de la première moitié du siècle, un genre précis d'iconographie théâtrale, et elle a conclu :

> L'absence des danseurs dans la Galerie de la presse, de la littérature et des beaux-arts parue en 1838-1839, qui rassemble les célébrités provenant de tous les domaines de l'art français, confirme cette évolution. Les galeries bibliographiques datées de 1846 et 1848 font également omission des danseurs. […] Cette inégalité des sexes quant à l'accès à la consécration dans la sphère publique perdure au moins jusqu'en 1855-1859[2]

Les artistes féminines bénéficient d'un statut privilégié par rapport à leurs collègues masculins. Une personne renommée de la danse théâtrale masculine, Jules Perrot, demeure le seul à susciter les commentaires critiques en sa qualité de danseur. En outre, il semble que l'art du ballet doive son évolution à la danseuse. L'attention accordée au ballet se traduit par une attention particulière à la ballerine tandis que d'autres acteurs de l'œuvre chorégraphique, danseurs et chorégraphes, sont en grande partie écartés par l'opinion publique.

Dans ce nouveau contexte, les rôles masculins sont devenus rares et moins significatifs que ceux des danseuses. Le refuge des danseurs, la pantomime, semble désormais pris d'assaut par les ballerines qui sont à la fois de bonnes danseuses et de bonnes mimes, comme Carlotta Grisi, Fanny Cerrito ou Carolina Rosati. Les possibilités de carrière pour les hommes sont donc réduites, le nombre de place est restreint et il leur devient impossible de négocier des contrats avantageux.

La question du rejet du danseur et du changement des modalités de mise en scène de la masculinité est récente dans la problématique des recherches sur l'histoire de la danse, précisément, dans l'étude du genre dans le mémoire de l'HDR d'Hélène Marquié *Histoire et esthétique de la danse de ballet au XIXe siècle. Quelques aspects au prisme du genre, féminisation du ballet et stigmatisation des danseurs.*[3] Selon ses recherches, en dépit des rumeurs de la presse et des proclamations des écrivains et des critiques renommés lors de la période post-romantique, ladite disparition du danseur n'interviendra en réalité que

[1] Voir OLIVESI V., « L'Iconographie comme source dans l'historiographie du ballet », *op. cit.*, p. 193-210.
[2] *Ibid.,* p. 207-208.
[3] MARQUIÉ H, *Histoire et esthétique de la danse de ballet au XIXe siècle, op. cit.*

plus tard. Ainsi, vers 1854, la troupe de l'Opéra de Paris ne dispose que de trois premiers danseurs. Lucien Petipa, à la fois premier danseur, premier mime et chorégraphe, reçoit le salaire le plus élevé (12 000 francs par an). Les deux autres danseurs, Louis Mérante et Bauchet sont deux fois moins payés pour leur service.[1] Le bilan établi par Louis Palianti en 1865 sur le Théâtre Impérial évoqué dans l'étude de la chercheuse recense tous les employés de l'Opéra, parmi lesquels treize sujets et premiers sujets hommes pour vingt-trois danseuses.[2] La chercheuse en tire la conclusion qu'il y avait deux fois moins de danseurs que de danseuses et que les hommes étaient moins payés. En même temps, les hommes continuent à occuper des postes de responsabilité et de création en tant que régisseurs et maîtres de ballet.

Malgré les conditions très défavorables pour le métier de danseur dans l'établissement le plus prestigieux de l'Europe occidentale, les recherches d'Hélène Marquié démontrent que la profession du danseur était loin d'avoir disparu dans la seconde moitié du siècle. Ainsi, Lucien Petipa continue à se produire comme premier danseur à l'Opéra de Paris jusqu'en 1862 tandis que Louis Mérante ne débuta qu'en 1848, époque considérée généralement comme un moment d'effondrement du métier. Arthur Saint-Léon règle ses chorégraphies à l'Opéra et il est également premier danseur. En musicien virtuose et un excellent danseur, il reçoit des critiques très élogieuses :

> Il est à la fois le poète et le chorégraphe. En outre, il remplit le principal rôle, et, comme tel, joue du violon, mime et danse avec une égale supériorité. Il pique un staccato avec la même vigueur qu'il lance un entrechat ; la rondeur de son jeu n'est comparable qu'à l'élévation de sa danse ; ses arpégés sont pleins d'expression comme sa pantomime ; amoureux ou fou, il dépeint la situation de son âme au moyen de son archet avec une grâce et une vérité charmante ; il a autant de souplesse dans ses doigts que l'élasticité dans ses jambes ; enfin, on hésite à décider ce qu'il faut le plus admirer en lui, ou du danseur, ou du violoniste[3]

[1] *BNF BMO*, Arch. 19 216. Liste des salaires du personnel fixe, seconde moitié du XIXe siècle. Cité par MARQUIÉ H, *Histoire et esthétique de la danse de ballet au XIXe siècle, op. cit.* p. 240.
[2] PALIANTI L., *Petites archives des théâtres de Paris. Souvenirs de dix ans. Théâtre impérial de l'Opéra*, Gosselin, 1865, cité par MARQUIÉ H., « Le genre, un outil épistémologique pour l'historiographie de la danse », in *Les arts de la scène à l'épreuve de l'histoire : les objets et les méthodes de l'historiographie des spectacles produits sur la scène française, 1635-1906, op. cit.,* p. 218.
[3] *BNF AS*, *Le violon du diable,* ballet d'Arthur Saint-Léon : illustration de presse.

Saint-Léon est présent dans la presse théâtrale quand il travaille à Paris. Les qualités mises en valeurs par le journaliste sont l'élasticité et la technique de l'envol, si appréciées chez les danseurs dans les années qui précédent les années du Romantisme[1] :

> Saint-Léon semble vouloir aller rejoindre, dans les frises l'ombre de Paul, l'ancien Zéphir. Il s'élève si haut que l'on a le temps de lire le journal du soir avant qu'il ne retombe ; tout plancher, sous ses pieds devient un tremplin qui l'envoie au ciel. Il mérite vraiment le nom d'homme-caoutchouc, que les Anglais lui ont décerné, car jamais balle élastique n'a rebondi plus légèrement.[2]

Il mérite des éloges détaillés et il est très apprécié comme danseur :

> Saint-Léon est aussi très applaudi : cela tient à ce que depuis très longtemps l'on n'a pas vu danseur proprement dit en France ; la défaveur marquée à la danse était tombée faisait extrêmement réduire dans les ballets la partie chorégraphique confiée aux hommes. Petipa lui-même, acteur élégant, mime plein de feu et de passion, semblait demander grâce pour sa danse, pour son jeu, en se dévouant complétement à l'effet de sa *partner*. Depuis la retraite de Perrot, Saint-Léon est le seul homme qui ait osé faire à l'Opéra de la danse pour la danse, et il a surpris un succès.[3]

L'auteur de ce passage de célébration du talent du danseur, Théophile Gautier, n'est cependant pas un grand admirateur de la danse masculine. Il a, en effet, souvent montré son déplaisir envers le danseur qu'il considère même comme « quelque chose de monstrueux et d'indécent »[4]. Et s'il vante le talent de danseur de Saint-Léon, il se souvient d'une façon méprisante de Lucien Petipa. Dans une autre recension de presse, le librettiste et le critique assidu remarque cependant : « il [Saint-Léon] a su se faire applaudir, ce qui n'est pas aisé dans un temps où la danse virile n'est pas en faveur. »[5]

En se montrant généralement dans les rôles comiques, le danseur Mérante est cependant salué dans la presse française en tant que « danseur fort habile »[6], « toujours un gracieux jeune premier. »[7] En outre, le danseur mime italien Domenico Segarelli débute à l'Opéra de Paris dans le ballet *Le Corsaire* en 1856 « pour lequel a été spécialement engagé. »[8] On lui accorde de petits commentaires positifs, il « a révélé dans le rôle de Conrad un talent mimique des plus complets. »[9] ; « M. Segarelli, le nouveau mime

---

[1] Voir le chapitre suivant de cette thèse.
[2] GAUTIER Th., *La Presse*, 25 février 1850.
[3] GAUTIER Th., *La Presse*, 23 octobre 1848.
[4] *La Presse*, 6 juin 1838, cité par BRUNET F., *op. cit.*, p. 149.
[5] GAUTIER Th., *La Presse*, 25 octobre 1847.
[6] DARTENAY, « Théâtre impérial de l'Opéra », *Le Nouvelliste*, 11 janvier 1855.
[7] *Le Figaro*, 9 avril 1857.
[8] *Annuaire musical*, Paris, 1857, p. 92.
[9] « Nouvelles », *Le Nouvelliste*, 1er février 1856.

est une précieuse acquisition. Il a joué un véritable artiste et avec une intelligence remarquable le rôle de Corsaire. »[1]

L'année suivante, à la présentation du nouveau ballet *Marco Spada,* les appréciations dans la presse reprennent vite un goût amer. On y trouve des remarques tranchantes sur son interprétation qui semble préoccuper les chroniqueurs. *La Revue de Paris* annonce « M. Segarelli, qui remplit le rôle de Marco Spada, s'est fait assez maladroitement une physionomie terrible. Il lance continuellement des regards sinistres. Avec une pareille figure, il doit lui être fort difficile faire passer pour un honnête gentilhomme. »[2] C'est dans le compte rendu critique que le journaliste Jouvin rédige les commentaires sur un nouveau danseur mime :

> Mais vous n'y pensez pas, mon cher monsieur Segarelli ! dirai-je au mime italien auquel on a confié le rôle de Marco Spada ; vous êtes vêtu en grand seigneur, vous faites bien les choses, vous avez une valetaille imposante quoiqu'un peu patibulaire, c'est vrai ; mais comment voulez-vous qu'on reconnaisse pas le bandit dans la peau de cet homme qui tremble si fort et dont les nerfs ont toujours l'air d'exécuter une sonate échevelée de M. Listz ? On dirait que vos yeux et votre mâchoire travaillent à la porte d'un dentiste, que vos bras ont pris la suite des affaires du télégraphe de Montmartre remercié, et que vos jambes flageolantes portent une centenaire. Que diable ! vous êtes engagé pour jouer pour jouer les mimes et non pour nous donner une idée exagérée des convulsionnaires du siècle dernier ![3]

Les danseurs acquièrent une nouvelle visibilité sur scène, véhiculée par les recensions critiques et l'iconographie. Le ton satirique prévaut désormais dans les articles de presse qui parlent du danseur. Jules Janin fait l'éloge à Fanny Cerrito dans l'œuvre *La Fille de marbre* monté en 1847. La ballerine est glorifiée et les descriptions de son talent prennent plusieurs passages. Elle y est décrite grâce à une accumulation de adjectifs qualificatifs mélioratifs afin de souligner le côté sensuel d'un corps dansant « elle a été piquante, provocante, ingénie, coquette, folle, amoureuse, folle » ; l'auteur la félicite pleinement pour sa danse dont les lignes sont écrites dans l'hyperbole : « elle danse comme personne n'a dansé avant elle ; fille de feu, fille de marbre, flamme et statue, elle a été au niveau de tous ces rôles, sans compter une grande variété de pas, de poses, d'attitudes, de sourires, d'inventions, de folies […]. »[4] La fascination pour la danseuse emporte l'auteur qui décide

[1] « Théâtre impérial de l'Opéra » *La France musicale*, 6 janvier 1856.
[2] « Revue musicale », *La Revue de Paris*, 1er mai 1857, p. 130.
[3] JOUVIN J., *Le Figaro,* 9 avril 1857.
[4] JANIN J., « La Semaine Dramatique », *Le Journal des débats politiques et littéraires*, 25 octobre 1847.

d'être plus raisonnable dans ses appréciations d'Arthur Saint-Léon, chorégraphe et danseur dans cette pièce :

> M. Saint-Léon ne s'attend pas sans doute à ce qu'on fasse pour lui ce qu'on ne fait plus pour aucun danseur, à ce qu'on en parle sérieusement. C'est déjà une assez grande calamité de voir des hommes qui dansent sans être forcé de dire à son monde : celui-ci est plus léger que celui-là est plus joli que celui-ci ! M. Saint-Léon a l'habitude de sauter à en perdre haleine ; quand il est en l'air, il tourne quinze ou vingt fois sur lui-même, et tant que ça l'amuse il reste là. Quant à savoir s'il vaut mieux M. Petipa, s'il danse aussi bien que M. Petipa, s'il danse un peu moins bien que M. Petipa, qu'est-ce que ça fait à M. Saint- Léon ? et qu'est-ce que ça nous fait ?

Et bien que l'auteur souligne la virtuosité de la danse, les sauts très élevés, la vitesse et l'habilité, les caractéristiques estimées dignes d'un bon danseur, ses analyses sont marquées par une certaine amertume ironique. Le chroniqueur met en doute l'importance de la danse de Saint-Léon et répond lui-même à la question : « L'important est de savoir que cette charmante, cette vive et leste et bondissante Cerrito a réussi complètement. »

La virtuosité des danseurs tant appréciée lors des décennies précédentes ne semble plus plaire aux chroniqueurs. Encore plus, elle suscite des remarques acides ou qui ont tendance à ridiculiser le danseur. L'intervention de Lucien Petipa dans son premier ballet où il est aussi danseur fait l'objet de commentaires dans *Le Figaro* :

> Les claqueurs applaudissent bruyamment ; mais M. Petipa ne s'amuse pas du tout. Afin de l'égayer, mademoiselle Marquet essaye d'une querelle de ménage ; c'est comme si elle dansait. M. Mérante intervient alors et apprend à mademoiselle Marquet que la mélancolie de leur camarade est causée par la perte que M. Petipa a faite dernièrement de ses entrechats horizontaux, et il ajoute : « Pour le dégouter des entrechats, si nous faisions danser Beauchet ? » On fait danser Beauchet. La mélancolie de M. Petipa devient de l'hypocondrie.[1]

« Ce sont les attaques constantes d'une certaine critique qui proclame l'inadéquation du sexe masculin avec la danse et la modification des représentations symboliques du danseur qui auront donc effectivement raison des vocations masculines »[2], précise la chercheuse Hélène Marquié. Toutefois, la virtuosité des danseurs est toujours appréciée par le spectateur que Petipa ne manque pas de démontrer dans son ballet *Sacountalâ* « Son pas (de Mlle Ferraris) de deux avec Petipas [*sic*] (Douchmanta) est tout simplement un chef d'œuvre. Il faut voir Sacountalâ, enlevée par son partenaire, suspendue

[1] JOUVIN B., « Théâtres », *Le Figaro*, 22 juillet 1858.
[2] MARQUIÉ H., *Histoire et esthétique de la danse de ballet au XIXe siècle, op. cit.*, p. 244.

horizontalement, hissée sur un buisson de fleurs, puis pivotant, tournoyant sur la pointe des pieds. »[1] Pour certains critiques, la technique masculine de danse n'est pas une qualité à être mise en valeur. À l'inverse, la virtuosité autre que celle de la danseuse est blâmée. Et sur ce point, le *Figaro* dans l'article consacré à la première du ballet *Marco Spada*, écrit des lignes amères sur le danseur Lucien Petipa :

> Petipa joue Federici, l'amoureux d'Angela. Il a endossé un singulier pourpoint au deuxième acte, pour exécuter les écots de son pas avec Rosati. Cela lui donne l'air d'un pâtissier vêtu d'un satin blanc et m'a rappelé Lassagne s'écriant dans les Nèfles : « Mon Dieu ! qu'un prince de Hongrie est donc heureux de pouvoir danser devant les domestiques. » Je trouve aussi que Petipa abuse un peu des entrechats horizontaux. C'était il y a dix ans, sa grande ressource et son épée de chevet ; aujourd'hui, son épée est bien près d'être rouillarde… Mais qu'il y prenne garde ! un soir ou l'autre, il creusera, en retombant de son vol aérien, une trouée dans le plancher, et gare aux machinistes du troisième dessous ![2]

Lucien Petipa contribua considérablement au succès des ballets de Gautier, mais l'auteur des scénarios chorégraphiques juge lui-même le métier de danseur inapproprié et « à ses yeux, le corps masculin n'ayant rien d'élégant, la recherche même de l'élégance tombe fatalement dans une afféterie insupportable. »[3] Excellent danseur, qui plaisait énormément au public, le frère ainé de Marius Petipa fut l'un des derniers grands danseurs romantiques.

Devenu objet d'attaques déplaisantes, le danseur[4] est proclamé comme décevant pour la danse scénique, ses rôles sont ridiculisés ou déconsidérés. Et si le talent du danseur est relevé, le chroniqueur, qui lui consacre seulement une ou deux lignes de son article, le considère comme un élément inutile ou accessoire dans le ballet. La technique et le statut du danseur deviennent également l'objet de critiques. Et si, de temps à autre, on lit encore des critiques élogieuses sur les danseurs, les journalistes insistent sur la qualité de l'expression mimique davantage que sur la virtuosité de la danse pure. Ces commentaires désobligeants des critiques, non seulement sur la profession du danseur, mais aussi sur l'apparence physique des interprètes (comme ce fut le cas pour Jules Perrot[5]), influèrent probablement sur le choix de certains artistes de quitter la France et

[1] « Musique et Théâtre » *Le Ménestrel,* 18 juillet 1858.
[2] *Le Figaro*, 9 avril 1857.
[3] BRUNET F. *op. cit.*, p. 149.
[4] Sur la différence entre les danseurs nobles, de caractère et les mimes, voir plus loin dans cette partie de la thèse.
[5] Certains journaux de l'époque se montre hostiles à l'apparence physique de Jules Perrot. Théophile Gautier tout en vantant le talent du danseur, n'hésite pas cependant à écrire : « Perrot n'est pas beau, il est même extrêmement laid ; », *La Presse*, 2 mars 1840. Voir aussi sur le cas de

de se produire dans des pays plus accueillants, où leurs rôle et présence étaient davantage valorisés.

Les rôles masculins sont peu nombreux dans les ballets qui mettent en valeur la danseuse. Certes, les danseuses ont participé à l'imposition de la nouvelle esthétique du ballet lors de la révolution romantique. Le ballet, un art théâtral, reflète un nouveau goût du public. Comme l'explique également Hélène Marquié, le ballet français se place dans une situation à double entente : « les transformations de la danse et les nouvelles thématiques vont féminiser le ballet aux yeux du public ; simultanément et réciproquement, le goût du public pour un univers féminisé impose au ballet une esthétique aux contours perçus comme féminin ; l'un entraînant l'autre. »[1]

Malgré le répertoire riche en création et le travail de plusieurs chorégraphes et danseurs renommés, il y a des facteurs qui apparaissent néfastes pour le statut d'artiste masculin et pour l'art chorégraphique. La centralité de l'artiste féminine dans une œuvre chorégraphique, renforcée par le corps de ballet féminin, éclipse le danseur en le mettant à un plan secondaire. La politique administrative a tendance à standardiser la production chorégraphique en l'adaptant aux compétences de la ballerine, ce qui renforce cette dévalorisation des danseurs et des chorégraphes. En outre, un rôle majeur dans l'affaiblissement de la figure d'un danseur est accompli par la presse qui met en doute sa pratique professionnelle et sa place dans le domaine de la danse. Dans ce contexte, les artistes masculins cherchent à se valoriser en dehors des scènes françaises. Ils participent ainsi à la construction d'un réseau d'artistes mobiles.

Et si l'on constate les faiblesses et la dégradation du paysage chorégraphique français, l'Opéra de Paris demeure un établissement par excellence de référence pour la danse, servant de modèle artistique pour le ballet russe. Héritier principal du répertoire de l'Opéra de Paris, le Théâtre impérial russe deviendra la scène phare des reprises chorégraphiques.

Jules Perrot, MARQUIÉ H., *Histoire et esthétique de la danse de ballet au XIXe siècle, op. cit.,* p. 229-232.

[1] MARQUIÉ H., *Histoire et esthétique de la danse de ballet au XIXe siècle, op. cit.,* p. 186.

Chapitre 2. La Russie, terre d'accueil des danseurs et des chorégraphes français

Le ballet russe, plus que d'autres types de théâtre musical, subit une influence considérable des pays étrangers, en particulier de la France. Depuis son origine, il est lié au ballet français. Un des enjeux de ce chapitre sera de montrer la trajectoire professionnelle de certains danseurs et chorégraphes d'origine française et de mettre en évidence le rôle qu'ils ont joué dans la diffusion du ballet en Russie, en contribuant ainsi au mythe de « l'Europe Française » abordé dans l'ouvrage de Rahul Markovits *Civiliser l'Europe. Politiques du théâtre français au XVIIIe siècle*[1]. En étudiant l'expansion du théâtre français dans les cours princières au XVIIIe siècle, l'auteur de cet ouvrage décrit non seulement le marché du travail des comédiens dont la carrière a une dimension internationale mais s'interroge aussi sur les enjeux du projet politique et culturel qui consolide l'exportation et l'appropriation du théâtre français. Le modèle français véhiculé par le théâtre peut donner place à une hybridation culturelle des produits locaux. L'auteur montre ainsi que la propagation de la civilisation française n'est pas hétérogène et qu'elle peut fusionner avec d'autres cultures. L'auteur bouleverse l'idée que le théâtre français est un simple instrument d'acculturation ayant pour mission de civiliser l'Europe.

1. L'expansion continue de l'art français en Russie

Au cours des XVIIIe et XIXe siècles, les étrangers de toutes les professions se rendent en Russie à des fins professionnelles. Leurs voyages se multiplient, notamment les missions commerciales et scientifiques. Les relations entre la France et la Russie sont particulièrement fructueuses dans le domaine des arts, des livres et des idées. Les moments les plus caractéristiques de cette interaction furent les voyages des Français à l'invitation des tsarines et des tsars et, entre autres, le séjour prolongé de Diderot ou Falconet en Russie. L'image de la Russie en France n'est pas ignorée et les connaissances sur ce pays lointain sont partagées dans leurs mémoires et récits de voyages[2] ou encore,

[1] MARKOVITS R., *Civiliser l'Europe : politiques du théâtre français au XVIIIe siècle*, Paris, Fayard, 2014.
[2] CF. PÉROL L., « Les idées de Diderot sur l'Empire à l'épreuve du voyage en Russie », in *Siècles*, Numéro 17, 2003, p. 91-109.

via la rédaction par Voltaire d'une grande *Histoire de l'Empire de Russie sous Pierre le Grand*.[1]

Dans la propagande de la culture française, un rôle important appartient au caractère unique et particulier de l'éducation des classes aisées et de l'aristocratie russes selon les goûts européanisés, la tradition d'inviter des gouverneurs francophones et la préférence donnée à la langue française en qualité de langue d'élite. La langue française devient la langue de communication. La domination de la littérature et de la philosophie françaises qui sont enseignées et propagées par les universités et les lycées, est renforcée par les contacts personnels entre les philosophes français et l'élite russe. Selon Katia Dmitrieva, le goût pour la culture française n'a fait qu'augmenter après la Révolution française « quand la cour de Saint-Pétersbourg se donna pour tâche d'être le conservateur des traditions de la cour de Versailles. »[2]

Parmi les acteurs d'influence, une place importante est donnée aux diplomates français qui détiennent un poste en Russie, mais aussi aux immigrés et refugiés en Russie qui ont échappé aux révolutions françaises. Soutenue par de grands monarques russes, l'influence du modèle français acquiert un statut gouvernemental. L'Académie impériale des sciences devient un centre de la diffusion de la culture française grâce à des livres et des méthodes d'enseignement.

La Russie parvient à adapter une expérience progressive de la culture française dans d'autres conditions nationales et en tire profit pour faire avancer sa société. L'étude de la présence des artistes français en Russie et les échanges culturels entre les deux pays passionnent l'esprit des philosophes et historiens français et russes dans les ouvrages plus anciens[3] et jusqu'à nos jours.[4]

---

[1] BELLISSA M., *La Russie mise en lumières: représentations et débats autour de la Russie dans la France du XVIIIe siècle*, Paris, Kimé, 2010, 250 p.

[2] DMITRIEVA K., Vers l'âge d'or de la culture russe. Réflexions sur quelques figures complexes de relations triangulaire, in ESPAGNE M., DMITRIEVA K., *Transferts culturels triangulaires France-Allemagne-Russie*, Paris, Éd. de la Maison des sciences de l'homme, 1996, p. 121.

[3] PINGAUD L., *Les Français en Russie et les Russes en France : l'ancien régime, l'émigration, les invasions,* Paris, Perrin, 1886.

[4] Voir MÉZIN A., PERRET-GENTIL Y., POUSSOU J.-P. [et al.], *L'influence française en Russie au XVIIIe siècle : colloque international, 14 et 15 mars 2003,* Fondation Singer-Polignac et Sorbonne, Institut d'études slaves, 2004.

Les déplacements vers la Russie s'accroissent également grâce à la création de l'image de Saint-Pétersbourg en tant que centre intellectuel, artistique et politique, depuis sa fondation et jusqu'au début du XXe siècle. Désignée dans l'article de Sophie Cœuré *Moscou/Pétersbourg-Leningrad. La Russie entre deux capitales et deux cultures (du XIXe siècle aux années 1920)* comme « cette culture importée »[1], Saint-Pétersbourg est créée sous l'influence des cultures étrangères dans tous les domaines : du mélange des styles d'architecture et jusqu'à la mode vestimentaire étrangère. Saint-Pétersbourg rassemble des personnalités du monde commercial et industriel, la société savante et littéraire. Saint-Pétersbourg donne l'impression d'une ville cosmopolite en plus de sa splendeur de ville impériale. Elle est une capitale culturelle mais aussi la capitale politique dont l'idéologie s'inscrit dans le contexte de la culture. Expressément liée au projet de construction d'un empire occidentalisé, la question de l'identité nationale surgit cependant dans les débats, elle est revisitée au milieu du siècle par les prises de position nationalistes et slavophiles dont la culture devient le miroir.[2] Les positionnements par rapport au contenu « russe » ou « occidental » proposés autour de l'histoire de la ville et sa culture donneront également une réflexion différente sur l'évolution de l'art russe.[3]

1.1. Le modèle français véhiculé par le théâtre

Le milieu théâtral semble un lieu particulièrement accueillant pour les acteurs étrangers qui y viennent pour construire leur carrière. Favorisés par le pouvoir impérial, les Théâtres impériaux russes présentent une pratique réglementaire fondée officiellement lors du règne de l'impératrice Élisabeth Ire (1709-1762). Cette structure inclut un grand nombre de théâtres de la cour impériale. Destinés à produire des spectacles de divertissement ou à l'occasion de grands événements solennels pour les princes, et confirmant leur statut élitiste, les Théâtres portent des noms de tsars : le théâtre Aleksandriskij[4] (Le Théâtre Alexandra) – dont le nom fut donné en l'honneur de l'épouse de Nicolas Ier ; le Théâtre Mihajlovskij[5] (Le Théâtre Michel) porte le nom du fils

[1] CŒURÉ S., « Moscou/Pétersbourg-Leningrad. La Russie entre deux capitales et deux cultures (du XIXe siècle aux années 1920) » in ROCHE D. et CHARLE CH. (dir.), *Le temps des capitales culturelles : XVIIIe-XXe siècles*, Seyssel, Éd. Champ Vallon, coll. Époques Seyssel, 2009. p. 323.
[2] *Ibid.,* p. 324.
[3] Cf. ALLENOV M., DMITRIEVA N. et MEDVEDKOVA O., *L'Art russe*, Paris, Citadelle & Mazenod, 1991, traduit par Suzanne Rey-Labat et Catherine Astroff, 623 p. ; PAPET É. FONT-RÉAULX D., SALÉ M.-P.[et al.], *L'art russe dans la seconde moitié du XIXe siècle : en quête d'identité,* Paris, Musée d'Orsay, 2006 p. 463.
[4] Le Théâtre Aleksandriskij avait été construit par Karl Rossi en 1832.
[5] Le Théâtre Mihajlovskij avait été construit par Aleksandr Brulov en 1831-1833.

cadet du tsar Paul Ier, Mihail, frère du futur tsar Aleksandr Ier ; le théâtre Mariinskij (Le Théâtre Marie) construit en 1860 et appelé ainsi en l'honneur de l'épouse d'Aleksandr II, Marija. Sous une forme de monopole, les Théâtres impériaux, disposant également de moyens financiers importants, et beaucoup de personnel, participent vivement à l'évolution du théâtre musical et dramatique.

Le fonctionnement théâtral de Saint-Pétersbourg est un cas unique. Les troupes étrangères, allemande et française, faisant partie des troupes impériales et financées par l'État russe, s'installent dans le Théâtre Michel suivant la décision de spécialiser les Théâtres selon les genres théâtraux existant dans les années trente. La troupe dramatique russe joue dans le Théâtre Alexandra tandis que l'opéra et le ballet se déroulent dans le Grand Théâtre de Saint-Pétersbourg, également appelé le Bolšoj Kamennyj[1] (en maçonnerie). Le journaliste russe Rafail Zotov a étudié les théâtres de Saint-Pétersbourg et a écrit un article en 1841 où il remarque : « Cette division a été faite il y a environ cinq ans et reprend probablement le modèle parisien. Sauf qu'à Paris, le partage des troupes est une nécessité ; là-bas, la direction de chaque théâtre est complètement indépendante. Ici, tout est sous le même pouvoir, ce qui est préférable. »[2] La régie russe des théâtres est défendue pour plusieurs raisons, mais en particulier pour des motifs politiques. Dans les années 1850-1860, le ministre de la cour pressent le danger de l'autorisation des théâtres privés.[3] Le monopole exclusif des représentations permanentes ne sera suspendu qu'en 1882 lors des réformes théâtrales.

Dépendant du pouvoir de la cour et fonctionnant sous son égide, les troupes impériales possèdent le statut de troupes permanentes, mais jouissent aussi de nombreux privilèges ; entre autres, les acteurs ont droit aux pensions et retraites. Comme l'explique Lev Guitelman, à l'émergence du Théâtre russe au milieu du XVIIIe, l'activité du Théâtre français ne diminue pas. Le chercheur insiste sur la relation enrichissante entre les deux

[1] Il a été ouvert en 1783. L'usage de mot « pierre », au XVIIIe siècle n'implique pas l'usage du matériau cité mais une méthode de construction qui n'emploie plus le bois. Expliqué par ZIDARIČ W., « La vie musicale pétersbourgeoise et le Théâtre Mariinski : espace retrouvé d'un prestige international », in ZIDARIČ W., *Saint-Pétersbourg : 1703-2003 :* actes du colloque international, Université de Nantes, Centre international des langues, 16 et 17 mai 2003, Nantes, CRINI et Centre de recherche sur les identités nationales et l'interculturalité, 2004, p. 125.
[2] *Bibliothèque historique de Russie,* ZOTOV R., « O ninešnev sostojanii peterburgskih teatrov [Sur l'état actuel des théâtres pétersbourgeois] » *Russkie teatry* [Les Théâtres russes], Saint-Pétersbourg, 1841, p. 41.
[3] PETROVSKAJA I., SOMINA V., *Teatral'nyj Peterburg : Načalo XVIII v., - okt.1917 g.* [Le Pétersbourg théâtral : début du XVIIIe siècle-octobre 1917], Saint-Pétersbourg, Académie russe des Sciences, Institut d'histoire de l'art, 1994, p. 98.

troupes en précisant que les deux théâtres « travaillent en relation étroite et constante, soit dans la rue voisine, soit parfois sur le même plateau scénique mais à des jours de la semaine différents. » [1]

Mais c'est aussi la possibilité de faire une grande carrière et de gagner en renommée qui attire les acteurs français en Russie. Saisissant les opportunités qui leur sont offertes, les artistes français s'adaptent aux goûts de l'aristocratie et de la bourgeoisie russes tout en proposant au spectateur des genres typiquement français : opéras comiques, vaudevilles et comédies. Le nom de la chanteuse française Jeannette Phillis-Andrieux jalonne, par exemple, l'histoire de la troupe française à Saint-Pétersbourg au début du siècle.[2] Après avoir conquis la bienveillance du public et de la presse en plus de la faveur du pouvoir de la cour, l'actrice et chanteuse française exerce une influence sur le répertoire de l'opéra français, ainsi que sur sa politique financière et administrative. Sa carrière établie sur le sol russe s'impose et permet au public pétersbourgeois de comprendre les principes européens d'emploi d'actrice ainsi que les conditions de production sur scène. Son rôle dans le domaine théâtral est d'autant plus important que, selon la chercheuse Elena Vorob'eva, sa présence développe le goût pour l'opéra-comique français en Russie.[3] La période napoléonienne amène une certaine hostilité envers les Français dès 1810, ce qui se traduit par l'expulsion des acteurs culturels français[4] et, en conséquent, l'effacement de la troupe française. Toutefois, il faut préciser que la troupe française s'est vite retournée dans les capitales russes. Selon les mémoires du critique et historien Rafail Zotov, en 1816, « la haine nationale envers le nom Français a disparu il y a longtemps et les tentatives de renouveler les spectacles français sont entrepris. »[5]

On ne peut pas omettre non plus l'aspect linguistique qui a favorisé la prospérité et le succès de la troupe française ainsi qu'une meilleure intégration des artistes francophones. Le public d'élite, généralement francophile et pour qui la langue française est une langue de communication dans la haute société, stimule le succès du théâtre

---

[1] GUITELMAN L, « La troupe française permanente de Saint-Pétersbourg », in AUTANT-MATHIEU M.-Ch., GALTSOVA E., HENRY H. [et al.], *Les voyages du théâtre : Russie-France XXe siècle*, Tours, Université François Rabelais, 2002, p. 11-12.

[2] Voir l'article de VOROB'EVA E., « Jeannette Phillis-Andrieux – *prima donna* de la troupe française » in *Problemata Musicologica*, numéro 10, Saint-Pétersbourg, Institut de l'Histoire d'Art, 2010, p. 88-101.

[3] *Ibid*.

[4] Voir la troisième partie de cette thèse.

[5] *RGB*, ZOTOV R., *Teatral'nye vospominanja* [Les souvenirs théâtraux], Saint-Pétersbourg, Typographie d'Ja. Ionsona, 1859, p. 47.

français. À ce propos, *Repertuar russkogo teatra* [*Le Répertoire du Théâtre russe*] confirme que

> Depuis toujours Saint-Pétersbourg était heureuse de la composition artistique des troupes françaises. Exceptée Paris, aucune capitale européenne n'avait un nombre si élevé d'artistes remarquables. Mais il est aussi vrai qu'aucun peuple n'a aussi bien appris le français que le peuple russe. La langue française fait toujours partie de l'appartenance à la haute société […][1] (en russe)

La politique d'engagement des artistes dramatiques et chorégraphiques dans le théâtre russe est également favorisée et soutenue par le discours critique de la première moitié du siècle. Même si la presse musicale et théâtrale se trouve en voie de développement, elle exerce une certaine influence sur l'opinion publique. Ainsi, le journal russe *Severnaja pčela* [*l'Abeille du Nord]*, le journal sous l'égide du gouvernement et agissant en tant que moteur d'influence, commence son article de 1832 à l'occasion des débuts de la danseuse française Laura Peyssard au Théâtre Impérial de Saint-Pétersbourg :

> Qu'ils disent tout ce qu'ils veulent ces patriotes dans les couloirs, mais la présence de la troupe française dans notre capitale et l'engagement d'excellents artistes dans la troupe de ballet ont depuis toujours contribué et vont contribuer au développement des talents russes, à leur perfection et à la propagation du goût pour l'élégance. Ceux qui se fâchent contre les adeptes de la mode d'aujourd'hui en raison de leur obsession pour Paris […] Mais ceci nous fait reconnaître que Paris semble être une vraie patrie de l'Art Dramatique ainsi que de l'Art de la Danse, depuis son invention et jusqu'à l'interprétation. […] L'arrivée de nouveaux artistes de Paris chez nous est très utile selon les raisons exposées. Les habitués du théâtre devraient remercier la Direction pour son attention aux plaisirs du public et son effort de perfectionner les talents locaux.[2] (en russe)

1.2. Exemples d'échanges dans le domaine de la danse

Les contacts artistiques dans le domaine de la danse entre la France et la Russie qui préfigurent l'arrivée de Marius Petipa remontent au début du XVIIIe siècle. Les périodes de la formation de l'art du ballet russe par les chorégraphes français et italiens ainsi que la période préromantique sont relativement peu étudiées dans l'historiographie de la danse. Cependant, elles constituent des périodes que nous estimons charnières, dans la mesure où se forme la tradition d'échanges culturels et de transferts de connaissances dans le domaine de la danse. Notons que par rapport à d'autres objets de la culture

[1] ZOTOV R., « I moi vospominanija o teatre » [Et mes souvenirs du théâtre] *Repertuar russkogo teatra* [Le Répertoire du Théâtre russe], Vol. 1, Saint-Pétersbourg, 1840, p. 17.
[2] *RNB*, *Severnaja pčela* [L'Abeille du Nord], n°12, 16 janvier 1832.

française qui circulent également en Europe et en Russie (livres et périodiques, peinture et musique), le ballet est un objet politique puisque la circulation de cet art ainsi que de ses acteurs est un produit de choix et de décisions des commanditaires. Le ballet en Russie apparaît donc attaché de manière immuable à un lieu ou plutôt à une institution.

En Russie, la présence des chorégraphes et danseurs d'origine française est considérable. Et si la danse se développe de façon intensive en France dès la fin du XVe siècle, surtout grâce à tous les artistes italiens présents à la cour française, en Russie, il va falloir attendre le règne de Pierre le Grand pour que la cour russe s'ouvre à l'Europe et que la pratique de la danse fasse son apparition. Le ballet russe va se construire tout au long des XVIIIe et XIXe siècles grâce à l'arrivée et l'apport des meilleurs chorégraphes et danseurs étrangers : Français en majorité, mais également Italiens et Autrichiens. Le destin des acteurs du domaine de la danse est divers. Certains sont invités en tant que maîtres de danse réputés et la cour impériale leur accorde de grandes libertés créatives, certains sont invités en tant que professeurs de danse et danseurs. D'autres arrivent pour se produire quelques fois, d'autres encore décident de s'engager pour plusieurs saisons consécutives auprès de la cour impériale russe. Il est notable que les artistes qui ont contribué à la formation du ballet en Russie étaient venus de différents pays d'Europe. Nous allons illustrer brièvement ces grands noms de la danse. Ce détour permettra de constater que le paysage russe de la danse avant l'arrivée de Marius Petipa est infléchi par les interactions de diverses cultures jusqu'à ce que le modèle français prévale vers la seconde moitié du XIXe siècle.

Dans l'historiographie de la danse, il est en général considéré que ce fut un Français, Jean-Baptiste Landé (?-1747)[1], premier d'une longue série d'artistes, qui arrive à Saint-Pétersbourg en 1733. Il a d'abord dansé à Paris, puis à la cour de Dresde et de Stockholm où il est maître de ballet du roi de Suède. Il y dirige une troupe d'opéra française et travaille également à Copenhague avant d'être invité en Russie par la conseillère de la tsarine.[2] Il est nommé rapidement maître de danse pour enseigner aux élèves du Corps des cadets[3] qui viennent renforcer la troupe italienne également installée en Russie en

[1] Les dates se varient. Nous nous référons au LE MOAL Ph., (dir.) *Dictionnaire de la danse,* Paris, Larousse, 1999, p. 124.
[2] CHRISTOUT M.-F., *Le ballet occidental : naissance et métamorphoses : XVIe-XXe siècles*, op. cit., p. 88.
[3] *Le Corps des cadets* est en Russie une école militaire secondaire pour préparer les élèves à la carrière d'officier.

1735. Il organise ensuite à Saint-Pétersbourg une école de danse, noyau de la future École du Théâtre Impérial, et devient le maître de ballet de la cour impériale.[1] Son activité professionnelle se déroule en tandem avec le maître de ballet italien Rinaldi, qui dirige la troupe italienne et ils se partagent la création : traditionnellement, Rinaldi pour la danse « grotesque » et Landé pour la danse « sérieuse ».[2] La tsarine suivante, Elisaveta Petrovna, la fille de Pierre le Grand, est francophile. Et si les deux maîtres de danse étaient ses professeurs de danse, c'est à Landé qu'elle confie la conception du ballet qui ouvre et conclut le spectacle donné à l'occasion de son sacre. Ce spectacle fait l'apologie de la nouvelle impératrice et les danseurs y incarnent la vertu de la reine et du peuple. Il reste maître de ballet à la cour jusqu'à sa mort. Sa date de naissance demeure inconnue par les chercheurs mais de récentes études et de nouveaux éléments[3] permettent d'émettre l'hypothèse selon laquelle Jean-Baptiste Landé était d'origine bordelaise.

C'est au chapitre VI intitulé *Le Ballet en Russie du XVIIIe au XIXe siècle*[4] que Marie-Françoise Christout traite du ballet russe. Elle y évoque deux modalités de l'attractivité de la Russie pour les chorégraphes et les danseurs étrangers. La première est liée aux possibilités artistiques proposées par Saint-Pétersbourg aux artistes étrangers. Les maîtres de ballets étrangers sont nombreux dans la capitale russe, souvent leurs chemins se croisent et ils collaborent ensemble. Dans la seconde moitié du XVIIIe siècle, la présence

---

[1] Cf. BORISOGLEBSKIJ M. *Prošloe baletnogo otdelenija Peterburgskogo teatral'nogo učilišča* [Le Passé du département de ballet de l'École du théâtre de Saint-Pétersbourg], Vol. I, Leningrad, Ex Libris Tatashin, 1938, p. 19-22.

[2] Voir l'explication entre les deux genres plus loin dans cette thèse.

[3] Informations communiquées par Fabienne Lagrange lors du Séminaire interdisciplinaire doctoral tenu à la Maison de la Recherche à l'Université Bordeaux Montaigne le 1er février 2017. Voir aussi les recherches de Jean-Philippe Van Aelbrouck sur le parcours des danseurs et des maîtres de ballet à Bruxelles et en Europe : il a trouvé un document attestant du fait que Jean-Baptiste Landé a prêté son serment de maître à danser à Bordeaux le 4 mai 1697. Cela signifie qu'il appartenait à la confrérie des joueurs d'instruments qui remonte au Moyen-Âge et dont le statut avait été confirmé par lettre patente de Louis XIII en 1621. Ces statuts règlementaient l'activité des ménétriers, des joueurs d'instrument, des violonistes qui étaient aussi maîtres à danser. Le statut instaurait une cotisation et une assurance sociale. Il prévoyait également que, pour être reçu maître à danser à Bordeaux, il fallait obligatoirement être bourgeois de Bordeaux, ou ayant fait son apprentissage auprès d'un maître bordelais. C'étaient en général de véritables dynasties qui exerçaient ce métier. Fabienne Lagrange, d'après ses recherches, émet également l'hypothèse que Landé serait le fils ou petit-fils d'un autre Landé dont on trouve des traces à Bordeaux et qui s'appelle Adrien Landé. Selon un livre de bourgeoisie établi entre 1660 et 1663 et contenant des lettres de bourgeoisie, : « Adrien Landé, mestre de danse, a présenté les lettres de bourgeoisie de feu de Jean Landé, aussi mestre de danse, son père. » Ces lettres datent du 23 juin 1638. Elles donnent le droit de jouir des privilèges accordés aux habitants d'une ville, selon le droit coutumier qui est propre à chacune des villes.

[4] CHRISTOUT M.-F., *Le ballet occidental : naissance et métamorphoses : XVIe-XXe siècles*, op. cit., p. 88.

des chorégraphes italiens est considérable et exige une étude à part.[1] Certains arrivent en tant que danseurs et professeurs de danse pour ensuite devenir maîtres de ballet. La deuxième concerne la stabilité politique au niveau impérial qui fait du ballet un art d'élite. Les chorégraphes composent les œuvres chorégraphiques pour des événements solennels de la famille royale, à l'occasion d'un couronnement, d'un mariage ou pour des raisons diplomatiques comme l'arrivée d'une personnalité officielle. Cette tradition strictement liée au pouvoir monarchique demeura en vigueur jusqu'à la fin de ce dernier. Les monarques prennent activement part au développement du théâtre, en le finançant ainsi qu'en proposant des scénarios des prochains spectacles. Ainsi, Catherine II, tsarine qui aimait beaucoup l'art du ballet et la danse, écrit des programmes de ballets pour la scène impériale.[2]

Le ballet russe réunit de grands professionnels de la danse tels qu'un Autrichien Franz Hilverding (1710-1768) et un Italien Gasparo Angiolini (1731-1803) qui apportent en Russie les idées progressistes de l'art du ballet occidental. Ils aspirent, entre autres, à rendre le ballet autonome des autres arts de la scène et à réconcilier le drame et la pantomime. Un autre Italien, Giuseppe Canziani (? – 1810), danseur et maître de pantomime réussit à renforcer les méthodes de l'enseignement et à propager la théorie sur la danse, en particulier les principes de Noverre. Parmi ces élèves figure le Russe Ivan Val'berh qui sera le premier chorégraphe russe. Les ballets et les idées noverriennes sont largement diffusées à l'arrivée du Français Charles-Félix Le Picq (1744-1806), le disciple du grand théoricien de la danse. Il a travaillé à Londres à côté de Dauberval et de son épouse également danseuse, et il fut appelé en Russie par la tzarine, où il s'est rendu avec sa femme, la danseuse Gertrude Rossi. Premier danseur et plus tard maître de ballet, il diffuse l'esthétique de la danse de son professeur en transposant les ballets de son répertoire. Par ailleurs, il fut responsable de la publication en 1803 en langue russe des *Lettres sur la Danse et les ballets*, l'œuvre principale dans l'histoire de la danse. Avant d'être nommé chorégraphe principal du ballet impérial, il remonte l'œuvre *Le Déserteur, ou la Clémence royale* de Dauberval dont il avait créé à Londres le rôle-titre. Il sort donc de la troupe des élèves de Noverre et propage son œuvre.

[1] Certains noms des chorégraphes italiens et français présents en Russie sont abordés dans la thèse de MAKSIMOVA A., *Russkij baletnij teatr ekaterininskoj èpohi : Rossija i Zapad* [Le ballet russe de l'époque de Catherine II: la Russie et l'Occident], Thèse de doctorat en musicologie, Conservatoire de Moscou, soutenue en 2008.
[2] *Ibid.,* p. 176-198.

En 1786-1798, il fait triompher un nombre considérable de ballets de Noverre tels que *Médee et Jason*, *Annette et Lubin*, *Adèle de Ponthieu*, *Alexandre et Campaspe de Larisse*, et d'autres. La période russe de Le Picq lui permet de présenter les créations noverriennes à Saint-Pétersbourg malgré le fait que Noverre ne s'est jamais rendu en Russie. Son œuvre produit un grand effet et renforce durablement le prestige de la danse française. Le répertoire du théâtre privé du comte Šeremet'ev sert d'exemple significatif de la transposition de l'œuvre de Noverre en Russie par les chorégraphes italiens Salomoni et Morelli. La troupe du comte proposait deux types de spectacles : les ballets comiques français et les ballets originaux qui se construisent en se référant au modèle artistique français.[1] L'influence noverrienne sur l'évolution du ballet russe est d'autant plus remarquable qu'elle développe le schéma des spectacles. Servant de source d'inspiration ou d'exemple pour un canevas dramatique, ou d'emprunt, son œuvre s'impose et manifeste la soumission au genre dramatique. Le ballet est indissociable du genre lyrique. Un grand nombre de ballets sont inclus dans un opéra où la musique de ballet n'est pas considérée comme une œuvre indépendante même si elle est composée par un autre compositeur. Le Picq trouve sur le sol russe un endroit extrêmement propice au développement de la dramaturgie et à l'expression des sentiments, il est auteur d'une quinzaine de créations originales à Saint-Pétersbourg. Grâce aux réformes effectuées par Jean-Georges Noverre qui a manifesté le désir d'introduire un aspect dramatique dans la danse afin de l'exclure du genre du pur divertissement, le ballet acquiert de nouvelles orientations. Ces principes étant transposés en Russie et suivis par les successeurs, le ballet obtient une certaine autonomie dans l'ensemble des arts du spectacle. Grâce, aussi, aux privilèges accordés par la bienveillance des monarques envers cet art, et à la présence de chorégraphes expérimentés, le ballet se trouve dans des conditions favorables. Ces chorégraphes sont également professeurs de danse à l'École impériale mais ils enseignent aussi la danse aux membres de la famille royale et aux aristocrates.

À cette époque, les sujets des mythes de l'histoire grecque et romaine sont abondants dans le répertoire chorégraphique et servent aussi de source d'inspiration pour de nouvelles créations. Le spectacle de ballet se construit autour de la pantomime.[2] Par

[1] *Ibid.,* p. 181.

[2] « Dans le cadre de l'art chorégraphique, les mots pantomime et mime sont utilisés sans distinction pour désigner les scènes où les danseurs remplacent la danse pour une expression corporelle destinée à faire progresser la narration. […] Au cours du XIXe siècle, la pantomime est codifiée dans le ballet, parfois sous le nom de mimique, et fait l'objet d'un enseignement. », LE MOAL Ph., (dir.) *Dictionnaire de la danse,* op. cit., 1999, p. 621.

rapport à la danse, les parties de pantomime prévalent dans le spectacle de ballet et constituent sa signification dramatique. Capable de développer une intrigue, le ballet se révèle en tant que drame dansé. Le répertoire comprend les ballets pantomimes héroïques et tragiques, les ballets comiques et anacréontiques ainsi que les divertissements et les divertissements-ballets. Charles Le Picq reproduit les ballets pantomimes et héroïques inspirés par l'œuvre de Noverre tels que *Didon abandonné* (1792), *L'oracle* (1793), *La mort d'Hercule* (1796) ou encore Adèle de Ponthieu (1797).[1]

Le successeur de Le Picq au poste de maître de ballet à Saint-Pétersbourg fut un Français, Pierre Chevalier ou Peicam Chevalier (ce qui n'est pas son vrai nom), dont le destin est curieusement lié à d'autres personnages de l'histoire de la danse. D'après les recherches en doctorat de Fabienne Lagrange, la mise en scène du ballet *Le Déserteur* à Bordeaux révèle un conflit larvé entre Dauberval et le danseur Peicam. Ce dernier est arrivé de Londres pour la saison de 1788-1789. Originaire de la région bordelaise, fils d'un cordonnier de Bordeaux, il est devenu en quelques mois populaire auprès du public. Il fut aussi chorégraphe et certaines de ses œuvres ont été présentées à Londres et d'autres à la fin de la saison de 1788 de la scène de Bordeaux. Peicam a reçu le rôle-titre dans le ballet de Dauberval et ce dernier semble prendre ombrage et refuse de paraître à ses côtés sur scène. Le public se partage entre les spectateurs de loges, les admirateurs de Dauberval et les spectateurs plus larges du parterre qui se prononcent pour Peicam. Faisant suite à cette tension, le directeur du Théâtre de Bordeaux décide de renvoyer le danseur en lui annonçant que le ballet s'avère coûter très cher et qu'il est nécessaire de réduire la troupe.[2]

Selon l'ouvrage consacré à l'immigration française vers la Russie *Exil et épistolaire aux XVIIIe et XIXe siècles*, sous l'ordre de l'empereur Pavel Ier, le directeur des Théâtres impériaux vise à engager de meilleurs acteurs pour la troupe française à Saint-Pétersbourg. Jenny Chevalier, une chanteuse française, est invitée à s'installer en Russie avec son frère, Auguste Poireau[3], et son mari, le maître de ballet.[4] Le journal français *Le*

[1] Voir MAKSIMOVA A., *Russkij baletnij teatr ekaterininskoj èpohi : Rossija i Zapad* [Le ballet russe de l'époque de Catherine II: la Russie et l'Occident], *op. cit.*

[2] Les informations communiquées par Fabienne Lagrange lors du Séminaire interdisciplinaire doctoral tenu à la Maison de la Recherche à l'Université Bordeaux Montaigne le 1er février 2017.

[3] Son nom connait une écriture diverse : Auguste Poirot.

[4] BAUDIN R., BERNARNARD-GRIFFTHS S., CROISILLE Ch., [et al.], *Exil et épistolaire aux XVIIIe et XIXe siècles: des éditions aux inédits*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2007, p. 55.

Ménestrel retrace l'histoire d' « Un Grand Théâtre à Paris pendant la révolution », en particulier, celle de l'Opéra-Comique. Selon le journal, « Peicam était époux d'une actrice de l'Opéra-Comique, Mlle Chevalier, dont la carrière fut courte et qui n'a point laissé de traces de son passage, mais qui pourtant ne devait pas être sans talent, car engagée comme pensionnaire en 1793, elle était presque aussitôt reçue sociétaire à part entière. » Nous pouvons émettre l'hypothèse que les circonstances de la Révolution obligent probablement le couple à quitter la France, car « les artistes de l'Opéra-Comique éprouvaient les plus grandes difficultés à former leurs spectacles et à varier les plaisirs du public. On le comprendra sans peine si l'on veut bien songer qu'un grand nombre de pièces, et de celles qui précisément constituaient le fonds le plus solide de leur répertoire leur étaient interdites peu à peu […] depuis le grand déploiement des idées révolutionnaires […] »[1] La possibilité de partir dans un pays lointain afin de travailler dans une troupe officielle s'avèrerait avantageuse face à l'avenir inconnu. Et si la presse française semble apprécier les qualités du danseur « Le talent de Peicam est une obligation nouvelle », ou « il danse avec une grâce et légèreté vraiment admirable. »[2], ce que l'on trouve aujourd'hui sur l'activité de ce chorégraphe lors de son séjour en Russie, ce sont des évaluations surtout négatives laissées dans les témoignages d'Ivan Val'berh ou dans *Istorija tancev* [Histoire des danses] de Sergej Hudekov.[3] Il est en général considéré comme un homme aventurier et indigne qui prend part à plusieurs actions malhonnêtes. En 1801, il est envoyé à Paris pour recruter de nouveaux danseurs mais il ne retournera pas en Russie et ne rendra pas l'argent prévu pour les avances des danseurs et puisque le tsar Pavel Ier meurt assassiné, Madame Chevalier est forcée de quitter la Russie comme elle n'est plus protégée par le tsar.[4]

Cependant, lors de sa période russe, il signe de nombreux ballets : *L'Enlèvement (ballet à un acte au théâtre Hermitage)*, *Offrande de l'Amour*, *Les Noces de Thêtis et de Pelée*, *L'Arrivée de Thétis,* présenté au théâtre impérial de Gatchina à l'occasion du mariage royal ; *Arianne abandonnée de Thésée dans l'Isle de Naxos*. Les compositeurs reconnus travaillant à Saint-Pétersbourg tels qu'un Espagnol Vincente Martin y Soler qui créait également en coopération avec Charles Le Picq, et un Italien, Guiseppe Sarti. Et si le nom de Chevalier ne garde qu'une place épisodique dans l'histoire du ballet russe, Auguste

[1] *Le Ménestrel*, 13 mars 1887, p. 113-114.
[2] *Journal des Théâtres et des fêtes nationales*, Paris, n°5, 1794, p. 35-37.
[3] HUDEKOV S., *Istorija tancev* [Histoire des danses], vol. IV, Petrograd, 1918, p. 15. https://www.prlib.ru/item/335371, consulté le 10/03/2018.
[4] BAUDIN R., BERNARNARD-GRIFFTHS S., CROISILLE Ch., [et al.], *Exil et épistolaire aux XVIIIe et XIXe siècles : des éditions aux inédits*, *op. cit.*, p. 56.

Poireau, un danseur estimé, y a joué un rôle significatif. Il resta en Russie pour y faire une carrière et développer la thématique nationale. Il est passé aussi par Bordeaux, où il était avec Dauberval en 1789. Il travaille aux côtés de l'épouse de Charles-Louis Didelot, Rose Didelot, Dauberval et son épouse, Madame Théodore.[1] À l'opposé des remarques négatives de l'activité et de la personnalité de Chevalier, les critiques de l'époque, ainsi que les historiens de l'art théâtral actifs pendant ce siècle expose un portrait très attirant et positif du danseur français Auguste Poireau, évoqués dans les écrits : « C'était un excellent mime et son talent plaisait à l'empereur. Il était le frère de Madame Chevalier. Il était adoré du public et de ses camarades. »[2]

En outre, si St Pétersbourg constitue une étape quasi indispensable, nombreux sont ceux qui ne se bornent pas aux fastes de la capitale occidentalisée.[3] C'est le cas de la première danseuse au Grand Théâtre de Moscou. Félicité-Virginie Hullin-Sor (1803-1860)[4] fut invitée à Moscou pour occuper un poste de danseuse et débuta à l'inauguration du théâtre reconstruit après l'incendie en 1825. Aussi étrange que cela puisse paraître en contrepoids de la domination masculine dans la prise des postes de maîtres de ballet à Saint-Pétersbourg, elle fut la première femme chorégraphe de ballet au Théâtre de Moscou. Elle impose le modèle de l'enseignement de la danse française et amène des œuvres du répertoire parisien tout en s'intéressant au folklore et à la musique russe.

On voit que beaucoup de danseurs français qui sont allés en Russie, faisaient partie du même entourage. En effet, ils partageaient les mêmes aspirations et orientations stylistiques sur la manière de régler les ballets et de les interpréter. La présence des acteurs de la danse française dans les deux capitales culturelles de la Russie témoigne de la prépondérance de la culture française et le goût pour son esthétique. Le ballet issu de la France s'impose d'une manière solide en Russie.

Comme nous avons pu le remarquer, la circulation des artistes chorégraphiques se fait également par les scènes provinciales. Le Grand-Théâtre de Bordeaux en sert d'exemple.

---

[1] Les informations communiquées par Fabienne Lagrange lors du Séminaire interdisciplinaire doctoral tenu à la Maison de la Recherche à l'Université Bordeaux Montaigne le 1er février 2017.
[2] *Bibliothèque historique de Russie,* SVETLOV V., *Terpsihora* [Terpsichore], B.I., Saint-Pétersbourg, 1906, p. 150.
[3] GONNEAU P., « Le Miroir russe » in MÉZIN A., PERRET-GENTIL Y., POUSSOU J.-P. [et al.], *L'influence française en Russie au XVIIIe siècle, op. cit.*, P. 11-12.
[4] Les dates peuvent se varier selon les sources. Nous nous referons au LE MOAL Ph., (dir.) *Dictionnaire de la danse,* Paris, Larousse, 1999, p. 94.

Plusieurs auteurs ont consacré une étude au Grand-Théâtre de Bordeaux en abordant avant tout l'aspect historique et architectural du monument. Ce fut ainsi le livre de Christian Taillard *Le Grand Théâtre de Bordeaux, miroir d'une société* qui couvre l'histoire du bâtiment de Victor Louis depuis sa préhistoire et jusqu'à ses dernières restaurations ; ou encore les actes du colloque tenu à Bordeaux en 1982, *Victor Louis et le siècle des théâtres : scénographie, mise en scène et architecture théâtrale aux XVIIIe et au XIXe siècles*. À la fin du XVIIIe siècle, le Théâtre dispose d'une grande salle de spectateurs qui peut accueillir en 1780, 1700 personnes ; une salle de concert de forme ovale.[1]

Dans l'histoire de la danse française, le Grand Théâtre de Bordeaux occupe une place importante en dépit de son statut de théâtre provincial.[2] Il a joué un rôle significatif dans la circulation des artistes et est devenu un lieu important dans leur itinéraire artistique. Il devient un endroit temporaire dans leur parcours professionnel, étape transitoire avant le départ pour un autre pays. Avant que Marius Petipa lui-même ne danse sur cette scène en 1843, il accueille des danseurs qui sont ensuite partis en Russie. Il rassemble de grands artistes qui nouent les liens artistiques et professionnels dans le domaine de la danse.

De 1785 à 1790I, il dirige une troupe de danseuses et de danseurs à la tête de laquelle se trouve Jean Dauberval, et son épouse, une célèbre ballerine, Théodore. Dans *l'Histoire des Théâtres de Bordeaux, depuis leurs origines dans cette ville jusqu'à nos jours*, nous pouvons lire : « *Dauberval* et sa femme, Mlle *Théodore*, faisaient partie, à cette époque, du personnel de la troupe ; le premier, en qualité de maître de ballets, et la seconde, comme première danseuse. Tous deux jouissaient, à ce titre, d'un traitement de 28,000 livres, et tous deux étaient extrêmement aimés du public. »[3] Le Théâtre de Bordeaux jouit d'une belle réputation grâce à ses chorégraphes et son répertoire. Le ballet *La Fille Mal gardée*, signé par Dauberval en 1789 sous le titre *Le Ballet de la paille ou il n'y a qu'un pas du mal au bien*, est devenu l'emblème du théâtre, incarnant des idées et des tendances de l'époque.[4] L'élève de Dauberval, Charles-Louis Didelot s' y est produit, Carlo Blasis, Antoine Paul y ont fait leurs débuts. À Bordeaux travaillaient les danseurs et des

---

[1] Cf. TAILLARD Ch., *Le Grand Théâtre de Bordeaux, miroir d'une société*, Paris, C.N.M.H.S./C.N.R.S. (coll. *Patrimoine au présent*), 1993, p. 27-28.

[2] Sur l'histoire du Grand-Théâtre de Bordeaux voir également les ouvrages plus anciens LÉONCE L. *Les théâtres de Bordeaux, suivis de : Quelques vues de réforme théâtrale*, Bordeaux, 1853, 123 p. ; DETCHEVERRY A., *Histoire des Théâtres de Bordeaux*, depuis leur origine dans cette ville jusqu'à nos jours : ouvrage dans lequel on rapporte l'historique de chacune de nos salles de spectacle…, Bordeaux, Impr. de J. Delmes, 1860, 366 p. ; CORTEAULT P., *La Révolution et les théâtres à Bordeaux d'après des documents inédits*. Bordeaux, Impr. E. Grévin, 1926, version numérique : https://www.cultura.com/la-revolution-et-les-theatres-a-bordeaux-tea-9782402556941.html.

[3] DETCHEVERRY A., *Histoire des Théâtres de Bordeaux… op. cit.*, p. 155.

[4] *La Fille mal gardée de Jean Dauberval dans le dialogue culturel franco-russe (fin XVIIIe – XXe siècle)* par Camille Bourgade, thèse en préparation à l'Université Bordeaux Montaigne.

chorégraphes suivants : Pierre Peicam Chevalier, Auguste Poireau, Charles Lachouque, Emile Gredelu, Jean-Antoine Petipa et ses fils Lucien et Marius Petipa, ces nombreux noms dont nous allons parler dans les pages qui suivent.

Ces artistes chorégraphiques, ayant un lien direct avec Bordeaux et ayant formé un groupe professionnel dans le domaine de la danse furent invités en Russie. Le Grand-Théâtre de Bordeaux est devenu une plaque tournante et a largement contribué aux circulations artistiques. La scène secondaire et provinciale, est quant à elle devenue le lieu de la création et de la production artistiques pour plusieurs chorégraphes dont les noms jalonnent les pages de l'histoire de la danse.

2. L'éclat de la danse française en Russie : Charles-Louis Didelot, Antoine Titus et Alexis Blache

2.1. Les innovations de Charles-Louis Didelot

Charles-Louis Didelot (1767-1837) arrive en Russie en tant que chorégraphe de grande réputation. Il s'est produit en France et en Angleterre où il a rencontré Charles le Picq et dansé dans ses ballets. La ville de Bordeaux devient également son lieu de passage avant qu'il ne se rende en Russie. Il danse au Grand-Théâtre de Bordeaux en 1789-1791 à l'invitation de Dauberval et débute dans son ballet *Amphion, élève des muses,* ballet-pantomime en un acte.[1] Selon l'historien de la danse Jurij Bahrušin, il a réussi à arriver à la capitale russe sous la recommandation de ses collègues et ses compatriotes séjournant en Russie.[2] Jurij Slonimskij, l'auteur de sa biographie, affirme que ce serait bien Charles le Picq qui aurait recommandé la candidature de Didelot au poste de maître de ballet en Russie.[3]

Son œuvre en Russie est en général divisée en deux périodes : à partir de son arrivée en 1801 et jusqu'à son départ en 1812, et ensuite de son retour à la capitale russe en 1816 où il continue à travailler jusqu'à sa démission forcée par la Direction du Théâtre impérial

[1] Cité in SLONIMSKIJ Ju., *Didlo, Vehi tvorčeskoj biografii* [Didelot. Jalons d'une bibliographie artistique], Leningrad, Moscou, Iskusstvo, 1958, p. 17-18. Voir aussi la biographie de Didelot par Mundt publiée dans *Repertuar russkogo teatra* [Le Répertoire du théâtre russe], livre 3, vol. I, Saint-Pétersbourg, 1840.
[2] BAHRUŠIN Ju., *Istorija russkogo baleta* [Histoire du Ballet russe], Moscou, Sovetskaja Rossija, 1965, p. 47.
[3] SLONIMSKIJ Ju., *Didlo, Vehi tvorčeskoj biografii*, *op. cit.,* p. 40.

en 1831.[1] Et si ces deux périodes contiennent des différences de style dans l'œuvre du chorégraphe, elles influencent considérablement l'art du ballet russe. Lors de la première décennie, le chorégraphe crée des ballets anacréontiques inspirés par la mythologie gréco-romaine et marqués par l'évolution de la technique dansante, l'image du vol produite par la danse légère et habile : pour la première fois, la virtuosité des danseurs qui flottent dans les airs grâce aux innovations techniques de la machinerie. Le public de Saint-Pétersbourg en est fasciné.[2] En outre, la deuxième période de son travail, qui présente également des œuvres inspirées des mythes antiques, montre cependant l'éveil du romantisme dans les œuvres chorégraphiques en proposant de nouvelles découvertes stylistiques. Elle est également marquée par les ballets à sujet national, inspirés désormais des ouvrages des auteurs russes.[3]

Personnalité de grande intelligence et d'imagination, il exploite plusieurs genres littéraires pour la composition de ses spectacles. Il y fait apparaître la tragédie et la comédie, les romans de chevaliers, le drame ou le conte philosophique pour enfin s'adresser aux poèmes d'un écrivain russe ou à un épisode de l'histoire russe. Si l'on consulte la liste des ballets montés pendant la première moitié du siècle à Saint-Pétersbourg, on voit que les sujets mythologiques sont très présents dans l'œuvre du chorégraphe. Le ballet d'antiquité qui traverse toute son œuvre est représenté par les spectacles tels que *Apollon et Daphné,* ballet en un acte (1802), *Roland et Morgane,* ballet en un acte (1803), *Flore et Zéphire*, ballet en un acte (1804, 1808), L'*Amour et Psyché,* grand ballet-pantomime en cinq actes (1809), *Acis et Galathée*, ballet en deux actes (1816) *Thésée et Arianna*, grand ballet tragique et héroïque en quatre actes (1817) *Phèdre* (1825). Nombreux sont les ballets qui ont été créé à Saint-Pétersbourg. Notons aussi que lors de sa courte absence de la capitale russe, Didelot transpose ces ballets sur les scènes londoniennes et parisiennes. Son ballet *Flore et Zéphire*, monté à l'Opéra de Paris en 1815, évoque un des moments les plus éblouissants dans l'histoire de la danse que nous mentionnerons plus loin dans ce chapitre[4]. Étant donné que son style est

[1] À la fin de 1829, Charles-Louis Didelot est révoqué ; son licenciement définitif a lieu en 1831. Voir SLONIMSKIJ U., Didlo, *Vehi tvorčeskoj biografii*, *op. cit.*, p. 158-178.

[2] Voir GLUŠKOVSKIJ A., « Vospominanija o velikom horeografe K. L. Didlo i nekotorye rassuždenija o tanceval'nom iskusstve » [Les souvenirs du grand chorégraphe Charles-Louis Didelot et quelques discussions sur l'art de la danse] in *Panteon* [Le Panthéon], vol. 2, livre 4, Saint-Pétersbourg, avril 1851.

[3] Voir la troisième partie de cette thèse.

[4] Selon la notice bibliographique sur Charles-Louis Didelot, cette première à l'Opéra de Paris s'est déroulée avec des obstacles du décor et des finances. Le ballet a provoqué de si grandes dépenses que le chorégraphe a dû couvrir l'excédent. Malgré ces ennuis, le ballet a rencontré le succès : « La

considérablement influencé par le ballet d'action de Noverre, ses recherches artistiques se manifestent dans les œuvres élaborées durant la deuxième période de son travail *La Chimère Hongroise,* grand ballet tragique et comique en quatre actes (1817), *Raoul de Créqui,* grand ballet-pantomime (1819), *Henzi et Tao,* grand ballet chinois en quatre actes *(1819)*, *Le Prisonnier du Caucase (1823)* et d'autres. Ses créations se tournent vers l'expression des sentiments qui suscitent une grande émotion, tandis que la révolution romantique modifie le choix de ses sujets.

Dans ses mémoires théâtraux, le journaliste Faddej Bulgarin évoque l'époque du chorégraphe français en vantant les ballets au sujet antique et les innovations que le chorégraphe est parvenu à introduire dans le théâtre russe :

> Le ballet pétersbourgeois ne cède en rien à son homologue parisien. En ce qui concerne la mise en scène et l'argument des ballets, il le dépasse. Nous avons le premier chorégraphe du monde – Didelot. Les ballets mythologiques de sa production sont de vrais poèmes. À mon avis, seuls les ballets mythologiques et fantastiques peuvent intéresser une personne cultivée, ayant un goût pour l'élégance. L'imagination du spectateur s'excite quand il observe des légendes personnifiées, les créatures imaginaires et les danses aériennes des divinités, nymphes, fées et autres créatures fantasmagoriques lui sont tangibles. Nous y avons vu tout l'Olympe et la splendeur de l'imaginaire grec. Nous avons vu les légendes vivifiées des poètes grecs qui ont cultivé l'homme. Personne à part Didelot ne savait gérer le corps de ballet. Comme s'il travaillait des fleurs, il savait faire de cette foule de jolies filles flottantes des guirlandes, des bouquets et des couronnes. Chaque scène montrait un nouveau paysage splendide de groupes merveilleusement et remarquablement organisés.[1] (En russe)

Cette citation montre clairement que l'arrivée du chorégraphe sur la scène russe marque un grand tournant dans l'évolution de l'art du ballet en Russie. Son œuvre se situe au croisement des éléments anciens propres au classicisme et des nouveaux éléments du romantisme. Les nouvelles formes chorégraphiques demeurent fidèles aux principes noverriens et au patrimoine du ballet du siècle précédent. Le grand nombre de ballets conçus par Didelot, s'inspirent de la mythologie gréco-romaine. Cependant, l'œuvre du chorégraphe manifeste un changement de l'esthétique qui préfigure l'arrivée du romantisme. Elle contient des éléments essentiels du renouvellement de l'art

---

première représentation eut lieu en 1815 et dédommagea Didelot de ses peines. Le ballet obtint un des succès qui marquent dans les annales d'un théâtre. Louis XVIII, présent à la première représentation, le fit appeler dans la loge royale pour le complimenter et ordonna qu'on lui remit deux mille francs de gratification. » Notice sur Charles-Louis Didelot, *BNF*, 1861.

[1] BULGARIN F., « Teatral'nye vospominanija » [Souvenirs de théâtre] in *Panteon russkogo i vseh evropejskih teatrov* [Le Panthéon du théâtre russe et de tous les théâtres européens], 1840, livre I, p. 87.

chorégraphique : la complexification du vocabulaire chorégraphique, en particulier, l'image de la ballerine flottant au-dessus du sol afin de créer un effet de survol[1] ; l'apparition des motifs d'ombres.[2]

> N'ayant pas été satisfait de la terre, Didelot a élevé au ciel ces fleurs vivantes et il a mis ses groupes dans le ciel. Il fut le premier à introduire les déplacements aériens dans les ballets, les scènes dans les airs. Toute l'Europe imite le Théâtre de Saint-Pétersbourg.[3]

Cependant, le monde irréel qui surgit dans ses spectacles ne prétend ni définir une deuxième réalité, ni faire opposer les deux imaginaires.

Les travaux auxquels nous faisons référence, que ce soient les ouvrages déjà anciens des historiens de l'époque soviétique tels que *Le Théâtre de ballet russe* de Vera Krasovskaja ou *Didelot : les jalons de la biographie artistique* de Jurij Slonimskij, ou que ce soient des ouvrages plus récents, entre autres, *Le Ballet de Saint-Pétersbourg. Les trois siècles*, soulignent la grande contribution du chorégraphe français au développement de l'art de ballet en Russie. Il apparaît également comme le réformateur des principes pédagogiques de l'École de danse. Professeur omnipotent[4], il s'attache à développer la technique masculine. Et si dans la première moitié du siècle, le danseur règne encore sur la scène de danse, le chorégraphe français contribue aussi à l'évolution de la technique féminine. Il est l'un des premiers à introduire des pointes dans *Flore et Zéphire* en 1815 à l'Opéra de Paris pendant son court séjour en tant que maître de ballet.[5] Ses élèves russes sont Anastasija Novickaja, Avdot'ja Istomina, Nikolaj Gol'c qui dansent sur la scène de Saint-Pétersbourg et Adam Gluškovskij sur celle de Moscou.

---

[1] Voir les commentaires sur le ballet *Flore et Zéphire* in GLUŠKOVSKIJ A., Vospominanija o velikom horeografe K. L. Didlo… *op. cit.*, p. 2.

[2] Dans le ballet *Le Prisonnier du Caucase*, voir plus précisément dans la troisième partie de cette thèse.

[3] BULGARIN F., « Teatral'nye vospominanija » [Les souvenirs de théâtre] in *Panteon russkogo i vseh evropejskih teatrov* [Le Panthéon du théâtre russe et de tous les théâtres européens], *op. cit.,* p. 87.

[4] Dans ses souvenirs, l'acteur dramatique Pëtr Katarygin décrit Didelot ainsi : « Ce célèbre chorégraphe était à l'épanouissement de sa carrière et son monopole absolu régnait dans tout monde théâtral. » in *RGB*, KATARYGIN P., *Zapiski Pëtra Andreeviča Katarygina. 1805-1879.* [Les notes de Pëtr Katarygin. 1805-1879], Saint-Pétersbourg, 1880, p. 35.

[5] Hélène Marquié écrit dans son ouvrage : « La technique des danseuses a commencé à évoluer : pour la première fois, Flore (Geneviève Gosselin) danse sur les pointes, sans cependant atteindre la maîtrise de Marie Taglioni quinze ans plus tard. » cité par MARQUIÉ H., *Histoire et esthétique de la danse de ballet au XIXe siècle, op. cit.,* p 72.

Intéressons-nous aux témoignages du début de siècle, laissés par l'acteur russe Pëtr Katarygin qui depuis son apprentissage à l'école théâtrale impériale a dû suivre les cours de danse de Didelot :

> Les élèves de deux sexes, tous sans exception, ont dû apprendre la danse même s'ils avaient la passion et les capacités pour d'autres arts de la scène. Certes, cette affaire n'est pas inutile pour les futurs acteurs et chanteurs puisque la gymnastique dansante aide à obtenir un habilité scénique. Les musiciens n'avaient guère besoin de danses mais pour ses mises en scène chorégraphiques, il lui fallait une armée innombrable de coryphées, figurants et figurantes.[1] (en russe)

La troupe de ballet s'élargit suite à l'obligation de suivre des cours de danse dans l'école théâtrale. Pëtr Katarygin souligne la grande signification que le maître de ballet attribue au corps de ballet. Le corps de ballet obtient une nouvelle visibilité et devient en effet un élément important du spectacle. Les groupes de danseurs acquièrent de nouvelles fonctions précédées d'une formation renforcée et approfondie. Dans les premières décennies, les nouvelles techniques et expressions de la danse se diffusent ainsi à la faveur d'une grande mobilité des artistes et d'une présence des échanges culturels.

Le ballet subit un renouvellement complet, à la fois dans sa technique, dans les effets scéniques et dans les costumes. Et si c'est la pantomime qui véhicule l'émotion et le ballet qui conserve un argument mythologique, la création phare de Didelot se trouve entre le ballet d'action et le ballet romantique. Dans *Letopis' russkogo teatra* [les Annales du Théâtre russe] qui dresse le calendrier des spectacles d'opéra, de ballet et de drame jusqu'en 1825, Pimen Arapov témoigne des innovations introduites par le chorégraphe : « Le ballet anacréontique *Flore et Zéphire* a été monté en 1808 et on a vu pour la première fois les ailes mouvantes, l'invention de ce brave chorégraphe. »[2] L'effet de survol produit l'effet d'apparition d'un autre monde, un monde impalpable et céleste. L'expression du monde éthéré si proche dans le mouvement romantique est évoqué dans la poursuite des notes de Gluškovskij : « Le spectateur est si fasciné par ces ballets qu'il oublie complétement qu'il était au théâtre, imaginant qu'il se trouve dans un monde fantastique. »[3] Et même si la dualité romantique n'existe pas dans le ballet de type « antique », c'est cette rêverie et la fantaisie que le spectacle suscite qui le rapproche des créations romantiques.

---

[1] KATARYGIN P., *Zapiski Pëtra Andreeviča Katarygina. 1805-1879.* [Les notes de Pëtr Katarygin. 1805-1879], *op. cit.*, , P. 35-36.
[2] ARAPOV P., *Letopis' russkogo teatra* [*Les Annales du Théâtre russe*], Saint-Pétersbourg, Typographie Tiblena, 1861, p. 185.
[3] GLUŠKOVSKIJ A., « Vospominanija o velikom horeografe K. L. Didlo… », *op. cit.*, p. 2.

L'article publié dans le *Répertoire du Théâtre russe* de 1840 évoque le ballet, pourvu de sensibilité romantique, comme le témoignage d'une forme d'art poétique.

> Didelot a chorégraphié *Flore et Zéphire* (et Cavos a composé une belle musique). On peut dire de ce ballet qu'il est une poésie lyrique altissime raccordée à la peinture de Raphaël. Le spectateur n'a pas le temps de reprendre ses esprits du plaisir du ballet et part avec des belles impressions. Il n'a pas de sujet dramatique comme dans d'autres ballets de Didelot, il a une seule poésie de l'amour, la poésie pure, sereine et séduisante.[1] (en russe)

Les innovations scéniques font l'objet de témoignages dans les souvenirs de Katarygin qui prend part au ballet didelotien monté à son retour dans la capitale russe en 1816 :

> Le ballet *Acis et Galatée* a été présenté au Petit Théâtre (le Grand Théâtre n'a pas été encore reconstruit après l'incendie) le 30 août 1816 [...] Mon rôle était celui de Mercure et je devais descendre du haut. C'était une affaire d'honneur quoi que dangereuse. [...] Lors de la répétition générale j'ai été habillé en un costume complet de Mercure mythologique ; en dessous de ma tunique j'avais la guêpière avec un large crochet attaché ; on joignait à ce crochet les fils de fer qui me permettaient d'être suspendu. Je portais un chapeau bleu avec des ailes blanches, j'avais les mêmes attachées à mes jambes. J'étais prêt pour mon voyage aérien.[2] (en russe)

Le campagne napoléonienne qui a provoqué une certaine hostilité envers les Français et même leur expulsion de Russie peuvent constituer l'une des raisons du départ du chorégraphe français, bien qu'il faille en chercher une preuve dans les archives. La tradition d'engagement de chorégraphes français n'a pourtant pas été interrompue. Malgré la tentative de la Direction des Théâtres impériaux d'embaucher un autre maître de ballet[3] de Paris, la réputation et le nom familier de Didelot dans la société russe prévalent et la Direction lui propose de meilleures conditions.[4]

---

[1] « I moi vospominanija o teatre » [Et mes souvenirs du théâtre] in *Repertuar russkogo teatra* [Le Répertoire du Théâtre russe], Vol. 1, Saint-Pétersbourg, 1840, p. 17.

[2] KATARYGIN P., *Zapiski Pëtra Andreeviča Katarygina. 1805-1879, op. cit.*, P. 36.

[3] Selon Vera Krasovskaja, la Direction avait intention d'engager Louis-Jacques Milon au poste de maître de ballet. Cité dans KRASOVSKAJA V., *Russkij baletnij teatr ot vozniknovenija do serediny XIX veka* [Le ballet russe depuis sa création jusqu'au milieu du XIXe siècle], Leningrad, Iskusstvo, 1958, p. 139.

[4] Voir KRASSOVSKAJA V., *Russkij baletnij teatr ot vozniknovenija do serediny XIX veka, op. cit.,* p. 140-141 ; Jurij Slonimskij précise que « Didelot a demandé à la Direction le salaire annuel de 16 000 pour lui et son épouse, 3 000 pour les dépenses d'arrivée ainsi que 3.000 pour le départ si nécessaire. Il a exigé de prendre en considération les années précédentes de son service en Russie pour le calcul de la retraite et pour un bénéfice annuel. » in SLONIMSKIJ Ju. *Didlo, Vehi tvorčeskoj biografii*, *op. cit.*, p. 87.

La presse musicale et théâtrale, malgré son caractère complexe et sa dépendance envers le pouvoir politique, perpétue le nom du chorégraphe français pour les décennies suivantes. Ses œuvres sont reconnues pour porter les valeurs intemporelles de l'art chorégraphique. À l'époque où la relation entre Didelot et la Direction est intense, le discours critique lui consacre des recensions bienveillantes et très complaisantes[1].

2.2. Le temps de la nostalgie : Antoine Titus et Alexis Blache

Aux alentours des années 1830, la Direction des Théâtres impériaux embauchent deux chorégraphes français : Antoine Titus (av.1810-app. 1847), ancien maître de ballet à Berlin, et Alexis Blache (1792-1852), danseur et chorégraphe à Bordeaux, le fils de Jean-Baptiste Blache, successeur de Dauberval au poste de maitre de ballet du Grand Théâtre de Bordeaux. Après le départ douloureux de Didelot, le Théâtre de Saint-Pétersbourg le remplace par les deux chorégraphes de réputation européenne, afin de faire la scène impériale une vitrine de la modernité chorégraphique. Antoine Titus, dont le vrai nom était probablement Dosci ou Dauchy, selon le dictionnaire de la danse,[2] séjourne dans la capitale russe de 1832 à 1849, il y travaille en tant que chorégraphe et ensuite comme professeur de danse. Alexis-Scipion Blache, entre autres, chorégraphe successivement à Lyon, Paris, Bordeaux, est engagé en tant que maître de ballet à Saint-Pétersbourg à partir de 1832 et jusqu'en 1836.

2.2.1. Médiatisation des artistes

C'est dans la presse des années trente que l'on trouve des critiques fort favorables consacrées à Didelot. La poétique des écrits se construit autour de l'image idéalisée du chorégraphe. Les chroniqueurs lui consacrent des passages pleins de fascination et d'admiration et le comparent avec ses successeurs au détriment de ces derniers. La figure de Didelot devient en quelque sorte le point de départ pour justifier une critique négative des nouveaux chorégraphes. Le discours critique reste attaché au passé et risque de se retrouver incapable de réfléchir au présent, celui de l'actualité du spectacle. Les écrits critiques se concentrent plutôt sur une référence à des modèles situés dans le passé dont

[1] *L'Abeille du Nord* publie l'article qui adresse des éloges à Charles-Louis Didelot en 1828, n°47 et continue dans les années 1830 : Cf. : n°12, 1832 ; n°120, 1832 ; n° 89, 1833.
[2] LE MOAL Ph., (dir.) *Dictionnaire de la danse, op. cit.*, p. 390.

le souvenir paraît idéalisé dans l'imaginaire des auteurs de feuilletons. L'écriture journalistique évoque d'une façon mélancolique le temps d'épanouissement du maître de ballet français en valorisant son talent au détriment des nouveaux chorégraphes arrivés. Son nom devenu mythique dans la mémoire publique et dans les feuilletons figure pleinement dans des articles de presse en jouant sur la corde nostalgique. La presse accorde plus de place aux écrits mélancoliques consacrés aux créations didelotiennes et se contente de quelques lignes à propos des nouveaux spectacles. Aleksandr Pleščeev, journaliste, auteur dramatique et auteur de l'un des premiers ouvrages de l'histoire de la danse, confirme que la puissante renommée de Didelot empêchait d'autres chorégraphes de réussir dans la capitale russe : « D'ailleurs, après Didelot, même le chorégraphe plus talentueux que Blache aurait pu espérer à peine le succès. »[1] De même, Aleksandr Vol'f dans le premier volume de sa *Hronika peterburgskih teatrov, s konca 1826 do načala 1855* [*La Chronique des théâtres de Saint-Pétersbourg de 1826 jusqu'en 1855]*, définit le départ du grand maître de ballet comme une « révolution » qui bouleverse les théâtres impériaux. Didelot désigné comme « demi-dieu » s'oppose à Alexis Blache qui « s'est montré au-dessous de la médiocrité » ; les commentaires du chroniqueur reposent sur une exagération sans exposer cependant des faits réels : « [...] le public a perdu le maître de ballet Didelot de telle renommée qu'il n'a jamais vu et ne verra plus jamais. »[2]

Ainsi, l'historiographie russe de la danse n'a pas consacré beaucoup d'études à l'œuvre de deux chorégraphes Antoine Titus et Alexis Blache lors de leurs périodes russes. Et si leurs noms sont mentionnés dans les ouvrages d'histoire publiés soit au début du XXe siècle, soit d'autres plus récents, ils ont tendance à caractériser leur présence comme néfaste. Ainsi, Sergej Hudekov dans son livre *Histoire des danses* évoque brièvement les deux chorégraphes : « Blache dont le talent n'est pas comparable à celui de son père, a été invité à la place de Didelot. […] À son tour, Titus n'était pas non plus capable de composer des ballets intéressants. […] Titus n'a laissé après lui que le souvenir d'un « professeur de danse médiocre et non pas d'un chorégraphe de talent. »[3] Les deux chorégraphes « qui ont servi à la mode et non pas à l'art »[4], et « les auteurs des mises en scène les plus

[1] PLEŠČEEV A., *Naš balet (1673-1899). Balet v Rossii do načala XIX stoletija i balet v Sankt-Peterburge do 1896* [Notre ballet (1673-1899). Le Ballet en Russie jusqu'au début du XIXe siècle et le ballet à Saint-Pétersbourg jusqu'en 1899], Saint-Pétersbourg, 1896. Rééd. Lan', Planeta muzyki, Saint-Pétersbourg, 2009, p. 136.
[2] VOL'F A., *Hronika peterburgskih teatrov s konca 1826 do načala 1855 goda* [Chronique des théâtres de Saint-Pétersbourg de 1826 jusqu'en 1855], Vol. 1, Saint-Pétersbourg, Éd. R. Golike, 1877, p. 29.
[3] HUDEKOV S., *Istorija tancev*, *op. cit.*, p. 39.
[4] KRASOVSKAJA V., *Russkij baletnij teatr ot vozniknovenija do serediny XIX veka, op. cit.,* p. 199.

pitoyables »[1], « copient des œuvres des autres »[2], sont présentés dans les pages historiographiques comme une antithèse de la personnalité de Didelot. La tentative de rendre hommage aux chorégraphes dans l'historiographie contemporaine russe appartient à Ol'ga Fedorčenko. Dans son article intitulé « Réhabilitation de Titus »[3], la chercheuse russe retrace l'histoire de l'arrivée du chorégraphe en Russie, en relevant des notes des archives et des témoignages des artistes de son entourage, elle justifie le respect que le chorégraphe invité a eu de la part de la Direction impériale ainsi que de la part du public.

2.2.2. Vers une nouvelle esthétique dans le ballet

L'œuvre de deux chorégraphes s'inscrit en effet dans une période qui voit de grands changements dans l'esthétique de l'art chorégraphique. Tout d'abord, le spectateur est davantage pris en compte. Les mises en scène sont désormais plus attentionnées. D'après le critique théâtral de l'époque, Konstantin Skal'kovskyj, « à partir d'aujourd'hui (les années trente), on a commencé à monter des ballets fastueux et à prêter une grande attention au corps de ballet »[4]. Les effets de la machinerie sont renforcés. Le ballet de Titus *Kia-King*, le ballet-pantomime, présenté en 1832 ou celui *Le César en Égypte,* monté en 1834, servent d'exemples éloquents. *L'Abeille du Nord* apprécie les créations pour leurs costumes splendides et le décor impressionnant. Dans le *Kia-King* dont le sujet s'inspire d'une légende chinoise :

> Plus de deux cents personnes sur scène étaient habillées mieux que la cour de l'Empereur de Chine ne s'habille à l'occasion des événements solennels. Le décor est un charme. Le plus remarquable est celui du premier acte, le jardin du Gouverneur Chinois et celui du dernier acte, le palais illuminé – et les deux sont le travail de M. Masoneski. Les arbres du premier décor peints avec une vérité charmante, méritent une admiration particulière. Il est dommage que le dernier décor soit encombré par les lanternes. Ces derniers sont faits du fil multicolore par M. Brile et sont dignes d'être nommées comme le meilleur et le plus sécurisé moyen de l'illumination. Nous disons avec sureté que M. Masoneski est le successeur respectable de Gonzaga. À la deuxième représentation de ce ballet (vendredi 20 mai) le public a appelé le décorateur

[1] *Ibid.*, p. 200.
[2] SLONIMSKIJ Ju., *Mastera baleta : K. Didlo, Ž. Perro, A. Sen-Leon, L. Ivanov, M. Petipa* [Les maîtres du ballet : Charles Didelot, Jules Perrot, Arthur Saint-Léon, Lev Ivanov, Marius Petipa], Leningrad, Iskusstvo, 1937, p. 119.
[3] FEDORČENKO O., « Opravdanie Titjusa » [Réhabilitation de Titus] in DUNAEVA N. (dir.) *Stranicy istorii baleta* [Les Pages de l'histoire du ballet], Saint-Pétersbourg, Baltijskie sezony, 2009, p. 21-35.
[4] SKAL'KOVSKIJ K., *Balet, ego istorija i mesto v rjadu izyaščnyh iskusstv [Le Ballet, son histoire et sa place au sein des arts plastiques]*, Saint-Pétersbourg, Typographie d'A. Suvorin, 1882, p. 200.

sur la scène (ceci est la première fois sur notre scène) et s'est répandu en applaudissements.[1] (en russe)

En 1834, le décor continue à impressionner le public. Aleksandr Vol'f relate :

Le César en Égypte de Titus avec les décors magnifiques, a été donné plus de vingt fois. L'une représentation a attiré une grande attention : alors que César assis dans son bateau va sur le Nil, la décoration tournante représente un paysage splendide autour de lui. L'illusion était accomplie et il semblait véritablement que le bateau bougeait.[2] (en russe)

Outre le développement de l'art du décor et des effets de machinerie, de nouvelles thématiques sont demandées à l'art chorégraphique. Le discours critique, en se souvenant de l'œuvre de Didelot et de l'évolution du ballet en tant que genre, suggère à ses successeurs ne pas changer les principes didelotiens, mais de poursuivre son art. Et si le style de son œuvre repose essentiellement sur les ballets inspirés de l'antiquité, ses dernières créations préfigurent le courant du Romantisme dans le ballet russe. Tandis que toute l'Europe voit surgir le ballet romantique dans des créations telles que *Le Ballet des nonnes* de l'opéra *Robert le diable* et dans sa forme achevée avec la *Sylphide* en 1832, le chorégraphe invité Alexis Blache au cours de la même année règle sur la scène pétersbourgeoise deux ballets à sujets mythologiques : *Télémaque dans l'île de Calypso* et *les Jeux de Pâris*. Ces deux œuvres des grands maîtres de ballet Dauberval et Gardel, ayant un grand succès autrefois, ne séduisent plus le public. *L'Abeille du Nord* en fait preuve :

Aujourd'hui, nous avons vu l'ancien ballet de Dauberval, mis en scène par M. Blache dans notre théâtre. […] Le ballet *Télémaque dans l'île de Calypso* fait partie du nombre des ballets ennuyeux de l'ancienne chorégraphie. Les danses longues et monotones accompagnée de la musique monotone tourmentaient le spectateur. Leur lassitude aurait atteint les Colonnes d'Héraclès si le joli talent de la jolie petite Šlefoht ne la dissipait de temps en temps.[3] (en russe)

Dans son quotidien suivant, le journal continue : « Les ballets mythologiques semble passer de mode. Toute chose a son temps. Les deux ballets en tel genre sont présentés dans ce temps sur la scène pétersbourgeoise, *Télémaque dans l'île de Calypso* et *les Jeux de Pâris,* et les deux n'ont pas eu de succès. »[4]

Alexis Blache continue de transposer les ballets anacréontiques et mythologiques, entre autres, *Daphnis, ou le parjure*, ballet-pantomime composé par son père, Jean-

[1] *Severnaja pčela* [L'Abeille du Nord] n°120, 27 mai 1832.
[2] VOL'F A., *Hronika peterburgskih teatrov s konca 1826 do načala 1855 goda, op. cit.,* p. 43.
[3] *Severnaja pčela* [L'Abeille du Nord], n° 230, 4 octobre 1832.
[4] *Severnaja pčela* [L'Abeille du Nord], n°239, 14 octobre 1832.

Baptiste Blache, et présenté au Grand Théâtre de Bordeaux en 1829. Selon le programme du 12 septembre 1829, le rôle de Daphnis a été incarné par le danseur Lachouque, et d'autres personnages principaux ont été interprété par « Mlle Taglioni et Laura Peyssard »[1] L'œuvre de Blache-père lui survit grâce à son fils engagé en Russie. Ce dernier transpose ses créations chorégraphiques telles que *Mars et Venus ou les Filets de Vulcain*, ballet-pantomime présenté au Théâtre Alexandra en 1833, *Almaviva et Rosine,* donné à l'occasion de l'engagement du danseur français de Bordeaux, Charles Lachouque, en 1832. La reprise des œuvres de ballet français ainsi que l'interprétation des rôles par des artistes français définit mais aussi renforce une esthétique française de l'art chorégraphique en Russie. Le champ chorégraphique se nourrit de la mobilité des artistes passeurs de la tradition française.

Le décor et les artistes sont complimentés bien plus que les œuvres de ballets, et en particulier, l'ancienne thématique leur est reprochée par les critiques reprochent. Aleksandr Vol'f remarque dans *La Chronique des théâtres de Saint-Pétersbourg de 1826 jusqu'en 1855* : « le nouveau danseur Guérinau a débuté dans un nouveau ballet de Blache *Daphnis*. Le ballet a été mauvais mais le danseur était très gracieux, habile et beau. »[2] Encore plus, au cours de la saison prochaine, il écrit « Peyssard et le beau Guérinau, son partenaire invariable, ont interprété avec un grand succès les rôles dans le ballet *Almaviva et Rosine*. La scène du miroir a beaucoup plu puisque les spectateurs ont pu voir les danseurs *en face et de dos*. »[3]

Le spectateur semble las des œuvres inspirées de la mythologie gréco-romaine et adepte d'un renouvellement des thèmes dans le ballet. Le romantisme s'introduit dans le domaine de la danse et les théâtres européens sont désormais « livrés aux gnomes, aux ondines, aux salamandres, aux elfes, aux nixés, aux wilis, aux péris et à tout ce peuple étrange et mystérieux qui se prête si merveilleusement aux fantaisies du maître de ballet. »[4] Les ballets mythologiques et allégoriques tombent donc en désuétude ou sont méprisés. *L'Abeille du Nord* publie un article sur le ballet à Saint-Pétersbourg :

> La mythologie avec ses zéphires, amours, grâces et bergers, n'est plus d'actualité ; *les Dieux sont partis de l'Olympe* et occupent depuis toujours sur les plafonds des théâtres et des salles de répétitions. Allons faire sortir une légion de Romains ou de Macédoniens et les faire danser sous la musique joyeuse

[1] *BNF*, Programme des spectacles de Bordeaux et feuille d'avis et annonces, samedi 12 septembre 1829.
[2] VOL'F A., *Hronika peterburgskih teatrov s konca 1826 do načala 1855 goda, op. cit.,* p. 43.
[3] *Ibid.,* p. 48-49.
[4] GAUTIER Th., *La Presse*, 1er juillet 1844.

> d'une marche d'Auber accompagnée du tonnerre de nos tambours d'infanterie et du craquement de nos trombones. Fi ! C'est ridicule et vulgaire ! Ou si nous reprenons le siècle des chevaliers, habillés en fer et en écharpes de soie, les croisades, les batailles contre les infidèles ? Non ! Nous avons assez de chevaliers et de paladins, ils nous ennuient jusqu'à la mort ! *à bas les Croisades*[1] ![2] (en russe)

Ce sont les lignes pleines d'expression de la publication abordant la première représentation du ballet taglionien *La Révolte au sérail* en 1836 sur la scène du Théâtre Alexandra. Repris par Titus au théâtre impérial, ce ballet suscite des critiques élogieuses qui vantent surtout une nouvelle idée dans une création chorégraphique. Ainsi, le journal continue : « En triant dans la tête les Amours et les Romains, les chevaliers et les Turques, tous ces personnages démodés, les costumes désuets, les effets fanés, M. Taglioni sort une heureuse idée […] »[3] C'est à la fois une thématique moderne et audacieuse, mais aussi le contexte orientalisé qui séduit le public avec de riches décors et costumes, et de nouveaux fantasmes, qui font rêver les critiques.

> Le ballet est transposé sur notre scène avec toute élégance et magnificence de la scène parisienne. Le décor est beau, surtout celui du troisième acte, élaborée d'Andreas Roller. Les costumes se différent d'une opulence et d'une vraisemblance. Les danses et les groupes sont charmants ! Mlle Croiset interprète avec un art extraordinaire le rôle de Zulma. Les femmes triomphent, les hommes admirent. Quoi encore ? Vive les femmes ![4] (en russe)

Antoine Titus qui transpose également d'autres ballets emblématiques du Romantisme *La Sylphide* en 1835, *Le Diable boiteux* de Jean Coralli en 1839, ou encore *Giselle, ou les Wilis* en 1842, participe énormément à la circulation du répertoire romantique français dans le théâtre russe et à la mise en place du courant romantique dans un ballet russe. De nouveaux modes de production, de nouvelles valeurs et un nouveau public issus des bouleversements sociaux et politiques[5] exigent un renouvellement artistique.

En reprenant les œuvres chorégraphiques, Titus présente au spectateur et à la presse des chorégraphes qui vont lui succéder dans la capitale russe. En dépit de ses contributions, le discours critique ne lui accordera aucun mot tout en félicitant au contraire le talent de Taglioni ou Coralli ; et si le chroniqueur décide de lui consacrer

[1] Écrit en italique en français dans l'article original.
[2] *Severnaja pčela* [L'Abeille du Nord], n°. 2, 3 janvier 1836.
[3] *Ibid*.
[4] *Severnaja pčela* [L'Abeille du Nord], n° 3, 4 janvier 1836.
[5] Il s'agit de la tentative d'un coup d'état qui a lieu en 1825 à Saint-Pétersbourg.

quelques lignes, ces dernières sont dans leur majorité sur un ton sarcastique accompagnées par l'idéalisation de la personnalité de Charles-Louis Didelot : « D'ailleurs, la mise en scène des ballets est allégée pour lui (pour Antoine Titus) puisque ceux-ci viennent de la scène parisienne. Didelot réglait ses ballets et les créait lui-même avec une maîtrise parfaite. Il ne mourra jamais sur notre scène. »[1] Son rôle dans l'importation d'un répertoire français sur la scène russe est important et n'est pas suffisamment mis en valeur dans l'historiographie de la danse. Le chorégraphe fait partie de la catégorie des artistes de la danse qui sont devenus les passeurs culturels entre la Russie et la France. Les détails sur sa personnalité et son parcours restent toujours à découvrir.

3. Vedettes de la danse masculine française en Russie

3.1. Fascination du public pour le danseur virtuose : Louis-Antoine Duport

Les raisons de l'arrivée des artistes et maîtres de danse en Russie, que nous continuons d'explorer, peuvent être liées à l'instabilité du métier de danseur. Ce dernier étant soumis aux aléas des événements politiques et des changements d'esthétique, il se retrouve souvent dans l'incapacité de trouver un poste dans les théâtres européens. En plus des possibilités de création artistique, les artistes étrangers pouvaient être attirés par une certaine stabilité financière.

La politique culturelle, qui est étroitement liée à la personnalité d'un monarque, joue un rôle décisif dans les conditions d'accueil des troupes étrangères. Le critique théâtral Faddej Bulgarin publie ses mémoires sur le théâtre russe dans *Le Panthéon du théâtre russe et de tous les théâtres européens* en 1840. Il met en évidence les liens étroits entre la politique et le théâtre, tout en soulignant le rôle des relations bienveillantes entre la France et la Russie lors du règne d'Alexandre I qui favorisent la présence de troupes françaises ainsi que des danseurs français. Les troupes disposent non seulement d'une stabilité financière mais proposent aussi d'augmenter les salaires des artistes.

> Lors des premières années du règne d'Alexandre I, une merveilleuse troupe française se trouvait à Saint-Pétersbourg. Napoléon tenait à l'amitié de notre tsar, a accepté la demande de son ambassadeur en Russie et a cédé à Saint-Pétersbourg certains sujets de la scène parisienne. Nous avons vu la première l'actrice tragique de son époque, Georges, et le premier danseur de la scène parisienne Duport. Lafont et Baillot venaient diriger l'orchestre. Le premier chorégraphe du monde venait chez nous. Didelot est un poète unique, véritable et inimitable, il est le Byron du ballet ! Quels talent l'aidait à former la

[1] *Severnaja pčela* [L'Abeille du Nord], 21 juillet 1836.

> troupe ! Avez-vous vu le vieux Auguste ; imaginez alors quel homme c'était dans sa jeunesse ![1] (en russe)

Rafail Zotov, en examinant les diverses troupes aux services des Théâtres impériaux russes, met en évidence la prospérité de la troupe française, acteurs et actrices célèbres en tête, et leur succès dans la capitale russe. Il décrit celle du ballet et son état : « La troupe de ballet était aussi splendide que celle dramatique. Duport, après 60 000 roubles, perçoit aujourd'hui 100 000 roubles et continue à charmer nos admirateurs de la chorégraphie. […] D'autres danseurs français se produisent aussi, tels que Madame Batiste et Saint-Claire, MM. Batiste, Auguste et un élève russe et imitateur de Duport, Gluškovskij. »[2] Le théâtre impérial se montre particulièrement généreux, bien plus, semble-t-il, avec les artistes étrangers qu'avec les danseurs locaux. Les témoignages des historiens de la danse et des spectateurs contemporains soulignent que l'engagement des artistes étrangers fut stimulé par des privilèges avantageux ainsi que par un salaire souvent plus élevé que ce qu'ils pouvaient obtenir ailleurs. Ainsi, Charles Picq ayant été embauché en Russie « avait un énorme salaire en 65 000 roubles par rapport aux autres artistes de ballet. Comme récompense, il a aussi reçu le droit de bénéficier d'une loge de troisième rang sans fin et sans paiement. »[3]

En découvrant les témoignages des contemporains, on constate la prépondérance des vedettes étrangères en comparaison avec les danseurs nationaux, mais aussi le fait que ce modèle d'engagement d'un célèbre danseur étranger précède le même principe de l'engagement des danseuses européennes dans la seconde moitié du siècle. Le chroniqueur russe, Zotov, en parlant de l'art de ballet dans les années quarante, remarque :

> Que dire du ballet d'autrefois ? Il suffit de se souvenir du salaire extraordinaire de Duport. Aujourd'hui, nos économistes s'affolent des appointements de Taglioni, mais c'est une vétille en comparaison de la rémunération de Duport. […] Duport recevait des paiements post spectacle, 1200 roubles en comptant un rouble pour trois francs (selon son contrat), c'est-à-dire 3600 francs pour la soirée. […] finalement, il a conclu le contrat selon lequel les paiement post-spectacle sont supprimés et son salaire annuel atteignait 60 000 roubles ce qui fait 180 000 francs. Nous pouvons en tirer la

[1] BULGARIN F., « Teatral'nye vospominanija » [Les souvenirs de théâtre] *Panteon russkogo i vseh evropejskih teatrov* [Le Panthéon du théâtre russe et de tous les théâtres européens], *op. cit.,* p. 81.
[2] ZOTOV R., *Teatral'nye vospominanja, op. cit.,* p. 21.
[3] HUDEKOV S., *Istorija tancev*, *op. cit.,* p. 14.

conclusion que le ballet est une affaire de luxe pour tout théâtre dans le monde.[1]
(en russe)

Jusqu'à la période préromantique, le ballet est un métier essentiellement masculin qui offre de nombreux noms de danseurs célèbres. « Le premier danseur de la scène parisienne », Louis-Antoine Duport, (1783-1853) arrive dans la capitale russe en 1808 et se produit comme premier sujet dans les ballets de Charles Didelot jusqu'à 1811. Dans *l'Annulaire dramatique de la Belgique*, nous apprenons également que son destin et son parcours professionnel sont liés aux artistes que nous rencontrons aussi en Russie :

> Le fameux Louis Duport, qui, après avoir, dès ses débuts à l'Académie impériale de musique, alla commencer en Russie une brillante fortune. Mlle Minette Duport, fut une des célébrités de l'Opéra de Paris, dans la danse et pantomime. Elle avait épousé un autre danseur en vogue, Baptiste Petit, le prédécesseur d'Albert.[2]

En effet, Louis Duport est parvenu à faire une brillante carrière à Paris et sa danse splendide en fait un rival d'Auguste Vestris. Il est peu probable que son départ à Saint-Pétersbourg ait été suscité par des conditions financièrement défavorables sur la scène française, ni par une incapacité de trouver du travail. Dans le *Dictionnaire de la danse*, la raison de son départ de l'Opéra de Paris serait « ses sauts d'humeur et ses exigences démesurées » qui l'ont poussé « à rompre unilatéralement le contrat qui le lie à l'Opéra de Paris et donc à fuir clandestinement pour Saint-Pétersbourg, en passant par Vienne, où il arrive déguisé en femme chez les Taglioni. »[3] La lettre adressée par Duport au préfet du Palais à Paris nous en dit plus sur sa situation prospère et ses ambitions professionnelles :

> « Monsieur,
>
> Vous avez eu la bonté de m'accorder ce matin 8000 Fr. d'appointement et la place de premier sujet avec les feux et prérogatives qui y sont attachés, mais j'ai oublié de vous observer qu'il était indispensable que ce fut … : premier sujet de demi caractère, en second, avec le droit d'occuper la place en premier aussitôt qu'elle sera vacante. Car autrement, comme il est clair que je ne danse pas les Sérieux, ce serait la place de premier sujet comique ; et cela aurait le double inconvénient de ne point me mettre à l'abri des intrigues, en ne me laissant en possession que des rôles obscurs et de m'empêcher entièrement de jouer un genre (le demi-caractère) dans lequel vous-même, Monsieur, m'avez fait l'honneur de me dire que j'avoir mérité la grâce du public. »[4]

---

[1] ZOTOV R., « I moi vospominanija o teatre » [Et mes souvenirs du théâtre] *Repertuar russkogo teatra* [Le Répertoire du Théâtre russe], Vol. 1, Saint-Pétersbourg, 1840, p. 16.
[2] *L'Annulaire dramatique de la Belgique*, 1842, p. 121.
[3] LE MOAL Ph., (dir.) *Dictionnaire de la danse, op. cit.*, p. 26.
[4] *RGALI*, F.1657, Op. 3, D. 161, P. 1.

Cette lettre présente également les trois types de danseurs à cette époque et les trois genres de la danse masculine : danseur sérieux, danseur demi-caractère et danseur comique. Carlo Blasis, danseur et maître de danse, qui fut l'auteur de l'ouvrage *Traité élémentaire théorique et pratique de l'art de la danse*[1], dans lequel il essaye de systématiser le vocabulaire et la technique de la chorégraphie[2], consacre un chapitre entier à ces trois types de danseurs. En 1820, il s'adresse exclusivement aux hommes en faisant nombreuses références aux corps masculins antiques.[3] On distingue le danseur sérieux ou noble, le danseur demi-caractère et le danseur comique. Le premier correspond aux rôles dignes, appartenant à l'élite, par exemple. Le danseur devrait disposer de qualités précises comme « une belle taille et de belles formes »[4] ainsi qu'une technique très disciplinée. Le second genre de demi-caractère se rapporte à divers personnages surtout jeunes, le danseur devrait posséder une grande virtuosité afin de réussir dans les pas de « Mercure, de Pâris, de Zéphyre, d'un Faune et dans la danse et dans les manières gracieuses d'un élégant Troubadour. »[5] Finalement, le troisième genre, la danse comique, correspond aux rôles des villageois, paysans, étrangers, tout en s'écartant des genres précédents. L'objectif de cette danse est l'imitation des mouvements, des gestes et des danses de caractère de manière grotesque.[6]

À Saint-Pétersbourg, Charles-Louis Didelot sauvegarde et développe cette répartition des rôles selon le genre en adaptant, en plus, la musique pour chaque danse. Gluškovskij dans ces mémoires relate :

> Les danses sérieuses étaient interprétées sur des adagios et des marches ; pour le premier danseur, Didelot composait des danses souples, accompagnées de différentes attitudes et rarement d'entrechats et de pirouettes rapides. Le danseur de demi-caractère dansait sous des musiques *andante grazioso* et *allegro* ; il composait pour lui des danses gracieuses où la position du corps et des bras est complètement différente […] ; il composait des pas sur des musiques *allegro*, en grande partie, divers sauts, divers tours en l'air avec un mouvement différent du corps et des bras pour un danseur comique. Le public voyait alors un genre particulier de danse interprétée par un danseur.[7]

---

[1] BLASIS C., *Traité élémentaire théorique et pratique de l'art de la danse*, Milan : Chez Beati et A. Tenenti, 1820, 178 p. Consulté en ligne le 14/04/2018 https://archive.org/details/traitlment00blasuoft

[2] Cf. JARRASSE B., *op. cit.*, p. 70-73.

[3] BLASIS C., *Traité élémentaire théorique et pratique de l'art de la danse*, op. cit., 1820,

[4] *Ibid.*, p. 88.

[5] *Ibid.,* p. 95.

[6] *Ibid.,* p. 94-95.

[7] GLUŠKOVSKIJ A., *Vospominanija o velokom horeografe K.L. Didlo, op. cit.*, p. 3.

Duport était un danseur de demi-caractère. Les qualités propres à ce genre sont décrites par le critique Faddeij Bulgarin : « il était d'une taille moyenne, d'une solide complexion et étonnement bien tourné. Danseur habile, avec beaucoup de grâce dans tous les mouvements et léger comme un oiseau. »[1]

Selon Pimen Arapov, qui rédige sa chronique du théâtre russe (*Letopis' russkogo teatra* [*Les Annales du Théâtre russe*]) en suivant très attentivement des événements du théâtre, l'arrivée de ce danseur français constitua un événement de grande importance pour la ville de Saint-Pétersbourg. Il remporta un énorme succès auquel contribuèrent sa virtuosité et sa technique chorégraphique : « Il franchissait la scène du Grand Théâtre en trois sauts, et la survolait en entrechats et en pirouettes comme une balle élastique en plein vol. »[2] Les mouvements chorégraphiques complexes mis en valeur par le danseur se révèlent novateurs. Au début du XIXe siècle, les figures du ballet à l'antique évoluent en mettant en valeur des traits essentiels comme la légèreté, l'élasticité et l'agilité. Après avoir dansé dans le divertissement *Le Mariage d'or,* Duport suscite dans la presse de nombreux commentaires admiratifs qui portent au particulier sur son aptitude à recréer l'effet d'envol : « Le sol où il prenait appui semblait le pousser dans les airs ; il lui arrivait de voler d'un bout à l'autre de la scène de la scène qu'il parcourait en trois sauts. Après ceci, les danses peuvent être nommées les vols. » [3] Il a des dispositions exceptionnelles, « légèreté, rapidité, pureté des danses »[4] qui sont les caractéristiques du bon danseur, et la presse qui présente sa virtuosité se fait l'écho de l'engouement du public. La légèreté se présente comme une indéniable qualité de l'excellence du danseur qui doit produire un effet de voltige aérienne. Les termes « sauts extraordinaires », « pirouettes rapides », « tours », apparaissent dans les comptes rendus critiques qui cherchent à traduire par écrit la sensation de vol.

C'est dans un ballet de Didelot en particulier que le talent de Duport s'est fait le plus remarquer, notamment grâce à ses qualités de légèreté. « Le principal triomphe de Duport fut le rôle de Zéphire. J'ai vu beaucoup de danseurs dans ce rôle, mais tous ces Zéphire étaient très lourds, ils n'avaient ni talent, ni légèreté de Duport. »[5] Ce sont des exemples de dernières descriptions qui font l'éloge de la virtuosité du danseur et qui

[1] BULGARIN F., « Teatral'nye vospominanija », *op. cit.*, p. 83.
[2] ARAPOV P., *Letopis' russkogo teatra* [*Les Annales du Théâtre russe*], *op. cit.,* p. 185-187.
[3] VIGEL' F., *Zapiski* [Notes], livre 2, Moscou, 2003 (première édition 1856), accessible en ligne http://az.lib.ru/w/wigelx_f_f/text_1856_zapiski.shtml, consulté le 12/05/2018
[4] ARAPOV P., *Letopis' russkogo teatra*, *op. cit.,* p. 185-187.
[5] GLUŠKOVSKIJ A., *Vospominanija o velokom horeografe K.L. Didlo*, *op. cit.*, p. 21

seront ensuite remplacées pour vanter celle des danseuses. Notons aussi que ces qualités développées par Duport dans les ballets didelotiens seront les premières qualités exigées par le ballet de la période romantique. Avant l'époque romantique, la reconnaissance du métier du danseur est mise en valeur dans le discours critique et le succès d'un danseur se compare à celui des danseuses de décennies prochaines : « Duport rendait folle toute l'Europe comme le font aujourd'hui Taglioni et Elssler. Et en effet, il ne dansait pas mais volait ; sa force et sa légèreté étaient incompréhensibles […] ses pirouettes étaient extraordinaires ».[1]

Ce qui nous intéresse également autour du personnage de Duport, c'est la transmission de son savoir-faire aux danseurs russes dont les critiques contemporains étaient témoins. Adam Gluškovskij qui débute sa carrière de danseur en 1809 et devient un rival de son homologue français, raconte dans ses mémoires :

> Le genre de danse qu'il pratiquait était le demi-caractère. Duport avait tout ce qu'il fallait pour un bon danseur : une grâce merveilleuse, la légèreté, la vitesse et la pureté de sa danse. Ses pirouettes étaient parfaitement achevées et se signalaient par une diversité étonnante, il les faisait sur les pointes (pirouettes-filées), et les achevait en prenant une pose gracieuse, ce qui constitue la principale qualité de la pirouette. D'autres danseurs font des pirouettes innombrables, c'est leur tour de force, mais ils les font sans grâce et sans la propreté requise […][2] (en russe)

L'admiration du public pour la danse exceptionnelle de Duport lui attribue le mérite de la formation pédagogique des danseurs russes. Le maître de ballet Didelot, se sentant obligé de mettre fin à ces suppositions injustes, écrit dans l'introduction de son ballet *Amour et Psyché* : « En parlant de Danilova, je dois mettre fin à l'erreur circule dans le public… Certaines personnes considèrent qu'elle est une élève de Duport sans penser qu'elle dansait avec lui dès son arrivée et dès ses débuts […] Ces personnes ne savent pas alors qu'il est impossible de former un tel talent en six ou sept semaines, ce qui fut la durée des répétions du ballet *Adonis* et des débuts de Duport. »[3] Duport a en effet la possibilité de composer ses propres ballets à Saint-Pétersbourg tels qu'un ballet en deux actes *L'amour de Vénice et Adonis, ou la vengeance de Mars (1808)*, un ballet en un acte *Les Américains, ou un naufrage heureux* (1809), ainsi que nombreux divertissements comme

[1] ZOTOV R., « I moi vospominanija o teatre » [Et mes souvenirs du théâtre] in *Repertuar russkogo teatra* [Le Répertoire du Théâtre russe], Vol. 1*, op. cit.,* p. 16.
[2] GLUŠKOVSKIJ A., *Vospominanija o velokom horeografe K.L. Didlo*, *op. cit.*, p. 20.
[3] Cité in SLONIMSKIJ Ju. *Didlo, Vehi tvorčeskoj biografii*, *op. cit.*, p. 67.

La Fête d'un bon seigneur (1809), La rose de Salange, Le Jugement de Pâris (1809), un divertissement anacréontique, et d'autres.[1]

Au début du XIXe siècle, le ballet s'appuie sur l'héritage du siècle précédent, et sur un répertoire importé par les chorégraphes étrangers. Le ballet-pantomime évolue considérablement dans l'œuvre de Didelot et Ivan Val'berh. Les danseurs doivent être de bons acteurs. Auguste Poireau, qui a passé une grande partie de sa vie en Russie, jusqu'à sa mort en 1844, fut un maître de pantomime et un danseur estimé. Élève fidèle, assistant de Didelot et de Val'berh, chorégraphe et premier sujet de la troupe de danse, il est principalement distingué par l'historiographie de la danse russe en tant que metteur en scène et maître de la danse russe. Jurij Bahrušin lui consacre les lignes suivantes dans son ouvrage *Histoire du Ballet russe* : « Séduit par le charme de la danse populaire russe, il l'a étudiée sérieusement et ensuite il en est devenu le meilleur interprète sur la scène pétersbourgeoise. Il a signé un nombre de divertissements patriotiques qui ont eu un grand succès. Poireau s'est russifié et a fini ses jours en Russie. »[2] Lors de son travail en sein des Théâtres impériaux, il a monté un grand nombre de ballets en coopération avec ses professeurs, c'est à lui que Didelot adresse ses remerciements dans les préambules des ballets *Amour et Psyché* et *Ruslan et Ludmila.* Sa collaboration avec Val'berh pour la composition des ballets à sujet patriotique fut très fructueuse.[3]

3.2. Vedettes de la danse masculine dans les années 1830-1840

Charles-Louis Didelot est parvenu à augmenter considérablement les effectifs de la troupe de danse et à perfectionner les méthodes d'enseignement, en accordant une attention particulière à la pantomime. Selon Jurij Slonimskij, auteur de la biographie du maître de ballet français, de 1801 à 1825, cent quarante-quatre danseurs furent formés par l'École de danse.[4] L'évolution de la troupe russe repose aussi sur la formation du corps de ballet, et sur la présence, au sein de la troupe, de solistes et de coryphées, en plus des premières danseuses et premiers danseurs. En dépit de son changement et de sa

[1] Voir HUDEKOV S., *Istorja tancev*, *op. cit.,* p. 35-36.
[2] BAHRUŠIN *Ju., Istorija russkogo baleta* [Histoire du Ballet russe], *op. cit.*, p. 44.
[3] Voir la troisième partie de cette thèse.
[4] SLONIMSKIJ Ju. *Didlo, Vehi tvorčeskoj biografii*, *op. cit.*, p. 102.

progression, vers les années trente le personnel de la danse féminine domine.[1] L'augmentation du nombre des danseuses se passe parallèlement à la transformation de l'esthétique des spectacles. Cependant, les danseurs français continuent à être attirés par la réputation de la capitale et certains arrivent à Saint-Pétersbourg. À présent, découvrons la danse masculine sur la scène russe précédant celle de Marius Petipa.

Nous avons déjà évoqué les traces laissées sur la scène bordelaise les danseurs Chevalier, Auguste, les chorégraphes Didelot et Blache. Mais l'histoire nous propose de découvrir d'autres noms de danseurs peu connus pour qui le Théâtre de Bordeaux fut le point de départ pour la Russie. Il y a par exemple un artiste français Charles Lachouque (1801-1841)[2]. Le métier de danseur exige une grande mobilité et la capacité d'adaptation à un nouvel environnement de travail et à de nouvelles conditions de vie. La carrière de danseur Lachouque suit un itinéraire « traditionnel » : il débute à l'Opéra de Paris, danse en Italie avec succès à Milan et à Naples, puis à Bordeaux. Dans *l'Almanach des spectacles* de 1830, son nom figure sur la liste des « premiers danseurs en chef » du Grand Théâtre de Bordeaux, à côté de Blache.[3] Grâce à son métier de danseur il arrive à Saint-Pétersbourg en 1832 où il reste presque dix ans jusqu'en 1841. Le journal russe *l'Abeille de Nord* de Saint-Pétersbourg annonce que la troupe pétersbourgeoise accueille « un nouveau talent » qui est présenté comme « Danseur de Bordeaux où il a reçu le titre de *prima dancer.* Il est apparu dans le nouveau ballet *Almaviva et Rosine* le 25 septembre. »[4] La Direction des Théâtres impériaux lui propose des conditions très avantageuses, entre autres, un contrat de trois ans afin de « danser les premiers sujets et jouer des rôles sérieux de pantomime ainsi que dans les divertissements, et danser où il sera commandé. »[5] En échange de son service sur la scène impériale, le danseur recevait non seulement deux milles francs à titre d'acompte et une somme réservée à son déménagement, mais aussi un bon salaire de 8 500 roubles et un bénéfice.[6] Le danseur français intègre rapidement dans la troupe de danse russe grâce aux circonstances propices pour son séjour. Tout au début du séjour russe, Lachouque subit quelques

[1] Cf. SLONIMSKIJ Ju. *Didlo, Vehi tvorčeskoj biografii*, *op. cit.*, p. 102-103.
[2] Charles Lachouque travaille à Saint-Pétersbourg à partir de 1832.
[3] *Almanach des spectacles : Agenda des théâtres de France et des théâtres français à l'étranger*, Paris, Barba (Éditeur), 1830, p. 271.
[4] *Severnaja pčela* [L'Abeille du Nord], n° 230, 4 octobre 1832.
[5] *RGIA*, F. 497, Op. 1, D. 5588, P. 1, cité par BOGLAČEVA I, « Francuzskij tancovščik Šarl' Lašuk v Sankt-Peterburge » [Le danseur français Charles Lachouque à Saint-Pétersbourg] in *Rossijskij teatr : nasledie i vektory razvitija* [Le Théâtre russe : héritage et vecteurs de développement] : actes du colloque des 1er-2 novembre 2016, Saint-Pétersbourg, Čistyj list, 2017, p. 7.
[6] *Ibid.*, p. 7.

critiques déplaisantes sur son physique ; un article de *l'Abeille du Nord* ridiculise le nouvel arrivant en ces termes : « Il est grand et mal fait, ses jambes sont grosses, et sa physionomie est muette, ses bras semblent paralysées, ses gestes sont maladroits ; ce sont les défauts de M. Lachouque et une pirouette puissante mais parfois irrégulière constitue sa seule qualité. »[1] Toutefois, s'adapte facilement dans l'environnement européanisé et francophile du théâtre russe.

Plusieurs raisons expliquent cela, notamment le caractère francophone de la troupe qui se compose de plusieurs artistes français invités en Russie à cette époque : André (Schmidt), les époux Alexis, Adèle Bertrand, Louise Croisette[2], Laura Marie Peyssard[3], Guerinau Théodore[4], Frédéric, Fleury « danseur bouffe ou grotesque, un talent exceptionnel. »[5]. Ensuite, les deux maîtres de ballet français, Antoine Titus et Alexis Blache, déterminent le goût français pour la création artistique. Et la plupart des ballets sont conçus purement dans l'esthétique française. Avant de venir en Russie, la danseuse Laura Peyssard se produit en tant que première danseuse au Grand-Théâtre de Bordeaux dans les chorégraphies de Blache et à côté de Lachouque.[6]

Le danseur Lachouque est un exemple de danseur noble ou sérieux, même si après 1831 la répartition de ces trois types de rôles est supprimée au théâtre français. Autrefois, les danseurs nobles étaient considérés comme meilleurs pour la danse que pour la pantomime, comme le montre l'étude d'Hélène Marquié.[7] Les chroniqueurs russes soulignent les qualités propres à ce genre de la danse :

> Tous ses gestes et postures sont toujours nobles et expressifs et ne sont ni trop brusques ni trop gracieux. Il racontait l'histoire du ballet si éloquemment avec ses bras et ses yeux qu'on n'avait pas besoin du programme de ballet. Son beau visage exprimait avec une égale légèreté toutes les passions, tous les changements d'humeur, les sentiments de l'âme, la jalousie, la tristesse, la colère et le désespoir.[8]

[1] *Severnaja pčela* [L'Abeille du Nord], n° 230, 4 octobre 1832.
[2] Louise Croisette est engagée à Saint-Pétersbourg entre 1830 et 1840, la première interprète du rôle Sylphide en 1835 en Russie ainsi que du rôle de Zulma dans le ballet *La révolte en Sérail*.
[3] Laura Marie Peyssard est engagée en Russie de 1831 à 1849.
[4] Guerinau Théodore a débuté à Saint-Pétersbourg en 1834, puis il a été transféré dans la troupe du Grand Théâtre de Moscou.
[5] SKAL'KOVSKIJ K., *Balet, ego istorija i mesto v rjadu izyaščnyh iskusstv, op. cit.*, p. 200.
[6] *Almanach des spectacles*, Paris, Éditions de Barba, numéros de 1826, 1827, 1830.
[7] MARQUIÉ H., *Histoire et esthétique de la danse de ballet au XIXe siècle*, op. cit., p. 196.
[8] Cité par BOGLAČEVA I, « Francuzskij tancovščik Šarl' Lašuk v San-Peterburge », *op. cit.,* p. 11.

Lachouque précède l'arrivée de la danseuse italienne Marie Taglioni. Selon les critiques de l'époque, la présence de la vedette italienne ne diminue en rien l'importance de la danse masculine et les ballets comportent toujours des rôles pour les danseurs masculins. De plus, les chroniqueurs vantent les efforts des danseurs face à la féminisation du ballet : « Quand la Taglioni est apparue sur notre scène, Lachouque a redoublé d'efforts et a rendu ses rôles encore plus brillants. »[1]

Le danseur Frédéric, dont le vrai nom est Pierre Frédéric Malevergne (1810-1872), arrive également à Saint-Pétersbourg en 1831 sur l'invitation de la Direction théâtrale. Dans un premier temps, il danse dans les ballets de Blache et de Titus en incarnant les premiers rôles de demi-caractère tels que Don Juan (1832) et James dans *La Sylphide.* Il fut également chorégraphe et, en 1847 en collaboration avec le jeune Marius Petipa, il monte le ballet *Paquita*[2]*.* Après avoir choisi de rester en Russie, il est devenu professeur de danse et a travaillé dans les deux capitales russes.

Arrivé en Russie, Jules Perrot est non seulement maître de ballet, mais aussi danseur. Dans la capitale russe, il prend part à ses propres spectacles et interprète en grande partie des rôles de mime. Son talent de mime est très apprécié et souligné dans les recensions théâtrales : « Il ne faut plus rien dire de Perrot : on ne connaît pas aujourd'hui de mime pouvant le surpasser. »[3] Dans le ballet *La Filleule des fées*, « Monsieur Perrot s'est révélé un acteur extraordinaire en incarnant le rôle d'Aline. Ce moment où, au désespoir, il choisit se façon de mourir […] ; la scène de sa dispute et de la réconciliation avec Izore ; et enfin les deux scènes de la folie sont un apogée de perfection. »[4] Peu nombreux sont les commentaires sur son rôle de danseur, mais lorsque son talent de danseur est mentionné, il est également apprécié : « M. Perrot dansait avec grâce et légèreté, il faudrait dire, il volait sur scène. Mais c'est dans les scènes mimiques qu'il était unique dans son genre. »[5] Aleksandr Pleščeev applaudit lui aussi son aisance de mime, le décrivant comme « un acteur magnifique dans les rôles comiques et dramatiques ». Il ajoute aussi une remarque intéressante sur son apparence physique : « Il est vrai que Perrot n'était pas très beau, mais sa physionomie était expressive et vive ; ses gestes étaient naturels et simples ; ses

[1] *Ibid.*
[2] Voir plus loin dans cette thèse.
[3] KONI F., « Balet v Sankt-Peterburge, [Le ballet à Saint-Pétersbourg] » *Panteon* [Le Panthéon], Vol. I, février 1851, Saint-Pétersbourg, p. 16.
[4] KONI F., « Balet v Sankt-Peterburge, [Le ballet à Saint-Pétersbourg] » *Panteon i repertuar russkoj sceny* [Le Panthéon et le répertoire de la scène russe], vol. II, mars 1850, Saint-Pétersbourg, p. 50.
[5] *Severnaja pčela* [L'Abeille du Nord], 9 février 1849.

mouvements sont nobles. »[1] On constate qu'à l'artiste sont attachées des qualités, comme la grâce et la légèreté, habituellement réservées au domaine féminin. On ne trouvera pas de commentaires sur le physique de Jules Perrot lors de sa période russe malgré le fait que les chroniqueurs lui accordent peu de commentaires pour ses qualités de danseur.

Les œuvres de Perrot présentent au public des danseurs en leur permettant de se montrer et de démarrer ou poursuivre une carrière. Et bien que le danseur ne puisse pas rivaliser avec une danseuse au niveau du rôle, dans le nombre d'apparitions scéniques et dans les commentaires critiques qu'on lui consacre, le danseur n'occupe pas non plus une place médiocre. Ainsi, cette période est marquée par l'arrivée des danseurs étrangers et l'émergence des danseurs d'origine russe. Les artistes tels que Christian Johansson, danseur d'origine suédoise (1817-1903), installé en Russie en 1841, et qui y a vécu toute sa vie et dansé jusqu'en 1883 ; Marius Petipa, arrivé en 1847, ainsi que son compatriote Eugène Huguet (1821-1875) ; un jeune danseur russe Timofej Stukolkin (1829-1894) ; ces noms sont parmi ceux qui se produisent avec succès dans les ballets de Perrot. Il est à souligner la bienveillance du public et du discours critique envers le métier de danseur. L'admiration parcourt les pages de la presse russe. *Le Courrier de Saint-Pétersbourg* salue les capacités de Johansson :

> M. Johansson jouit de l'amour du public. […] Nous aimons et respectons M. Johansson ; c'est un artiste très dévoué, il n'a perdu jusqu'à aujourd'hui ni l'ardeur de la jeunesse, ni l'amour de son métier, et ce qui est plus étonnant, ni la légèreté et la finesse de la danse malgré son long service. Il a acquis la première place sur notre scène. M. Johansson est un danseur phénomène : il se perfectionne tous les ans, il devient encore plus léger, les années ne semblent pas l'atteindre. Il nous impressionne dans le pas de deux avec Madame Friedberg : il a survolé une large scène en deux pirouettes aériennes, légèrement et sans aucun effort. La légèreté, la plasticité et l'élasticité de mouvement sont des qualités principales de ses danses.[2] (en russe)

Les créations et les transpositions du chorégraphe ne visent pas à se débarrasser du danseur, au contraire, ce dernier continue d'être un personnage important dans le spectacle. En plus des élèves russes de l'école de danse et des danseurs français déjà présents dans la troupe de ballet, de nouveaux danseurs continuent à arriver comme Feliks Kšesinskij (1823-1905) en 1850, danseur polonais engagé aux Théâtres impériaux

[1] PLEŠČEEV A., *Naš balet (1673-1899). Balet v Rossii do načala XIX stoletija i balet v Sankt-Peterburge do 1899, op. cit.,* p. 209.

[2] *Sankt-peterburgskie vedomosti* [Les Nouvelles de Saint-Pétersbourg], n° 267, 8 décembre 1857, l'article reproduit in PETROV O., *Russkaja baletnaja kritika vtoroj poloviny XIX veka* [La critique de ballet russe de la seconde moitié du XIXe siècle], Pétersbourg, Ekaterinbourg, Sfera, 1995, p. 41-42.

russes. Le danseur n'a pas évolué techniquement comme c'était le cas de la danseuse dans les conditions de la nouvelle esthétique où la danse noble s'oppose à la danse romantique ; mais derrière cette opposition l'artiste du sexe masculin se présente toujours sur la scène de ballet.

Dans la presse française, la capitale russe est de plus en plus présentée comme un lieu favorable pour une carrière d'artiste. En 1832, *Le Journal des artistes* de Paris, en observant les Théâtres impériaux de Russie, met en évidence l'avantage et le statut particulier des troupes étrangères à Saint-Pétersbourg ainsi que leur prospérité tout en soulignant le caractère cosmopolite et accueillant du public :

> Le public de cette capitale est très sévère dans ses critiques parce que toutes les célébrités européennes sont venues successivement s'y faire entendre ; mais les artistes qui sont procédés d'une grande réputation sont presque sûrs d'y réussir, car alors l'enthousiasme s'en mêle, et le public consent à payer des sommes exorbitantes pour aller les entendre.[1]

Saint-Pétersbourg se crée l'image d'une ville favorable aux danseurs. Celui-ci a des possibilités d'obtenir une certaine renommée même si dans son pays d'origine il ne jouissait pas d'une grande réputation. De plus, il est encore plus charmé par la réputation du théâtre et ses avantages financiers. La revue française l'*Éventail* dessine un portrait idyllique du théâtre russe qui est présenté comme un lieu d'avenir :

> Londres et Saint-Pétersbourg, ces deux noms de capitales que nous traçons ici, font palpiter tous les noms des comédiens. Londres, cela veut dire un mois, deux mois de succès, de triomphe, de couronnes, de guinées, et Saint-Pétersbourg, c'est la vie matérielle assurée ; quand l'empereur de Russie a permis à un comédien français de mettre le pied dans son empire, il a trois mille livres de rente sa vie durant sur le grand livre du tsar.
>
> Aussi Saint-Pétersbourg est-il l'Eldorado, le paradis rêvé par tous les artistes français qui n'ont plus une foi entière dans leur talent et qui pensent à l'avenir.
>
> À Saint-Pétersbourg, nos artistes honorent notre pays ; on le sait, par le côté des arts les Russes sont à moitié Français ; ils n'ignorent rien de tout ce qui se passe à Paris ; ils connaissent tous nos artistes ; ils savent par cœur notre répertoire, et même notre répertoire moderne. [2]

[1] *Journal des artistes : annonce et compte rendu des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure, lithographie, poésie, musique et art dramatique*, Paris, Société libre des beaux-arts, 29 avril 1832, p. 324-325.
[2] « Nouvelles des théâtres » *L'Éventail,* Bordeaux, Aimé Picot (gérant), s.n., 26 septembre 1850.

Les liens réciproques entre la Russie et la France se renforcent dans le domaine théâtral. Et ce sont des raisons professionnelles et économiques qui poussent les artistes à se rendre en Russie. Étant donnée la forte tradition française établie dans ce pays, les artistes prédécesseurs immédiats de Marius Petipa, et lui-même, dont nous parlerons dans le chapitre suivant, font partie de la vie théâtrale. Cependant, encore aujourd'hui, il reste complexe de retracer le parcours professionnel précis des artistes chorégraphiques, ainsi que d'avoir un tableau complet de leur intégration dans une culture étrangère. Il faudrait mener des recherches complémentaires archivistiques afin d'avoir une idée de leur emploi de temps, de leurs vies en dehors du théâtre ou de leurs réseaux d'amitié dans l'entourage russophone.

Chapitre 3. Les prédécesseurs immédiats de Marius Petipa en Russie

Les Théâtres impériaux russes cherchent à embaucher des chorégraphes qui ont une bonne réputation. Ces derniers apportent leurs compétences et leur savoir-faire. Leur style s'adapte et évolue cependant dans les conditions d'intégration dans l'environnement étranger et selon le goût du commanditaire et du public. Dans ce chapitre, il s'agira de démontrer de quelle façon les chorégraphes français sont reçus dans la capitale russe. Qu'en disent des critiques russes ? Les différents chorégraphes partis en Russie forment une catégorie particulière en suivant une trajectoire commune et Marius Petipa ne fera pas exception.

1. Les chorégraphes Jules Perrot et Joseph Mazilier à Saint-Pétersbourg

1.1. Le magicien et poète de la scène russe. Jules Perrot, successeur des principes de Didelot

Jules Perrot (1810-1892) poursuit sa carrière en 1830 en tant que danseur à l'Opéra de Paris. Son parcours professionnel est clairement international : il a en effet travaillé à Milan, Vienne, Londres et Paris.[1] Il arrive à Saint-Pétersbourg en tant que chorégraphe et danseur accompli et réputé. Avant son arrivée, le public russe connaît déjà son nom, grâce au ballet *Giselle* monté par le maître de ballet Antoine Titus[2] qui était allé à Paris pour mémoriser le spectacle. On pourrait mettre son nom au nombre des artistes qui ont largement contribué au statut du danseur voyageur et à la circulation artistique. Selon les commentaires de l'époque évoqués dans l'ouvrage d'Hélène Marquié, Jules Perrot aurait dû quitter l'Opéra de Paris parce qu'on lui préférait Joseph Mazilier pour créer les premiers rôles.[3] En outre, comme nous l'avons déjà évoqué dans le premier chapitre, « les attaques constantes de certains critiques contre les danseurs en général, et les remarques déplaisantes sur son physique ont poussé Perrot, comme d'autres, à gagner des capitales les plus accueillantes, comme Londres et Saint-Pétersbourg, où il fit une brillante carrière de danseur et maître de ballet. »[4] Ajoutons que même à Saint-Pétersbourg sa carrière a été menacée par l'engagement de Mazilier qui est venu pour une saison théâtrale russe.

---

[1] Voir GUEST I., *Jules Perrot, Master of the Romantic Ballet*, Oxford, Alden Press, 1984, 383 p.
[2] Le ballet *Giselle* a été transposé en Russie par Antoine Titus en 1842, sa première a eu lieu à Paris le 28 juin 1841.
[3] MARQUIÉ H, *Histoire et esthétique de la danse de ballet au XIXe siècle, op. cit.,* p. 201.
[4] *Ibid*., p. 201.

Les artistes européens s'intéressent de plus en plus à ce pays et les échanges persistent. Perrot arrive en Russie en 1848 et y reste onze ans, à la tête de la troupe de ballet du Grand Théâtre de Saint-Pétersbourg jusqu'en 1859. Selon Jurij Slonimskij, il arrive en Russie à la recherche d'un travail stable et pour une longue durée.[1] Ces suppositions sont plus tard complétées dans l'étude d'Ol'ga Fedorčenko, spécialiste de l'œuvre du chorégraphe en Russie. Elle démontre qu'il y avait été invité en grande partie grâce à la recommandation de la danseuse autrichienne Fanny Elssler qui se trouvait en tournée à Saint-Pétersbourg en 1848.[2]

L'arrivée d'un nouveau chorégraphe français, ainsi que de nouveaux artistes étrangers dans la capitale russe, suscite de nombreux commentaires dans la presse. Ceux-ci sont en général complaisants et ont pour but de féliciter la politique culturelle des Théâtres impériaux. *L'Abeille du Nord,* dans une courte chronique consacrée aux spectacles, adresse ses remerciements à l'autorité théâtrale :

> De la part de tous les admirateurs de l'art, nous adressons nos remerciements sincères à notre Direction attentive, pour ses efforts en vue d'offrir au public russe le grand plaisir de voir sur notre scène des artistes de premier plan. Nous avons accueilli Mme Elssler, Mme Volnys, Mme Plessis, MM. Perrot et Roller et d'autres. Nous n'envions aucune capitale ![3] (en russe)

Le public pétersbourgeois et les critiques avides de nouveautés chorégraphiques sont impatients de voir un artiste réputé dans la capitale russe et s'enthousiasment de son arrivée, en oubliant ses prédécesseurs : « Notre belle troupe de ballet n'avait pas de maître de ballet et l'arrivée de Monsieur Perrot a pu suppléer à ce défaut. »[4] Ce dernier occupe tout de suite la première place dans le monde du ballet russe. Il est nommé maître de ballet des Théâtres impériaux et a de l'autorité auprès des artistes. Il est en mesure[5] de transposer les ballets qui avaient été montés auparavant à Paris, Milan et Londres et qui avaient apporté une belle réputation au chorégraphe. Cependant, les reprises des ballets européens à Saint-Pétersbourg ne sont pas des pures copies, elles sont souvent

---

[1] SLONIMSKIJ M., *Mastera baleta*, *op. cit.*, p. 118.

[2] « La Direction était contre son engagement (de Fanny Elssler) pour ne pas vexer la danseuse russe Andrejanova, et a proposé à la célèbre danseuse autrichienne les conditions les plus désavantageuses. Toutefois, Fanny Elssler les a acceptées… », in SKAL'KOVSKIJ K., *Balet, ego istorija i mesto v rjadu izyaščnyh iskusstv, op. cit.*, p. 214.

[3] *Severnaja pčela* [L'Abeille du Nord], 9 février 1849.

[4] *Severnaja pčela* [L'Abeille du Nord], 26 octobre 1848.

[5] Pour la question du droit d'auteur voir MARQUIÉ H., « Du notateur à l'auteur : être chorégraphe au XIXe siècle » in GRACEFFA A., (dir.) *Vivre de son art. Histoire du statut social de l'artiste*, *XVe-XXIe siècles,* Paris, Hermann, coéditions SmartFR, 2012, p. 77-88.

remaniées.[1] Il a une certaine liberté artistique au sein des Théâtres impériaux. Il en profite pour développer et enrichir les chorégraphies, introduire de nouveaux pas ou même modifier partiellement le scénario de certains ballets. Il arrive à satisfaire le public et la direction dont le désir consiste à voir les spectacles qui ont obtenu une bonne réputation à l'étranger.

Avant même l'arrivée de Jules Perrot, le changement de sujets et des thèmes de ballets est réclamé. Ses œuvres trouveront un retour favorable puisqu'elles répondent aux aspirations du public désirant les créations à l'esthétique du ballet romantique. Rafail Zotov déclare dans son article dans *l'Abeille du Nord* du 1847 :

> Il y a de beaux danseurs, un corps de ballet merveilleux, de jeunes élèves d'un talent rare qu'on voit paraître tous les jours : mais le public n'a plus envie de les regarder. La seule façon de ranimer cette envie pourrait être la composition de nouveaux ballets intéressants. Il faudra un nouveau Didelot, un nouveau Prométhée, un nouveau chorégraphe de génie […] maintenant, le ballet n'existe presque pas, il ne reste que des danses. Ni les spectateurs ni les maîtres de ballet ne s'intéressent plus au sens de ballet, ni à la signification du sens ni à la poésie du sujet. Que dire du sujet ? Il est probable qu'il y a quinze ans l'imagination de M. Titus était plus poétique, passionnante, et il a pu créer *Le Kia-King* et *Jules César en Égypte* […] Ces derniers temps, au lieu d'enthousiasmer le public, ses sujets le refroidissent.[2] (en russe)

L'héritage didelotien, quoique prégnant dans les idées et les valeurs de certains critiques théâtraux, semble trouver un écho dans l'œuvre de Perrot, et en particulier dans la veine dramatique de ses ballets. L'opposition, qui sera au cœur des débats critiques, est celle entre les chorégraphes français Titus et Perrot avec pour but de contrarier le premier. Celui-ci n'a jamais atteint une véritable reconnaissance dans le discours critique russe. En dépit de ses transpositions des ballets de Perrot ou de Mazilier, il ne trouve pas une gratitude égale à ses compatriotes.

Le premier admirateur du travail du nouveau chorégraphe de la troupe pétersbourgeoise est le critique théâtral russe, Fëdor Koni, rédacteur et journaliste à la revue russe *Le Panthéon et le répertoire de la scène russe*.[3] En niant l'opinion bien

---

[1] CF. la Thèse du Doctorat FEDORČENKO O., *Tvorčestvo Žjulja Perro v Peterburge (1848-1859) : k probleme formirovanija muzykalno-xoreografičeskoj struktury akademičeskogo baleta* [L'œuvre de Jules Perrot à Saint-Pétersbourg (1848-1859) : sur la question de la formation de la structure musicale et chorégraphique du ballet académique], soutenue à l'Académie de l'Art théâtral de Saint-Pétersbourg en 2006.

[2] ZOTOV R., « Teatral'naja hronika » [La chronique théâtrale] *Severnaja pčela* [L'Abeille du Nord], 27 janvier 1847.

[3] Sur cette revue voir plus loin dans cette thèse.

répandue que le ballet se compose uniquement de danses, le critique propose sa propre compréhension de l'art chorégraphique. Ses propos montrent bien son admiration pour Charles-Louis Didelot , à qui il consacre les premières lignes de l'article suivant :

> Le ballet a su enfin présenter un vrai drame, inspiré de la vie réelle avec ses passions et ses inquiétudes, et là l'art mimique atteignit le sommet de sa perfection. Le plus grand créateur dans ce genre fut notre chorégraphe Charles-Louis Didelot. Ses ballets *La Chaumière hongroise*, *Raoul de Créquy*, *Le Prisonnier du Caucase* sont des œuvres exemplaires. Ce sont de beaux drames qui contiennent l'imagination et la vérité, et qui sont exprimés avec une pantomime la plus éloquente. Mais après l'époque de Didelot, le ballet n'a pas vu depuis longtemps un créateur digne. […] Et si M. Perrot en tant que chorégraphe, c'est-à-dire, créateur de ballets, ne peut pas être comparé au génie de Didelot, en tant que maître de ballet, c'est-à-dire metteur en scène des danses et des tableaux, il est son égal et même, à certains égards, il le dépasse. Perrot a introduit un élément très nouveau dans les danses : il a insisté sur ce qui attire non seulement l'œil, mais aussi l'âme du spectateur, plus précisément : *le sens* et *l'action*.[1] (en russe)

Tout au long de son article, le chroniqueur ne cesse inconsciemment de comparer les deux chorégraphes français dont il est le témoin direct de l'œuvre. Pour lui, l'un des vrais héritiers des principes chorégraphiques et de la doctrine didelotienne est Jules Perrot. Et il arrive à la conclusion que les créations de ce dernier auraient pu dépasser celles de son prédécesseur. Bien plus, en 1851, Fëdor Koni va plus loin dans son admiration pour le nouveau maître de ballet et compare son œuvre à de la poésie en nommant le chorégraphe le « magicien et poète » :

> Si vous voulez rencontrer la poésie chez nous, ne la cherchez ni dans les nouveaux vers des poètes naturalistes ni dans les nouvelles écrites ou adaptées des romans français aux coutumes russes, ni dans les comédies du nouveau répertoire – allez voir le ballet ! Le ballet vous présentera les histoires imaginaires les plus audacieuses, les plus beaux tableaux, les plus fraîches pensées, et les scènes les plus poétiques. Dans nos nouveaux ballets, la poésie bouillonne, étincelle, pétille, retentit, et elle coule à flots ! Le ballet vous transférera dans un autre monde, vous présentera une nouvelle vie, vous allez découvrir des choses extraordinaires et vous allez voir ce que vous n'avez pas osé de rêver. Mais l'essentiel : il vous éclaboussera de poésie de la tête jusqu'aux pieds […] Depuis l'arrivée du magicien Perrot, c'est le siècle d'*Armida* qui est ainsi ressuscité pour le ballet, le siècle de Didelot.[2] (en russe)

[1] KONI F., « Balet v Sankt-Peterburge, [Le ballet à Saint-Pétersbourg] » *Panteon i repertuar russkoj sceny* [Le Panthéon et le répertoire de la scène russe], vol. II, mars 1850, Saint-Pétersbourg, p. 36-42.

[2] KONI F., « Balet v Sankt-Peterburge, [Le ballet à Saint-Pétersbourg] » *Panteon* [Le Panthéon], Vol. I, février 1851, Saint-Pétersbourg, p. 9.

Soudain la presse russe se met à le comparer à Charles-Louis Didelot, chorégraphe français tant apprécié par la société pétersbourgeoise. Comme autrefois, les critiques définissent le ballet comme « un genre de poésie », et le chorégraphe est appelé « le poète ». De même, le journaliste de *l'Abeille du Nord*, en annonçant la venue du chorégraphe à Saint-Pétersbourg, le définit comme « l'un des premiers chorégraphes de notre temps. »[1] Ses propos et les comparaisons s'ajoutent à ceux de son collègue du *Panthéon* : « M. Perrot est un vrai poète. Son talent pour composer des groupes spectaculaires et des danses de caractère ne peut être comparé qu'à celui de Didelot, qu'on n'oubliera jamais. »[2]

Sergej Hudekov a laissé une appréciation favorable de l'œuvre du chorégraphe dans son ouvrage *l'Histoire des danses*. L'historien souligne plus particulièrement le talent de mime du chorégraphe et pédagogue :

> Le mérite de Perrot est énorme dans la sphère du perfectionnement de l'art mimique à l'École de Pétersbourg. Lors de sa période, le ballet pétersbourgeois a retrouvé l'époque de Didelot qui en tant qu'un véritable artiste savait maintenir un intérêt croissant à ses ballets. […] Perrot était un très bon professeur de l'art mimique et était un grand artiste de mime de talent. Ses meilleurs rôles furent Méphistophélès dans le ballet *Faust* et le vannier dans le ballet composé par Mazilier, *Le Diable à quatre*.[3] (en russe)

À Saint-Pétersbourg, tous les talents de Perrot sont reconnus : il est un maître de ballet assimilé à la réputation de Didelot, il est un professeur de danse et un mime estimé. Il occupe des postes à responsabilité. Aux yeux des chroniqueurs, avant Jules Perrot et ses nouveaux ballets orientés vers le drame romantique, le ballet était le vestige d'anciens ballets, des créations sans sujet intéressant, sans imagination, qui n'arrivaient à attirer le spectateur qu'avec un décor de luxe. L'historien Aleksandr Pleščeev oppose également l'œuvre de Perrot à celle de ses prédécesseurs immédiats en soulignant l'attention portée par le nouveau chorégraphe français à l'art mimique et à la pantomime :

> Le désir de Jules Perrot de revivifier l'aspect mimique du ballet a suscité une sympathie de tous, surtout après les tentatives de Blache et de Titus de n'acquérir le succès que grâce à la magnificence, l'éclat et les effets recherchés de la mise en scène. La multiplicité, la clarté, la pantomime intelligible, le sens

[1] « Zametki, vypiski i korrespondencija F.B. » [Les notes, extraits et correspondances F.B.] *Severnaja pčela* [L'Abeille du Nord], 19 janvier 1849.
[2] « Zametki, vypiski i korrespondencija F.B. » [Les notes, extraits et correspondances F.B.] *Severnaja pčela* [L'Abeille du Nord], 9 février 1849.
[3] HUDEKOV S., *Istorija tancev*, *op. cit.,* p. 53.

> et l'originalité des spectacles – tout ce qui impressionnait le public dans les ballets de Didelot est de retour sur notre scène.[1]

Ce désir des critiques de « revivifier l'aspect mimique » aurait été provoqué par une autre esthétique, celle de Philippe Taglioni qui séjourne sur le sol russe juste avant l'arrivée de Jules Perrot. Selon la chercheuse Hélène Marquié, la nouveauté de celui-ci se caractérise par la séparation de la danse et de la pantomime. Le grand maître de ballet italien a été critiqué pour « accorder peu d'importance au jeu théâtral des interprètes ». Et si Marie Taglioni fait l'unanimité par la qualité de sa danse, on l'a vu, elle « laisse à désirer du côté de la pantomime ».[2]

Le 1er mars 1858, le contrat de Jules Perrot s'achève. Le directeur des théâtres russes de l'époque, Aleksandr Gedeonov, lui propose un nouveau contrat pour trois ans sous les mêmes conditions. Cependant, le chorégraphe refuse de signer le contrat. Il a quand même le droit de travailler auprès des théâtres impériaux durant un an sans contrat grâce à la protection du directeur[3]. Le rejet du contrat aurait été l'une des raisons du licenciement du chorégraphe en 1859.

Selon les recherches d'Ol'ga Fedorčenko dans les archives historiques, après la première de son dernier ballet monté à Saint-Pétersbourg, Jules Perrot tombe gravement malade et doit repartir en France pour se faire soigner et se reposer. À son retour en Russie, il ne monte cependant pas de ballets pour des raisons de santé, ni ne se produit sur scène, ni ne donne des répétitions aux artistes. La direction des théâtres impériaux « doit engager un nouveau maître de ballet pour ne pas annuler les spectacles de ballet. »[4]

1.2. Un passage éclair sur la scène impériale : Joseph Mazilier

Joseph Mazilier, maître de ballet à l'Opéra de Paris, tente également sa chance à la capitale russe. Il y séjourne toutefois une courte période : une seule saison théâtrale en 1851-1852. Le chorégraphe français, travaillant auparavant au côté de collègues qui sont partis pour la Russie, est probablement attiré par la réputation du théâtre impérial et surtout par les possibilités financières qu'on peut y acquérir. Ainsi, *Le Nouvelliste,* journal français écrit en 1851 une petite annonce à cette occasion :

---

[1] PLEŠČEEV A., *Naš balet (1673-1899). Balet v Rossii do načala XIX stoletija i balet v Sankt-Peterburge do 1899*, *op. cit.*, p. 208.
[2] MARQUIÉ H., *Histoire et esthétique de la danse de ballet au XIXe siècle, op. cit.,* p. 147.
[3] FEDORČENKO O., *Tvorčestvo Žjulja Perro v Peterburge (1848-1859)*, *op. cit.*, p. 200.
[4] Cité par FEDORČENKO O., *Tvorčestvo Žjulja Perro v Peterburge (1848-1859)*, *op. cit.*, p. 225.

> On annonce que la succession de Perrot, comme maître de ballet à Saint-Pétersbourg, vient d'échoir à Mazilier, qui menace de quitter l'Opéra sans donner ses derniers soins à la mise en scène de Vert-Vert, et qui va passer trois années en Russie, moyennant une triple rétribution de 40,000 Fr., sans compter un bénéfice. C'est, assure-t-on, Saint-Léon qui va être appelé à le remplacer à l'Opéra de Paris d'une manière définitive.[1]

Probablement séduit par la proposition d'un salaire élevé, ou par un intérêt au théâtre russe, Mazilier est engagé par la Direction des Théâtres impériaux russes. Cette dernière aurait pu également désirer l'avoir à la tête de la troupe chorégraphique de Saint-Pétersbourg étant donné son statut et sa réputation. L'œuvre du maître de ballet de la première scène de France est transposée à la capitale russe par ses successeurs avant même son arrivée en Russie et durant toute la seconde moitié du siècle. À son arrivée, il transpose son propre ballet *Vert-Vert* et *La Jolie Fille de Gand* d'après Albert Decombe. Cependant, le public préfère voir Jules Perrot en tant que maître de ballet de la scène impériale russe, même s'il reprend les spectacles de son compatriote. Aleksandr Vol'f nous donne ses impressions : « Perrot a été remplacé par le moins talentueux Mazilier au poste de maître de ballet. Ses deux ballets *La Jolie Fille de Gand et Vert-Vert* (dont le sujet est pris du poème de Graissé) n'ont pas beaucoup plu. »[2] Pleščeev ajoute également à ces propos :

> […] dans le premier (*Vert-Vert*) le public a aimé le pas de trois pieds présenté par deux danseurs dans un costume. Cet effet rappelait le cirque. M. Petipa et Mme Andrejanova ont été fortement applaudis dans le pas du manteau espagnol. En tant que maître de ballet, Mazilier a semblé inférieur à Perrot en dépit de sa grande réputation parisienne.[3] (en russe)

Après un immense succès du spectacle *Satanilla*[4], d'autres ballets créés à Paris par Joseph Mazilier tels que *Le Diable à quatre*, *Le Corsaire*, ou *Jovita, ou les Boucanniers* sont repris par Jules Perrot et Arthur Saint-Léon au Grand Théâtre de Saint-Pétersbourg.

---

[1] « Nouvelles dramatiques », *Le Nouvelliste*, 13 juillet 1851.
[2] VO'LF A., *Hronika peterburgskih teatrov s konca 1826 do načala 1855 goda, op. cit.,* p. 155.
[3] PLEŠČEEV A., *Naš balet (1673-1899). Balet v Rossii do načala XIX stoletija i balet v Sankt-Peterburge do 1899, op. cit.,* p. 217.
[4] En Russie *Le Diable amoureux* (1840) créé sous la chorégraphique de Joseph Mazilier est remanié sous le titre *Satanilla, ou l'Amour de l'enfer.*

2. La carrière russe d'Arthur Saint-Léon

2.1.De nouveaux horizons à conquérir

À son arrivée en Russie en 1859, Arthur Saint-Léon (1821-1870) est un chorégraphe déjà connu en Europe occidentale. Sa biographie a été publiée en russe dans le journal *la Scène russe* en 1865. L'auteur de l'article retrace brièvement son parcours professionnel international, en citant toutes les scènes européennes où il a déjà fait la démonstration de ses talents de danseur : à Bruxelles en 1838 et ensuite comme premier danseur à Londres en 1843 où il rencontre la célèbre danseuse Fanny Cerrito avec laquelle il forme un couple qui parcourt l'Europe. Puis, il rappelle le début de son succès à l'Opéra de Paris en 1847 et les ballets créés pour la scène parisienne. C'est en quelque sorte pour Cerrito qu'il devient chorégraphe pour mettre en valeur les qualités de sa partenaire. Le journaliste fait le bilan des ballets de Saint-Léon et qualifie l'activité et la productivité de ce dernier comme « vraiment prodigieux ! » De plus, nous apprenons que le chorégraphe a écrit en 1852, un ouvrage appelé *Sténochorégraphie ou Art d'écrire promptement la Danse*[1], qui explique une méthode pour pouvoir écrire les danses avec cinq caractères sur six lignes. Il ne se contente donc pas d'être danseur ou chorégraphe, il réfléchit à l'art de la danse. Il pose des questions sur la nature de la danse. Cette œuvre est dédiée à l'empereur Nicolas Ier. Selon l'historien Ivor Guest, le motif du chorégraphe paraît clair : « Après s'être séparé de Fanny Cerrito, première danseuse à l'Opéra, il cherchait de nouveaux horizons à conquérir et par ce moyen il revendiquait son droit pour le poste du maître de ballet en Russie une fois celui-ci vacant. »[2] Par ailleurs, dans une des lettres de la correspondance du chorégraphe, nous apprenons que le chorégraphe avait l'intention d'explorer la Russie et d'y chercher des possibilités professionnelles. Dans cette lettre adressée à Charles Formelle en 1858, son agent théâtral, il écrit :

> J'aimerais bien exploiter les théâtres de Russie et Walachia avec Mlle Fleury. Pour la Russie, je veux dire Moscou, Varsovie et Odessa, et pour Walanchia Bucarest […] Je sais qu'il n'y a rien à attendre à Pétersbourg depuis que Perrot y règne comme un maître absolu.[3]

[1] SAINT-LÉON A., *Sténochorégraphie ou Art d'écrire promptement la Danse,* Paris, 1852.
[2] GUEST I., *Letters from a ballet master : the correspondence of Arthur Saint-Léon*, London, Dance books, 1981, p. 20. La traduction française a été publiée dans *La Revue d'histoire du théâtre*, numéro 115 (juillet-septembre T3), « Lettres d'un maître de ballet », Paris, 1977.
[3] *Ibid.,* Lettre 19, p. 53.

Un an plus tard, la Direction des Théâtres impériaux invita le chorégraphe pour occuper le poste de maître de ballet en Russie.[1]

L'auteur de l'article consacré à Saint-Léon dans *Russkaja Scena* [La Scène russe] expose ses mérites en mettant en valeur son expérience dans le domaine de la danse. Il souligne que le nouveau maître de ballet a apporté en Russie de nouvelles œuvres et des danses de diverses nationalités, en n'oubliant pas d'exprimer la reconnaissance de la Russie à son égard.[2] L'adaptation des représentations inédites sert à la distinction de différents types de danses et à un enrichissement du répertoire. Les notions telles que « national » et « de caractère » apparaissent dans le vocabulaire des critiques russes et leur sens devient plus clair :

> Les danses scéniques incluent en général les danses classiques, nationales, de caractère et grotesques. Les danses classiques basées sur toutes les règles de l'art sont souvent appelées par les Français les danses nobles. […] Les danses nationales expriment bien le caractère, la nature elle-même d'une nationalité, tout comme les chants populaires sont porteurs du développement historique du peuple. Les danses de caractère se présentent comme un mélange des pas classiques et nationaux où elles se distinguent par un caractère particulier, par exemple, pas fellah et Neva dans le ballet.[3] (en russe)

Ces spectacles regorgent de danses, de variations complexes, d'ensembles et de danses de caractère. En mettant l'accent sur la chorégraphie, ces ballets accordent une nouvelle signification à la danse. La danse en tant que telle devient centrale dans le spectacle. Et si cette nouvelle conception de l'art du ballet n'a pas trouvé une appréciation enthousiaste de la part du public et des critiques parisiens[4], à Saint-Pétersbourg, il est engagé pour monter les ballets européens. Son contrat conclu avec la direction des théâtres impériaux l'oblige à « monter à Saint-Pétersbourg ou à Moscou tous les anciens et nouveaux ballets de sa composition ou des autres, des divertissements … »[5] D'ailleurs, il reproduit également des œuvres de ses contemporains, comme le ballet de Joseph Mazilier, *Jovita, ou les boucaniers* que les critiques appellent «une simple composition pour transposer dans de courts délais »[6].

---

[1] CF. SVEŠNIKOVA A., *Peterburgskie sezony Artura Sen-Leona* [Les saisons pétersbourgeoises d'Arthur Saint-Léon], Saint-Pétersbourg, Baltijskie sezony, 2008, p. 68.
[2] « Baletnaja hronika » [La Chronique de ballet] *Russkaja scena* [La Scène russe], n° 8, 31/X 1865.
[3] « Baletnaja hronika » [La Chronique de ballet] *Russkaja scena* [La Scène russe], 17/X n° 4, 1865.
[4] Voir le premier chapitre de la première partie de cette thèse.
[5] *RGIA*, F. 497, Op. 2, D. 17019, P l., cité par SVEŠNIKOVA A., *Peterburgskie sezony Artura Sen-Leona, op. cit.,* p. 69.
[6] *Sankt-peterburgskie vedomosti* [Les Nouvelles de Saint-Pétersbourg], 20 septembre 1859, l'article reproduit in PETROV O., *Russkaja baletnaja kritika vtoroj poloviny XIX veka*, *op. cit.,* p. 64.

Les danses commencent à se diversifier. Les œuvres et les artistes voyagent d'un pays à un autre, d'une culture à une autre ; et le voyage contribue à l'imaginaire de la danse ainsi que sa transposition.–Arthur Saint-Léon s'intéresse beaucoup au folklore des différents pays et cette passion se retrouve dans ses spectacles. Il annonce le caractère national de la danse. Il est à noter que le XIXe siècle est le siècle des nationalismes.[1] Nous pouvons supposer que son intérêt s'explique par sa volonté de s'intégrer dans le lieu où il vit. Le chorégraphe met au point des danses italiennes, espagnoles ou françaises, et étonne le public par leur vraisemblance. Selon l'historienne de la danse de l'époque soviétique Vera Krasovskaja, « il est difficile de définir la frontière entre la véritable danse nationale et le début de sa théâtralisation stylistique. […] Une authenticité nationale pénètre de toute façon dans le théâtre de ballet russe. »[2] Son travail prépare le terrain à des recherches approfondies sur les danses nationales ainsi que contribue fortement à la formation d'un divertissement chez Marius Petipa.

Les témoignages des artistes de l'époque permettent également d'éclairer la différence de style qui est en train d'être annoncée dans le domaine de la danse. La danseuse Ekaterina Vazem, qui se trouve au début de sa carrière lors du séjour russe de Saint-Léon et obtiendra la gloire dans les ballets de Marius Petipa, explique le changement de la nature des pièces de ballet par l'arrivée de Saint-Léon et le contraste avec son prédécesseur Jules Perrot. En indiquant que le chorégraphe met la danse au cœur de ses spectacles, la danseuse souligne l'avènement de nouveaux principes chorégraphiques comme le résultat des exigences du public :

> Tous les ballets de Perrot étaient différents des ballets d'autres maîtres de ballet avant et après lui. Le côté dramatique dominait la danse dans ses créations. Perrot composait depuis toujours lui-même des programmes de ses ballets, il était un vrai maître pour inventer des positions scéniques spectaculaires qui sont arrivées à stupéfier le spectateur. Ses ballets comprenaient assez peu de danses, considérablement moins que dans les ballets créés plus tard. En composant les danses, le chorégraphe pensait non seulement à un artiste pour lui accorder un numéro gagnant, mais il pensait, de plus, que les numéros dansants complétaient et amplifiaient l'action dramatique.
>
> On peut appeler Perrot plutôt un dramaturge de ballet qu'un chorégraphe au sens où on considère ce métier aujourd'hui. Arthur Saint-Léon était sa négation à cet égard. […]
>
> L'élément essentiel des ballets de Saint-Léon était la danse en tant que telle. Le programme des ballets n'était composé que par l'enchaînement de nombreuses danses des solistes, des ensembles ou des masses. De cette

[1] Voir la partie III de cette thèse.
[2] KRASOVSKAJA V., *Russkij baletnyj teatr vtoroj poloviny XIX veka* [Le ballet russe de la seconde moitié du XIXe siècle], Saint-Pétersbourg, Lan', Planeta muzyki (2e édition), 2008, p. 9.

> manière, les ballets de Saint-Léon présentaient des divertissements purs. C'est la raison pour laquelle Saint-Léon ne fut pas très sensible au sens ni à la signification du programme de ballet et le côté dramatique de ces œuvres était assez faible. [1] (en russe)

Cette nouvelle conception du ballet s'annonce dès les premières adaptations des pièces chorégraphiques. Les journalistes confirment leur caractère neuf et distinct par rapport aux œuvres de ses prédécesseurs, et leurs critiques sont de nature différente. Et si certains regrettent de ne pas voir le chorégraphe exploiter pleinement le corps de ballet ou négliger un côté significatif du ballet, ils mettent en valeur la diversité des danses de caractère. Pour ses débuts à Saint-Pétersbourg, Saint-Léon monta un nouveau ballet *Saltarello, ou la passion de la danse,* dont le héros a pour nom une danse italienne. En effet, le titre communique le thème dansant de l'œuvre, car le *saltarello* est « une danse rapide, vive, joyeuse et pleine de sauts ». Les recensions de presse mettent en avant son aspect dansant :

> *Saltarello* n'est pas un vrai ballet, mais un divertissement. Il possède cependant une fable, mais elle est si pauvre qu'on n'en peut rien dire. […] Les danses sont nombreuses, toutefois il n'y a pas de masses de danses comme chez M. Perrot : seules les solistes dansent, ensemble ou solo, un corps de ballet de modeste taille les assiste rarement. Les danses sont belles, mais elles ne représentent rien de nouveau : nous connaissons déjà une manière chorégraphique de M. Saint-Léon grâce aux danses de Nadežda Bogdanova […] Dans le premier acte, ce sont une scène et un pas de Terpsichore qui méritent l'attention, dans le deuxième, le *pas de deesses*, *La Volhynienne*[2], la tarentelle, interprétée par Mme Murav'eva, et la danse écossaise (hornpipe) interprétée par Mme Prihunova.[3] (en russe)

Le Théâtre russe élargit son répertoire chorégraphique grâce à la transposition des pièces de ballet par Saint-Léon. Les spectacles transposés bénéficient d'une certaine réussite dans la capitale russe. Il semble que les chroniqueurs russes soient plus généreux avec leurs critiques favorables aux ballets saint-léonniens. Ainsi, à l'inverse de ses représentations parisiennes[4], le ballet *Pâquerette* rencontre en Russie l'enthousiasme de la part des journalistes et du public. Selon le critique théâtral russe Rappaport, cette pièce « a confirmé une belle réputation de Saint-Léon en tant que chorégraphe aux yeux du

[1] VAZEM E., *Zapiski baleriny Sankt-peterburgskogo bolšogo teatra (1867-1884*) [Notes d'une ballerine du Grand Théâtre de Saint-Pétersbourg], Saint-Pétersbourg, nouvelle édition Lan', Planeta muzyki, 2009, p. 93-94.
[2] Écrit en français dans la version originale.
[3] *Sankt-peterburgskie vedomosti* [Les Nouvelles de Saint-Pétersbourg], 11 octobre 1859, l'article reproduit in PETROV O., *Russkaja baletnaja kritika vtoroj poloviny XIX veka*, *op. cit.,* p. 70.
[4] Voir le premier chapitre de la première partie de cette thèse.

public », et encore plus, « le spectacle est à l'honneur de son œuvre ».[1] De même, les pièces adaptées pour le spectateur russe telles que *La Perle de Séville*, et *Météora, ou la Vallée aux étoiles* sont louées pour « de très jolis groupes et des danses gracieuses ; tout à fait dans un meilleur style de son genre. »[2] Le journaliste de *La Scène russe* va encore plus loin dans son admiration et considère le nouveau ballet *Pâquerette* comme « la meilleure composition de Saint-Léon, une œuvre chorégraphique grandiose [...]. »[3] Dans le deuxième volume de *la Chronique des théâtres de Saint-Pétersbourg de 1855 à 1881*, Aleksandr Vol'f, se joint à l'approbation de l'activité du chorégraphe sur le sol russe : « Les nouveaux ballets de M. Saint-Léon : *La Perle de Séville*, et *Météora, ou la Vallée aux étoiles*, ce dernier, en particulier, ont eu un grand succès. »[4]

En plus de son talent de chorégraphe, les critiques font également l'éloge de ses qualités de danseur. En effet, si sa principale activité est la chorégraphie, Saint-Léon se produit souvent en tant que danseur ou violoniste. *Les Nouvelles de Saint-Pétersbourg* remarquent : « Saint-Léon a peu dansé, nous avons pu cependant constater sa grande souplesse et l'élasticité de ses mouvements. Il fait une excellente pirouette en l'air [...] »[5] En outre, « nous n'avons pas peur de le dire, c'est un virtuose du violon et un parfait musicien. »[6] Cette impression favorable est confirmée par Aleksandr Pleščeev : « Il est un mime de talent et un danseur assez léger de la belle école. »[7]

2.2. Arthur Saint-Léon dans l'historiographie russe

La carrière de Saint-Léon se développe d'une façon intense en Russie. Il occupe le poste de premier maître de ballet ce qui est son activité principale à Moscou et à Saint-Pétersbourg. En 1863, il est chorégraphe à l'Opéra de Paris, sa réputation s'accroît et lorsque l'on parcourt les pages des journaux français :

---

[1] *Teatral'njy i muzykal'nyj vestnik* [Le Courrier théâtral et musical], n°5, 1860, cité par SVEŠNIKOVA A., *Peterburgskie sezony Artura Sen-Leona, op. cit.,* p. 102.
[2] *Zritel'* [Le Spectateur], n°9, 16 février, 1862, cité par SVEŠNIKOVA A., *Peterburgskie sezony Artura Sen-Leona*, *op. cit.*, p. 123.
[3] « Baletnaja hronika » [Chronique du ballet] *Russkaja scena* [La Scène russe], n°20, 16 décembre 1865.
[4] VOL'F A., *Hronika peterburgskih teatrov s konca 1855 do načala 1881 goda* [Chronique des Théâtres de Saint-Pétersbourg de la fin de 1855 jusqu'au début de 1881], Vol. II, livre 3, Saint-Pétersbourg, Éd. R. Golike, 1884, p. 115.
[5] *Sankt-peterburgskie vedomosti* [Les Nouvelles de Saint-Pétersbourg], 11 octobre 1859, article reproduit in PETROV O., *Russkaja baletnaja kritika vtoroj poloviny XIX veka*, *op. cit.,* p. 69-74.
[6] *Ibid.*, p. 71.
[7] PLEŠČEEV A., *Naš balet (1673-1899). Balet v Rossii do načala XIX stoletija i balet v Sankt-Peterburge do 1899, op. cit.,* p.247.

> M. Saint-Léon, maître de ballet à Saint-Pétersbourg et Moscou, est de retour à Paris, où il vient de régler les divertissements de l'Africaine. On nous dit qu'avant de quitter la Russie, M. Saint-Léon a eu une représentation à bénéfice qui s'est élevée pour sa part à la somme nette de 12 000 francs, sans préjudice de deux magnifiques cadeaux qu'il a reçus de la munificence impériale.[1]

Notre étude a également pour but de questionner une image établie du travail et de l'œuvre d'Arthur Saint-Léon dans l'historiographie des auteurs de l'époque soviétique. Cette approche critique est entreprise dans le livre de la chercheuse russe Alisa Svešnikova, consacré à l'étude de la période russe du maître de ballet.[2] Les ouvrages des historiens soviétiques Jurij Slonimskij, de Vera Krasovskaja ou d'Jurij Bahrušin, qui analysent les spectacles du chorégraphe français, sont marqués par l'idéologie de l'époque ainsi que les résultats et les appréciations rédigés dans ces ouvrages. Les travaux sur le chorégraphe français portent en général une appréciation négative. Ainsi, selon les historiens :

> Ces dix ans que Saint-Léon avait passés en Russie ont freiné le développement de l'art chorégraphique. Et même après son départ, le ballet n'a pas pu se débarrasser tout de suite des défauts propres liés au manque de renouvellement de l'œuvre de Saint-Léon. […] Le ballet n'est pas tombé dans l'impasse à laquelle le voulait Saint-Léon. Cependant, il a éprouvé plusieurs échecs et a fait beaucoup de victimes.[3]

Le raisonnement d'Jurij Slonimskij semble très contradictoire. Tout en reconnaissant la valeur de Saint-Léon et en remarquant qu' « en ayant formé un grand nombre des ballerines russes et en ayant imposé « un ballet russe », il a rendu un service inestimable à l'art de la cour russe », l'historien doit se mettre à la direction idéologique imposée par son temps. En vantant les qualités du chorégraphe français et en le désignant comme le professeur principal de Marius Petipa, il conclut :

> C'est évidemment lui et non pas Perrot qui fut le professeur de Marius Petipa, devenu son héritier fidèle et direct. Grâce à Saint-Léon, Petipa a appris à composer des numéros de divertissement à partir d'éléments simples pour que le spectacle puisse se rendre comprendre le dessein scénique de la danse. Petipa a hérité sa capacité de monter sur scène de belles danses « nationales » anoblies. […] Nous nous prononçons contre la danse de caractère purement divertissante dépourvue de sens de Saint-Léon et contre l'artifice de son grand talent.[4]

---

[1] « Bulletin de l'Agence centrale de l'Europe artiste », *L'Europe artiste*, 1er janvier 1865, p. 3.
[2] SVEŠNIKOVA A., *Peterburgskie sezony Artura Sen-Leona*, *op. cit.*, p. 14-18.
[3] KRASOVSKAJA V., *Russkij baletnyj teatr vtoroj poloviny XIX veka, op. cit.,* p. 113.
[4] SLONIMSKIJ Ju., *Mastera baleta*, *op. cit.*, p. 164.

Les recherches récentes d'Alisa Svešnikova permettent non seulement d'observer autrement l'œuvre de Saint-Léon en Russie, mais elles annoncent les étapes du destin et de la carrière du chorégraphe tout en démystifiant les faits qui ont longtemps été exposés dans l'historiographie de la danse. Par conséquent, elle contourne l'argument disant que la Direction des Théâtres russes n'a pas voulu renouveler le contrat avec le maître de ballet, ce qui serait la raison de son départ.[1] D'après ses recherches dans les archives historiques, le chorégraphe se trouvait en Russie jusqu'au mois de janvier 1870 avant de partir en France. Il aurait dû retourner à Saint-Pétersbourg en août 1870 puisque les archives conservent le contrat conclu par la Direction des Théâtres pour la saison théâtrale de 1870-1871.[2] Cette découverte montre bien qu'aux yeux de l'administration théâtrale, le chorégraphe français remplissait bien ses fonctions et que la coopération entre les deux aurait dû continuer malgré l'épanouissement du talent de Marius Petipa.

Grâce à cette étude, nous pouvons comprendre les raisons pour lesquelles la Direction décide de transférer Petipa pour travailler au Théâtre de Moscou dans les années soixante. Dans le dossier personnel de Marius Petipa conservé à RGIA (Les archives historiques de la Russie), nous avons trouvé les correspondances entre le directeur du Théâtre et l'administration du Ministère de la Cour impériale :

> Depuis le licenciement de M. Blasis en 1864, la troupe de ballet de Moscou ne dispose plus de maître de ballet dont elle a de plus en plus besoin. Il lui faudra la main solide et expérimentée d'un spécialiste dans ce domaine. […] Je trouve qu'il est nécessaire d'affecter à cette charge auprès des Théâtres impériaux de Moscou un maître de ballet de talent et d'expérience ; je voudrais dire, transférer le maître de ballet local Petipa. Cependant, il souhaite garder son salaire entier en ne prenant plus part aux ballets en tant que danseur.[3]

L'autre source qui permet de mettre en évidence l'intégration d'Arthur Saint-Léon en Russie est une correspondance entre le chorégraphe et ses divers partenaires y compris son librettiste attitré Charles Nuitter (1828-1899). Celui-ci est un personnage important dans l'histoire de l'Opéra de Paris, pour la création de livrets de ballet et d'opéra, car il a beaucoup travaillé avec Offenbach. Il est le correspondant de Saint-Léon, son collaborateur et ami avec qui il entretient une relation cordiale.

---

[1] Vera Krasovskaja annonce : « En 1869, la Direction des Théâtres impériaux ne renouvelle pas le contrat avec Saint-Léon. Il est parti pour Paris et y est décédé en 1870 […] » KRASOVSKAJA V., *Russkij baletnyj teatr vtoroj poloviny XIX veka, op. cit.,* p. 112.

[2] SVEŠNIKOVA A., « Poslednij kontrakt Sen-Leona » [Le dernier contrat de Saint-Léon] in *Zapiski Sankt-Peterburgskoj teatral'noj biblioteki* [Notes de la bibliothèque théâtrale de Saint-Pétersbourg], numéro 4/5, Saint-Pétersbourg, Giperion, 2003, p. 32-35.

[3] *RGIA*, F. 497, OP. 5, D. 2467, P. 198.

Cette correspondance a été rassemblée et publiée en 1977 par Ivor Guest, l'historien anglais[1]. Les lettres adressées au librettiste furent rédigées entre 1866 et la mort du chorégraphe en 1870. Celles-ci couvrent alors la période russe du chorégraphe. Grâce à elles nous pouvons découvrir ses impressions et ses contraintes de travail en Russie. Elles révèlent les exigences du commanditaire, de la cour impériale dont les membres s'immiscent dans la création artistique, ce qui ne laisse pas le chorégraphe libre en tant que créateur.[2]

Au niveau linguistique, il truffe ses lettres adressées à Nuitter de mots russes, mais francisés : « Minkous *prostoudilse toje »*[3] (est tombé malade), « *ni caracho* »[4] (ce n'est pas bien) et d'autres. D'après les souvenirs du danseur des Théâtres impériaux, Timofej Stukolkin, qui entretenait des relations amicales avec le chorégraphe et l'invitait chez lui, « Saint-Léon s'intéressait à la langue russe, il s'est mis à l'apprendre, et bientôt il parlait couramment le russe. Peu nombreux sont les étrangers qui vivent et travaillent en Russie et qui peuvent s'en vanter. »[5]

À travers ses lettres, on imagine que les conditions de vie sont dures en Russie au XIXe siècle. Le chorégraphe se plaint du climat très sévère et très froid, il tombe souvent malade ; les voyages sont très longs et difficiles entre Saint-Pétersbourg et Moscou, où il doit se rendre pour monter les ballets. Cependant, on aperçoit également une certaine appréciation du pays d'accueil et du service aux Théâtres impériaux. Pour lui, la scène du Grand Théâtre de Saint-Pétersbourg est « la plus vaste d'Europe ». Et si c'est « le pays le plus sale, mais où l'on paye réellement »[6] ; « la Russie reste cependant le seul pays pour le ballet »[7].

Nous avons évoqué le parcours de mobilité des chorégraphes de France en Russie en essayant d'exposer les raisons de leur départ ainsi que leur intégration dans le contexte

---

[1] GUEST I., *Letters from a ballet master : the correspondence of Arthur Saint-Léon*, *London, Dance books, 1981,* 158 p. La traduction française a été publiée dans *La Revue d'histoire du théâtre*, numéro 115 (juillet-septembre T3), « Lettres d'un maître de ballet », Paris, 1977.

[2] Voir par exemple, la lettre 36 adressée au directeur des Théâtres impériaux russes, Aleksandr Borh ; ou encore les lettres sur la création du ballet *Le Poisson doré* : « Sa Majesté L'Impératrice a choisi le quatrième acte de *l'Africaine* et maintenant elle souhaite les deux actes du nouveau ballet sans pause et pour 50 minutes. » Cf. la partie II de cette thèse.

[3] GUEST I., *Letters from a ballet master, op. cit.,* p. 81.

[4] *Ibid.*, p. 109.

[5] « Vospominanija artista imperatorskih teatrov T.A. Stukolkina » [Les souvenirs de l'artiste des Théâtres impériaux T.A. Stukolkin] *Artist* [L'Artiste], n°46, 1895, p. 123.

[6] *RGALI*, F. 1657, Op. 3, D. 156, p. 4.

[7] GUEST I., *Letters from a ballet master, op. cit.* p. 104-105.

russe. La Russie a constitué une « terre d'accueil » pour les danseurs français. L'influence française sur la création chorégraphique en est la conséquence. Et s'il est difficile aujourd'hui de trouver des traces précises de la mobilité des artistes chorégraphiques, on constate de même les signes d'intégration de certains artistes.

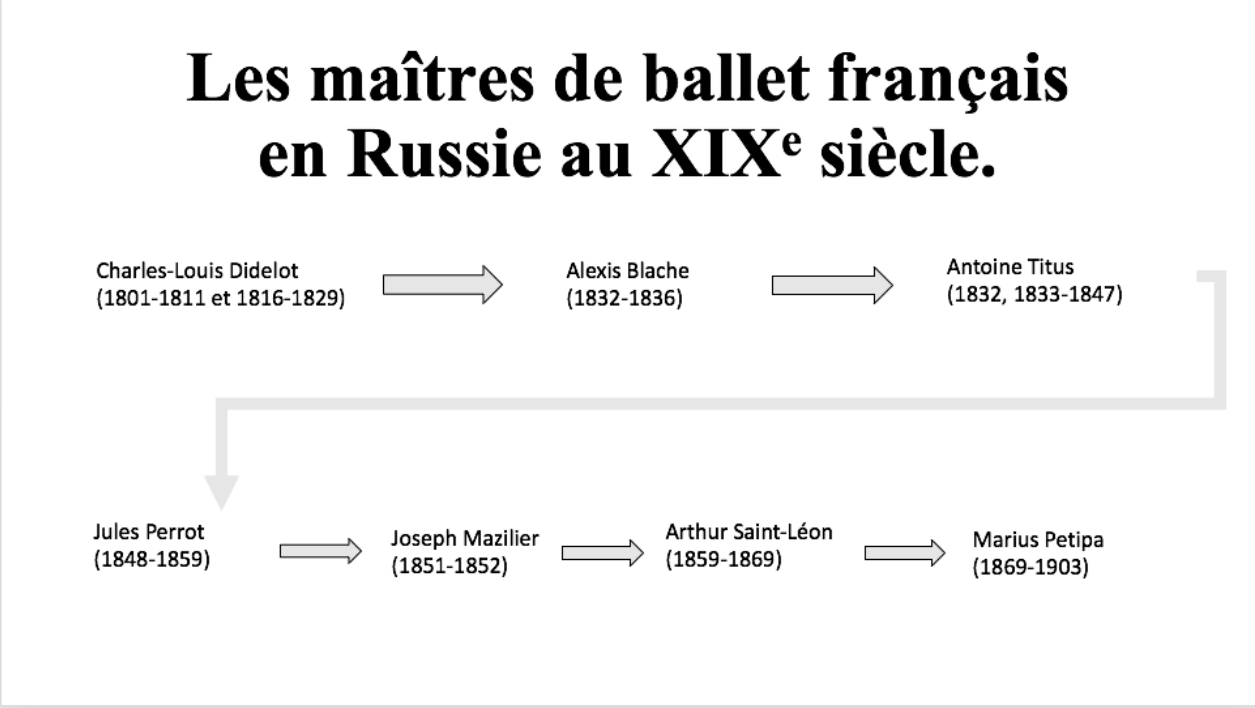


Figure 1 Schéma des maîtres de ballet français en Russie au XIXe siècle

3. Dans les pas de ses prédécesseurs : Marius Petipa en Russie

Les recherches récentes des spécialistes français, espagnols et russes commencent enfin à lever le voile de mystère sur le parcours professionnel de Marius Petipa : sur les détails de ses déplacements, ses aventures et ses rencontres et plus précisément sur les fausses informations données par lui-même durant sa vie. Avant cela, l'historien de ballet russe Jurij Slonimskij[1] avait mis en doute la véracité des informations produites dans *les Mémoires*[2] de Marius Petipa et même dans les documents concernant sa date de naissance. Le texte des *Mémoires*, en servant de source pour la recherche, apparaît cependant aujourd'hui peu fiable et subjectif.

[1] SLONIMSKIJ Ju., « Kak Petipa okazalsja v Rossii ? » [Comment Petipa s'est-il retrouvé en Russie ?] *Neva* [Neva], n°3, 1968, p. 198-204.
[2] PETIPA M., *Mémoires,* traduits du russe et complétés par Galia Ackerman et Pierre Lorrain, Arles, Actes Sud, 1990, 185 p.

Rappelons que les *Mémoires de Marius Petipa* qui sont conservés dans le Fonds de Marius Petipa (1818-1910) au Musée Bakhrouchine à Moscou[1] ainsi qu'au RGALI, ont été traduits en français par Galia Ackerman et Pierre Lorrain et publiés aux éditions des Actes Sud en 1990. Ils ont été réédités par le Musée théâtral Bakhrouchine en 2018 et commentés par le chercheur de la danse, Sergej Konaev[2]. Nous nous référons à cet ouvrage dans les pages qui suivent.

Dans le cas de Petipa, son départ pour la Russie a été en grande partie influencé par une affaire personnelle. Selon l'ouvrage de Laura Hormigón, *Marius Petipa en España 1844-1847. Memorias y otros materiales*, en 1844, il débute au Théâtre del Circo dans le ballet *Giselle*, sa partenaire étant une danseuse française, Marie Guy Stephan (1818-1873).[3] Comme l'écrit Petipa « quelques mois après je partis de Madrid à cause d'une histoire galante. »[4] Laura Hormigón éclaircit les causes de son départ précipité grâce à ses recherches dans les archives. Elle expose que le jeune danseur étant amoureux de Maria del Carmen Alvarez Lorenzana y Armesto, la fille d'un marquis, cette affaire amoureuse a provoqué un duel qui a eu lieu en 1844. La chercheuse dévoile donc les étapes du parcours du danseur qui ont été faussement exposées par lui-même dans ses *Mémoires*. Les recherches de Sergej Konaev complètent également l'épisode espagnol qui a obligé le jeune danseur à quitter Madrid avec sa bien-aimée. L'article *La apasionante fuga de Espana de Marius Petipa* de Laura Hormigón relate la fuite du couple. Ils se sont enfuis en France et en Angleterre en utilisant de faux noms, mais ils ont été retrouvés par la police. Après la fuite romanesque et les aventures peu chanceuses, il aurait été difficile pour l'artiste, voire impossible, de trouver un poste de danseur en France ou en Angleterre vu qu'il était recherché par la police. Nous pouvons supposer qu'il cherchait une possibilité de partir en dehors de l'Europe occidentale. Selon le document trouvé par Laura Hormigón dans les archives espagnoles des années 1840, il s'agissait d'une affaire aux implications diplomatiques entre la France et l'Espagne à cause de la plainte déposée par le marquis[5]. Et comme l'ajoute Sergej Konaev dans son article, *Le Señor Petipa voyage sous*

[1] Voir l'introduction de cette thèse.
[2] *Marius Petipa. Memuary i dokumenty* [Marius Petipa. Mémoires et documents], Commenté par KONAEV S., Moscou, Musée Bakhrouchine, Navona, 2018, 223 p.
[3] Sur le séjour de Marius Petipa en Espagne, voir HORMIGÓN L., *Marius Petipa en España (1844-1847). Memorias y otros materiales* [s.l.], Madrid, Danzarte Ballet, 2010, 471 p.
[4] *Marius Petipa. Memuary i dokumenty*, *op. cit.,* p. 54.
[5] KONAEV S., « Le Señor Petipa voyage sous un nom supposé … » in MELANI P. (éd.) *De la France à la Russie, Marius Petipa. Contexte, trajectoire, héritage,* Numéro 43, *op. cit.,* p. 115.

un nom supposé … « Il est néanmoins probable que les « mesures indispensables » furent prises, ce qui n'améliora sans doute pas la situation de Petipa sur le territoire français. »[1]

Même avant de séjourner à Madrid et de poursuivre sa carrière dans le Théâtre du Circo, Marius Petipa se produit au Grand-Théâtre de Bordeaux en tant que second danseur.[2] La ville de Bordeaux semble être le point d'ancrage pour la famille de Petipa qui y séjourne régulièrement. Le père de la famille, Jean-Antoine Petipa (1787-1855) y a notamment été maître de ballet du Grand-Théâtre de 1835 à 1839 et son fils, Lucien Petipa y est premier danseur. Comme le souligne Natalie Morel-Borotra, « sans doute Marius y a-t-il lui aussi vécu à ce moment-là, au moins partiellement puisque son nom apparaît dans la presse comme danseur et chorégraphe au Théâtre de Nantes en 1839. »[3] Il se retrouve ensuite engagé à Bordeaux pour la saison théâtrale 1843-1844. Le ballet est de plus dirigé par Alexis-Scipion Blache qui a déjà séjourné quatre ans à Saint-Pétersbourg.

Il est important de souligner les liens entre l'Espagne et la France, en particulier Bordeaux. Après la faillite du Grand-Théâtre de Bordeaux en 1844, les artistes chorégraphiques sont obligés de chercher les contrats ailleurs. Marius Petipa quitte la France pour l'Espagne grâce à des relations nouées à Bordeaux. Laura Hormigón nous signale le nombre des premiers sujets du Théâtre du Circo, qui sont passés d'abord par la scène bordelaise.[4] De plus, Natalie Morel-Borotra s'interroge également sur le choix de Marius Petipa de se rendre à Madrid. Les artistes tels que Clotilde Laborderie, ancienne danseuse au Grand-Théâtre, sont de passage dans la capitale girondine avant d'aller en Espagne. Ou encore Élisa Bellon et son époux Charles Albert, fils du danseur et maître de ballet bordelais François-Ferdinand Décombe dit Albert, qui dansent aussi en Espagne depuis leur départ de Bordeaux.[5] Bordeaux est un endroit temporel qui favorise le départ pour d'autre pays étrangers comme l'Espagne ou la Russie.

L'arrivée de Marius Petipa en Russie en 1847 a depuis longtemps posé problème dans les études des chercheurs contemporains. La date précise de son arrivée a été établie par

[1] *Ibid.,* p. 115.
[2] MOREL-BOROTRA N., « Marius Petipa, « second danseur » au Grand-Théâtre de Bordeaux » in MELANI P. (éd.) *De la France à la Russie, Marius Petipa. Contexte, trajectoire, héritage,* Numéro 43, *op. cit.,* p. 93-113.
[3] *Ibid*., p. 94.
[4] HORMIGÓN L., *Marius Petipa en España (1844-1847). Memorias y otros materiales*, *op. cit*.
[5] MOREL-BOROTRA N., « Marius Petipa, « second danseur » au Grand-Théâtre de Bordeaux », *op. cit.*, p. 111.

Sergej Konaev qui renvoie à une petite annonce publiée dans les *Nouvelles de Saint-Pétersbourg* du 4 juin 1847. À la rubrique « Liaisons maritimes » (« Paroxodstvo »), nous lisons : « Le 30 mai, le paquebot le Tage est arrivé du Havre avec 29 passagers parmi lesquels se trouvaient la fille du lieutenant Zimninski, l'actrice Volnys (Léontine Fay) et le danseur Petipa ».[1] Selon l'article de la chercheuse russe, Marina Il'ečeva, Marius Petipa aurait pu être recommandé par Antoine Titus au service des Théâtres impériaux russe. La chercheuse suppose que ce dernier « est allé à Paris pour étudier le ballet *Giselle* et il a passé beaucoup de temps avec Lucien Petipa. Plus tard, ce dernier aurait écrit une lettre à Titus pour présenter son frère Marius le mieux possible. » [2]

Comme nous l'avons déjà dit ci-dessus, à l'arrivée de Marius Petipa, la troupe de ballet inclut déjà de nombreux artistes d'origine française. Certains noms figurent sur les pages des *Mémoires*. Le jeune danseur fait partie de l'environnement francophone et partage les activités artistiques avec ses compatriotes. Selon Aleksandr Pleščeev, vers 1855, la troupe de ballet russe comprend les danseurs « Johansson, Petipa, Huguet, Kšesinskij, Gol'c, Frédéric Malavergne, Pichot, Stukolkin […] »[3] Il est à noter que le danseur français Eugène Huguet (1821-1875) se produit sur la scène pétersbourgeoise en même temps que Marius Petipa. Il travaille pour la Direction des théâtres impériaux de 1848 à 1869, devenant professeur de danse des artistes russes. Il entretiendra une correspondance avec les directeurs de l'Opéra de Paris, et grâce à ces correspondances conservées, nous pourrons nous rendre compte de sa carrière en Russie.[4]

Concernant la question d'intégration du danseur et chorégraphe français en Russie, on peut avouer qu'il a réussi à s'intégrer à la société russe de façon solide. On ne peut pas ignorer le fait qu'il passe une grande partie de sa vie et de sa carrière en Russie : il y restera plus de 60 ans. Il y a fondé une famille et obtient même la nationalité russe en 1894.[5] Il a son cercle d'amis professionnels ainsi qu'intimes de nationalités différentes.

> Le représentant d'une famille artistique européenne, Marius Petipa fut en Russie le fondateur d'une grande famille russe artistique. Ses trois filles sont danseuses de ballet aujourd'hui : Marija Mariusovna, Nadežda Mariusovna et la

[1] Voir *Sankt-Peterburgskie vedomosti* [Les Nouvelles de Saint-Pétersbourg], 4 juin 1847, p. 370. Traduit du russe en français par Pascale Melani.
[2] IL'IČEVA Marina, « Eščë raz o tom, kak Petipa okazalsja v Rossii » [Comment Petipa s'est-il retrouvé en Russie ? Nouveaux éclairages] in DUNAEVA N. (dir.) *Stranicy istorii baleta* [Les pages sur l'histoire du ballet], Saint-Pétersbourg, Baltijskie sezony, 2009, p. 42.
[3] PLEŠČEEV A., *Naš balet (1673-1899). Balet v Rossii do načala XIX stoletija i balet v Sankt-Peterburge do 1899, op. cit.,* p. 221.
[4] Voir la partie III de la thèse.
[5] CF. KONAEV S., commentaire à l'édition des « Notes d'un spectateur pétersbourgeois » de Grigorij Rimskij-Korsakov, *Mnemozina*, vyp. 6, Moscou, « Indrik », 2014, p. 146-147.

> plus jeune Vera Mariusovna va finir ses études à l'école théâtrale l'an prochain. Son fils aîné Marius Mariusovič se produit depuis trente ans sur la scène dramatique et enfin, son fils cadet Viktor, au début de sa carrière dramatique, se trouve aujourd'hui chez l'entrepreneur Borodaja à Kiev. De plus, Marius Petipa a des petits enfants. Et l'un d'eux, dont nous ne connaissons pas le prénom, a débuté sa carrière artistique en province.[1]

Lors de sa vie en Russie, Marius Petipa a eu deux épouses russes et plusieurs enfants dont certains ont choisi une carrière théâtrale. La création des liens personnels et le fait d'avoir fondé une famille renforce l'intégration individuelle du danseur en Russie. Ne pas avoir appris la langue russe ne l'a pas empêché d'avoir un attachement pour son pays d'adoption. Ainsi, sa fille Vera raconte les souvenirs qu'elle a de son père pendant son séjour à Paris :

> L'amour du père s'est exprimé d'une façon originale et explicite pendant un épisode suivant. Quand nous sommes arrivés à Paris, le père est tombé gravement malade. […] Quand sa vie a été menacée par la maladie, il a dit à sa femme : « Si je meurs, emmène-moi à Saint-Pétersbourg, je ne veux pas être enterré ici. La Russie m'a donné la gloire, je veux me reposer sur son sol. »[2]

Il y avait des raisons objectives qui auraient pu motiver le départ de Marius Petipa pour la Russie : la faillite de l'entrepreneur à Bordeaux, les mésaventures en Espagne, l'impossibilité d'intégrer la troupe de ballet en France (les temps étaient difficiles pour un danseur masculin), la recommandation probable de ce dernier auprès de Titus. En dépit de son caractère précipité, le départ de Petipa s'inscrit dans une trajectoire commune et préétablie par ses prédécesseurs.

Au terme de cette partie, le Théâtre impérial à Saint-Pétersbourg apparaît de façon évidente comme un endroit d'accueil des artistes chorégraphiques. Les raisons de ce départ varient : difficultés économiques ou professionnelles ou encore les cas personnels qui jouent ici un rôle décisif. Toutefois, l'artiste accorde naturellement sa préférence aux troupes renommées, soit pour leurs qualités artistiques, soit pour les prétentions financières. L'attrait qu'exerce cette institution prestigieuse russe sur les artistes de la scène est tel que l'on constate l'arrivée régulière d'artistes étrangers. Et même si le Théâtre impérial russe acquiert une nouvelle réputation à travers des journaux et des revues, « le théâtre français » jouit toujours d'un statut particulier en propageant son

[1] « M.I. Petipa. Po povodu 55-ti letnej dejatel'nosti » [M.I. Petipa. À propos du 55e anniversaire de l'activité de M. I. Petipa], *Teatry i p'esy* [Théâtre et pièces], n°32, 4 février 1903.
[2] PETIPA V., « Naša sem'ja » [Notre famille], in NEHENDZI A. (éd.) *Marius Petipa. Materialy. Vospominanija. Stat'i* [Marius Petipa. Documents. Souvenirs. Articles] Leningrad, Iskusstvo, 1971, p. 252.

modèle artistique au XIXe siècle. L'exportation des pièces françaises vers les autres capitales étrangères en est d'ailleurs la preuve.[1]

Le parcours de Marius Petipa s'inscrit dans la catégorie professionnelle des artistes mobiles dont la carrière acquiert une dimension internationale et la Russie fait partie des lieux de circulation artistique à cette époque. Les chorégraphes et danseurs français en Russie sont des passeurs culturels du savoir de la danse française et leur travail est l'un des vecteurs de l'exportation du modèle français véhiculé par l'art chorégraphique. Dans ce contexte, le ballet russe depuis son origine se montre étroitement lié au ballet français. La préférence accordée aux artistes français témoigne du prestige qui était celui de la danse française ainsi que des rapports culturels et politiques entre la France et la Russie. Les mécanismes de la circulation des artistes s'avèrent être de nature différente : liens personnels, recommandations, notoriété, favorisent le départ pour le pays lointain et peuvent avoir un impact sur l'intégration personnelle et artistique. Certes, cette recherche ne présente qu'une ébauche qui nécessiterait d'être approfondie par de plus amples études sur les conditions de voyage des artistes, leurs conditions de vie et d'engagement migratoires, leurs appointements. Les artistes chorégraphiques qui parcourent les théâtres européens, arrivent aussi en Russie en quête de gloire, de prospérité ou d'aventure. La figure des artistes voyageurs est courante au sein de la profession dansante au XIXe siècle, époque où la danse devient un moyen d'échange et de partage de savoirs non seulement entre deux contrées, mais également dans une dynamique internationale et transnationale entre plusieurs pays.

[1] YON J.-C. (dir.), *Le théâtre français à l'étranger au XIXe siècle. Histoire d'une suprématie culturelle*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2008, p. ; CHARLE Ch., *Théâtres en capitales. Naissance de la société du spectacle de Paris, Berlin, Londres et Vienne (1860-1914),* Paris, Albin Michel, 2008.

DEUXIÈME PARTIE

LES ŒUVRES CHORÉGRAPHIQUES DANS LEUR PAYSAGE LITTÉRAIRE ET CULTUREL

Dans la première partie, on s'est attaché à la question de la circulation des artistes chorégraphiques. Cependant, la question de la circulation des œuvres chorégraphiques et leur inscription dans un nouveau contexte est apparue incontournable. En effet, il paraissait important de savoir si le contexte exerce une influence sur la création de pièces originales et comment les œuvres transposées s'inscrivent dans le paysage culturel et social russe. Que mobilise la transposition d'une œuvre en matière de répertoire chorégraphique, de désirs esthétiques et d'enjeux sociaux et politiques ? Cette question relève ainsi de plusieurs problématiques où le répertoire et la création apparaissent importants. Et si l'on veut s'interroger sur l'imaginaire du ballet en Russie, on est obligé de passer par un état des lieux de l'activité chorégraphique et de sa mise en spectacle.

Marius Petipa débute sa carrière en Russie en tant que danseur et évolue vite en acquérant le titre de second maître de ballet. Il partage la création artistique et la production du ballet avec Jules Perrot et Arthur Saint-Léon jusqu'en 1869. Dans la seconde partie de notre thèse, nous souhaitons présenter un tableau général du monde du ballet en Russie dans la deuxième moitié du XIXe siècle. Il s'agira donc de démontrer comment le ballet s'expose au public et comment il est reçu. Il conviendra de poser la question de la place du ballet au sein d'autres formes de spectacle ainsi que de son image médiatique dans la presse. En outre, nous allons explorer le répertoire du Ballet impérial pendant la période 1848 et 1869, période marquée par le travail de trois chorégraphes français et riche en œuvres transposées, afin de nous interroger sur son influence sur l'œuvre petipienne. La question d'un livret de ballet en Russie, peu étudiée dans les ouvrages scientifiques russes, sera également abordée dans l'étude de cette partie afin de confirmer la domination du modèle français du ballet.

CHAPITRE 1. Le Ballet impérial : un univers cosmopolite

La danse, Monsieur, n'est pas seulement un plaisir,
un amusement, non, c'est un grand intérêt social.
L. Halévy

Le ballet présente la particularité de voyager largement. Fabriqué par des chorégraphes, des artistes, des compositeurs et des décorateurs de différentes nationalités, il présente un caractère cosmopolite en Russie. Il semble inconcevable de le considérer sans l'influence majeure exercée par le lieu de son accueil et sans sa dépendance vis-à-vis de l'institution. Dans ce chapitre, nous nous concentrons sur les deux aspects du processus de la fabrication et de la réception d'un spectacle de ballet. Il s'agira premièrement des producteurs administratifs (directeurs, régisseurs) et des créateurs (compositeurs, décorateurs, danseurs) qui participent à la production d'une œuvre. Deuxièmement, nous porterons notre attention sur ceux qui la regardent : les spectateurs et les critiques.

1. Les créateurs du Ballet impérial

1.1. Organisation administrative

> J'ai eu l'honneur de servir quatre empereurs, LL. MM. II. Nicolas Ier, Alexandre II, Alexandre III et Nicolas II. Pendant mon service, les destins des Théâtres impériaux se sont trouvés entre les mains de cinq ministres de la cour et de huit directeurs. Le prince Volkonski, le compte Vladimir Adlerberg, le compte Alexandre Adlerberg, le compte Vorontsov-Dachkov et le baron Vladimir Frederiks, qui occupe encore le poste à ce jour, se sont succédés au ministère. Quant aux directeurs, il s'agit de M. Gedeonov, qui me fit venir à Pétersbourg, puis, successivement, de M. Sabourov, du compte Borch, de M. Gedeonov fils, du baron Kister, de M. Vsevolojski, du prince Volkonski et, enfin, du directeur actuel M. Teliakovski.[1]

Ceci est le second passage de l'ouverture des *Mémoires* de Marius Petipa. On est étonné de lire tous les noms des personnes au pouvoir suivis des représentants de l'administration théâtrale dans les mémoires d'un artiste chorégraphique. Le rapport entre les artistes et l'administration théâtrale se retrouve pourtant dans de nombreuses pages des témoignages de l'époque.

[1] PETIPA M., *Mémoires*, *op. cit.,* p. 13.

Au XIXe siècle, les Théâtres impériaux russes sont un symbole des rapports complexes et intenses entre le pouvoir et l'art. Ils font partie du Ministère de la Cour impériale. En complète dépendance, les théâtres suivent la direction établie par ce dernier qui s'immisce facilement dans la gestion des affaires théâtrales.

Le Théâtre russe forme une hiérarchie rigide de fonctionnaires qui ne sont pas souvent des personnes issues du monde de l'art. La danseuse russe Ekaterina Vazem met en lumière certains aspects du fonctionnement général du ballet impérial. D'après ses souvenirs, l'arbitre de toutes les affaires théâtrales pétersbourgeoises est le responsable du répertoire :

> Il décide de l'organisation du répertoire, de la distribution des parties et des « places » des artistes. Il reçoit des ordres directs du Ministère. Quant au maître de ballet, il est chargé de la partie artistique de ses propres mises en scène, mais sous le contrôle permanent du responsable du répertoire. Par exemple, en distribuant les « places » aux artistes, le maître de ballet doit prendre en considération leur statut dans la troupe, établi par la direction théâtrale, ou coordonner une nouvelle affectation avec le chef du répertoire.[1] (en russe)

D'ici surgit la question de la censure qui est importante et d'actualité au XIXe siècle, à l'époque où l'on constate l'émergence des écoles et des consciences nationales. C'est sous le règne du tsar Nicolas Ier (1825-1855) que la censure s'installe pleinement et touche toutes les expressions d'art. Comme le remarque Walter Zidaric, « l'art, d'après Nicolas Ier, devait avant tout renforcer les principes de l'autoritarisme ou bien détourner l'attention de la société des problèmes politiques. »[2] Toutefois, pendant ce temps et en dépit de la création de la « troisième section » contrôlée par le monarque lui-même, on assiste à l'émergence des thèmes nationaux, en particulier à l'opéra national russe. En ce qui concerne le ballet, l'art sans paroles ne présente pas un tel danger pour le pouvoir par rapport aux opéras et aux drames qui devaient apparaître comme un exemple de soumission au tsar. Pour illustrer cette affirmation, évoquons la mise en scène du ballet *La Esmeralda*[3] en 1848. Inspiré du roman de l'écrivain français, Victor Hugo, dont l'œuvre

---

[1] VAZEM E.O., *Zapiski baleriny Sankt-Petersburgskogo bol'šogo teatra. 1867-1884, op. cit.,* , p. 89-91.

[2] ZIDARIC W., « Traduction/adaptation des livrets d'opéras: le rôle de la censure en Russie aux XIXe et XXe siècles » in GOTTFRIED R. M (dir.) *La traduction des livrets : aspects théoriques, historiques et pragmatiques :* [actes du colloque international tenu en Sorbonne les 30 novembre, 1er et 2 décembre 2000], Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, Musique et musicologie, 2004, p. 495.

[3] SOURITZ E., « La Esméralda. Destin d'un ballet français en Russie », in *Le théâtre français à l'étranger au XIXe siècle : histoire d'une suprématie culturelle*, YON J.-C. (dir.), Saint-Quentin-en-Yvelines, éd. Nouveau Monde, 2008, p. 481.

est déjà connue en Russie, bien que ses pièces soient souvent censurées dans les années 1830 et soient montrées avec difficulté. La mise en scène du ballet ne rencontre pas ces obstacles tandis que l'opéra homonyme composé par Aleksandr Dargomyžskij en 1837 non seulement subit des transformations majeures du livret, mais aussi attend plusieurs années pour finalement voir le jour sur scène.[1] De même, il est question d'une autre création de Jules Perrot en 1852, le ballet *La Guerre des Femmes ou Amazones du neuvième siècle* [Vojna Ženščin ili Amazonki devjatogo veka], dont la fable décrit l'histoire d'une révolte contre le souverain. Cependant, la déclaration du censeur « si cela avait été un drame, je n'aurais jamais permis de le jouer »[2], permet au spectacle d'être présenté au public russe. Ces exemples démontrent aussi de façon explicite que le ballet est jugé autrement par rapport aux autres genres de l'art du spectacle.

Le statut de directeur théâtral évolue tout au long du siècle et avec la succession de tsars. Et si Andrej Saburov, directeur de 1858 à 1862, a la réputation d'un homme peu éduqué et étroit d'esprit dans les mémoires du peintre et décorateur du Grand Théâtre de Moscou, Karl Val'c[3] et ne laisse pas de bons souvenirs de son service dans *la Chronique des Théâtres de Saint-Pétersbourg* d'Aleksandr Vol'f,[4] il contribue à l'émergence des danseuses russes qui sortent de l'ombre des ballerines étrangères. Il participe également au développement des échanges artistiques entre les Théâtres russes et ceux de l'Europe occidentale.[5]

À travers les témoignages de l'époque sur la fonction de directeur des Théâtres impériaux russes, au-delà des aspects anecdotiques, on constate que ce poste est souvent occupé par les personnages de la haute société désirant avoir « une bonne place », mais

---

[1] Cf. ZIDARIC W., *Aleksandr Dargomijski et la vie musicale en Russie au XIXe siècle (1813-1868) : vers l'affirmation d'une école nationale avec La Roussalka (1856)*, Paris, L'Harmattan, 2003.

[2] Cité dans SOURITZ E., « La Esméralda. Destin d'un ballet français en Russie », *op. cit.*, p. 481.

[3] Karl Valc donne une mauvaise critique du travail du nouveau directeur en lui reprochant de ne pas s'intéresser au théâtre et à son niveau artistique : « Il ne s'intéressait pas du tout à l'opéra russe, mais s'occupait volontiers de la troupe française pour des raisons personnelles. […] En arrivant à Moscou, il emmène son secrétaire qui s'occupe des devoirs de son patron… Rarement il s'inquiétait pour les affaires théâtrales. », VAL'C K., *Šest' desjat pjat let v teatre* [Soixante-cinq ans dans le théâtre], Saint-Pétersbourg, Planeta Muzyki (deuxième éd.), 2011, p. 48-49 ; Ekaterina Vazem remarque dans ses mémoires que le directeur se passionnait pour l'opéra italien et rêvait de transformer tous les artistes en chanteurs d'opéra : « un beau jour Saburov a décidé de me transformer en chanteuse d'opéra et il m'a fait passer un examen pour tester mes talents vocaux… » VAZEM E., *Zapiski baleriny Sankt-Petersburgskogo bol'šogo teatra, op. cit.,* p.73-74.

[4] VOL'F A., *Hronika peterburgskih teatrov s konca 1855 do načala 1881 goda* [la Chronique des Théâtres de Saint-Pétersbourg de la fin de 1855 et jusqu'au début de 1881], vol. II, livre 3, Saint-Pétersbourg, Éd. R. Golike 1884, p. 6.

[5] Cf. la partie III de cette thèse.

qui n'ont pas souvent d'intérêt pour l'art théâtral : « Le baron[1] quant à lui, n'aimait pas du tout l'art et gérait les théâtres seulement du côté financier, pour lui, le théâtre, l'écurie et la cuisine étaient la même chose. »[2] Et même si un directeur tente de changer de système théâtral, « il rencontre des obstacles du haut et du bas, il s'est donc mis à l'écart, parce qu'il ne peut pas agir comme il voudrait. »[3]

Cette situation change cependant dans le dernier quart du XIXe siècle, quand le poste de directeur appartient à Ivan Vsevoložskij.[4] Nous accordons une attention particulière à ce personnage, c'est à lui que Marius Petipa dédie ses *Mémoires* « avec reconnaissance ».[5] Son activité et sa personnalité exercent une grande influence sur l'évolution de l'art chorégraphique à la fin du siècle ainsi que confirment le goût pour l'esthétique française dans l'œuvre petipienne.

Dans les souvenirs de Vladimir Pogožev, le responsable du bureau théâtral, Ivan Vsevoložskij se présente comme un homme éduqué, passionné par l'histoire et surtout par l'époque de Louis XIV. [6] Il possède des talents différents. Il dessine des caricatures sur les artistes et ses collègues du monde théâtral, crée des esquisses de costumes pour les spectacles d'opéra et de ballet ainsi que les costumes de bal pour la famille royale. « Il parlait comme un Parisien, connaissait aussi l'anglais et l'allemand. Il n'était pas fort en langue russe et à la première occasion parlait en langue étrangère. Il avouait qu'il réfléchissait en langue française. »[7]

C'est aussi dans le préambule de son ouvrage la *Chronique des théâtres de Pétersbourg de la fin 1855 jusqu'au début de 1881* qu'Aleksandr Vol'f expose l'état des lieux de la Direction théâtrale tout en soulignant le caractère dépendant des Théâtres et la nature néfaste du monopole théâtral. En critiquant la Direction, il insiste sur la nécessité d'une

---

[1] Il s'agit du baron Karl Kuster qui est directeur des Théâtres impériaux en 1875-1881.
[2] VOL'F A.I., *Hronika peterburgskih teatrov s konca 1855 do načala 1881 goda*, *op.cit.*, p. 6.
[3] *Ibid.,* p. 6. Vol'f parle ainsi de Stefan Aleksandrovich Gedeonov (1816-1877), directeur des Théâtres impériaux de 1867 à 1875, p. 5-7.
[4] Ivan Vsevoložskij (1835-1909) est directeur des théâtres impériaux de Moscou et de Saint-Pétersbourg en 1881-1886, puis directeur des théâtres impériaux de Saint-Pétersbourg en 1886-1899.
[5] PETIPA M., *Mémoires*, *op, cit.,* page sans numéro.
[6] Sur l'éducation française des Russes, voir RŽÉOUTSKI V., *Quand le français gouvernait la Russie. L'éducation de la noblesse 1750-1880*., Paris, Éditions L'Harmattan, 2016. RŽÉOUTSKI V., *Le Précepteur francophone en Europe - XVIIe-XIXe siècles*, Paris, Éditions L'Harmattan, 2013. HAUMANT É., *La culture française en Russie (1700-1900)*, Paris, Hachette, 1913 : Chapitre VIII « Les éducations », Chapitre XXVII « La vie intellectuelle », accessible en ligne http://archive.org/details/laculturefrana00haumuoft.
[7] POGOŽEV V., « Siluèty teatral'nogo prošlogo » [Les silhouettes du passé théâtral] in *Siluèty teatral'nogo prošlogo. I.A. Vsevoložskij i ego vremja* [Les silhouettes du passé théâtral. I.A. Vsevoložskij et son temps], GAEVSKIJ V., BARKOVEC O., (dir.), Moscou, éditions Kučkovo pole, 2016, p. 121-122.

réorganisation théâtrale : l'ouverture des théâtres privés, l'attribution du budget à chaque théâtre, l'annulation des bénéfices, l'augmentation du salaire des artistes russes.[1] À Saint-Pétersbourg, il faudra attendre 1882 pour que le monopole du théâtre soit aboli. Pour donner suite à la libéralisation de l'entreprise théâtrale, les lieux de danse vont se diversifier accueillant les genres du spectacle et amenant l'enrichissement du répertoire.[2]

L'activité théâtrale dans les années suivantes fut transformée et le ballet impérial a dû faire face aux nouveaux défis artistiques. Mais aussi à la menace du monde commercial puisqu'il perd ses recettes. Désormais, des théâtres rivaux apparaissent dans les jardins d'été des deux capitales qui engagent des étoiles italiennes virtuoses et présentent des féeries venues des théâtres européens. Le ballet impérial a eu besoin d'un changement radical en termes de contenu chorégraphique et scénique. Vsevoložskij cherche dans le domaine théâtral des personnes qualifiées qui comprennent l'obligation de changement du système. Le chef du répertoire est licencié. Vladimir Pogožev affirme que le directeur est très engagé dans les affaires de ballet : il change facilement le répertoire, il suggère les thèmes et les idées pour les spectacles : « Dans ses activités d'évaluation du répertoire, du travail des artistes et de la mise en scène, Vsevoložskij était très déterminé et insistant. Toutefois, il écoutait avec attestation les opinions de ses collègues. »[3] En prenant en considération non seulement le nouveau goût du public, mais aussi celui de la famille du monarque, il voulait promouvoir un genre de ballet à très grand spectacle qui incluait l'opulence visuelle des féeries. Le retentissement très important issu de cette réforme, surtout sur le long terme, fut la suppression du compositeur de musique de ballet. Cependant, son abolition n'a pas été faite pour faire de la concurrence aux nouveaux théâtres, dont la musique ne pouvait devenir un nouveau modèle. Cette décision a été prise dans la perspective de trouver de nouvelles dimensions dans la musique de ballet, celles d'un genre symphonique.[4]

Les opinions sur la direction de Vsevoložskij sont variées dans les mémoires de ses contemporains. Marius Petipa remarque que « ce fut une époque merveilleuse pour l'épanouissement de l'art sur les scènes impériales à Saint-Pétersbourg»[5], tandis que le successeur du poste du directeur Sergej Volkonskij[6] lui reproche sa passion pour la

[1] VOL'F A.I., *Hronika peterburgskih teatrov s konca 1855 do načala 1881 goda, op. cit.,* p. 3-8.
[2] Cf. DMITRIEV Ju., *Očerki po istorii russkogo dramatičeskogo teatra ot istokov do 1898 goda* [Essais sur l'histoire du théâtre dramatique russe depuis son origine jusqu'en 1898], Moscou, Gitis, 2012.
[3] POGOŽEV V., « Siluèty teatral'nogo prošlogo », *op. cit.,* p.131.
[4] Sur la musique de ballet voir plus loin dans cette thèse.
[5] PETIPA M., *Les mémoires*, *op.cit*., p. 55.
[6] Sergej Volkonskij (1860-1937) est directeur des Théâtres impériaux entre 1899 et 1901.

musique italienne et ses doutes sur la musique de Pëtr Čajkovskij.[1] Le vrai admirateur de ses activités fut en effet le dernier directeur des Théâtres impériaux Vladimir Tel'jakovskij[2] qui expose ses appréciations généreuses dans ses mémoires.[3] Cependant, son arrivée à la Direction générale annonce pour Petipa une période sombre, au terme de laquelle ce dernier est écarté du monde du ballet.[4]

Le théâtre de ballet russe respecte également la division en saisons. Celle d'hiver commence en septembre et dure jusqu'au mois de février : elle est la plus fréquentée, les spectacles font salle comble. Au printemps, les théâtres russes sont fermés pour sept semaines, ce qui correspond à la durée du Grand Carême. Le ballet obéit également à cette règle, ce qui confirme son inscription dans l'institution russe. D'après Konstantin Skal'kovskij, en poursuivant cette réglementation « le ballet est perçu comme russe […] mais il demeure toujours dans son cadre de mimétisme : les maîtres de ballet, le répertoire et l'école sont empruntés. »[5] Pendant cette période, les théâtres sont fermés et aucun spectacle n'est donné. Nous trouvons une preuve de cette règle dans les mémoires d'Adam Gluškovskij qui raconte une histoire « désagréable », arrivée au danseur Louis Duport : « Le directeur des théâtres Aleksandr Naryškin voulait offrir un spectacle à ses amis au temps du Grand Carême … Duport lui a écrit une lettre où il rappelait au directeur que selon la loi et la tradition russe, les spectacles sont interdits lors du Grand Carême. »[6] N'ayant pas obéi à l'ordre de la direction, le danseur fut détenu à son domicile pendant quelques jours. Ces souvenirs illustrent également les rapports entre les artistes et les administrateurs qui évoluent également au cours du siècle. Pour illustrer cette affirmation, référons-nous à nouveau aux souvenirs de Vladimir Pogožev. Il évoque la mise en scène du ballet *Paquita* dans la version de Marius Petipa et avec la participation de la danseuse Ekaterina Vazem en 1881. Le directeur interdisait instamment les couleurs différentes dans les costumes de danseuses, elles étaient obligées d'être vêtues à l'identique. Toutefois, elles cherchaient à s'illustrer grâce à un ruban coloré, un collier, ou

---

[1] VOLKONSKIJ S., *Moi vospominanija* [Mes souvenirs], vol. I et II : Lavry, Stranstvija, Moscou, Iskusstvo, 1992, p. 157. La première édition : *Knjaz' Sergej Volkonskij. Moi vospominanja* [Le prince Sergej Volkonskij. Mes souvenirs], Berlin, 1923-1924.

[2] Vladimir Tel'jakovskij (1860-1924) est le dernier directeur des Théâtres impériaux entre 1901 et 1917.

[3] TEL'JAKOVSKIJ V., *Vospominanija* [Souvenirs], Leningrad, Moscou, Iskusstvo, 1965, p. 26-36.

[4] Cf. MELANI P., « Les coulisses du Ballet : Petipa contre Teliakovski » in MELANI P. (Éd.), *De la France à la Russie, Marius Petipa: Contexte, trajectoire, héritage*, *op. cit.*, p. 263-283.

[5] SKAL'KOVSKIJ K., *Stat'i o balete (1868-1905)* [Les articles sur le ballet (1868-1905)], Saint-Pétersbourg, éditions Čistyj list, 2012, p. 289.

[6] GLUŠKOVSKIJ A., *Vospominanija baletmejstera* [Les souvenirs d'un maître de ballet], Saint-Pétersbourg, 2ème édition corrigée, Planeta Muzyki, 2010, p. 97.

un nœud.[1] Pour faire la comparaison, les mémoires du danseur du Grand Théâtre au début du milieu du siècle, Timofej Stukolkin, témoignent au contraire de l'obéissance absolue des artistes et des punitions. Il se souvient d'avoir prétendu être malade pour ne pas avoir à danser dans le corps de ballet de l'opéra *Les Huguenots.* Le jour de la présentation de l'opéra, il est cependant remarqué par le directeur Gedeonov, il écrit : « …il [Gedeonov] s'est fâché, nous a grondés et a ordonné au régisseur Marcel de toujours nous faire danser dans le corps de ballet des opéras. »[2] Le statut des artistes se renforce à la fin du XIXe. Dans ses mémoires, la danseuse de la fin du siècle, Matil'da Kšesinskaja témoigne qu'elle pouvait imposer ses conditions à la Direction des Théâtres impériaux et même se faire attribuer des rôles principaux au même titre que les danseuses italiennes.[3]

On rencontre souvent dans les témoignages de la presse ou ceux des artistes le spectacle à bénéfice. *Benefis* [bénéfice] constitue une pratique de l'organisation théâtrale russe. Certaines soirées sont organisées en l'honneur d'un artiste particulier dans le but de le récompenser pour ses qualités et son service. Il existe des « bénéfices complets » ou « semi-complets » ou « achetés ». Leur fréquence annuelle et leur montant sont des points de négociation et sont indiqués précisément dans les contacts des artistes. Il est à noter que les bénéfices ne sont pas réservés seulement aux artistes chorégraphiques ou dramatiques, mais aussi aux compositeurs, chefs d'orchestre ou décorateurs.

1.2.Les décorateurs et l'importance de la scénographie

Le décor des spectacles de ballet au Théâtre impérial est au service de la chorégraphie. Par ailleurs, l'esthétique de la mise en scène apparaît étroitement liée à l'esthétique du ballet romantique. De nouveaux thèmes et personnages changent la mise en scène qui connaît une évolution lors du XIXe siècle.[4] On accorde beaucoup d'importance au côté visuel du spectacle. Comment le décor et la scénographie s'inscrivent-ils dans le paysage de l'art chorégraphique dans la capitale russe ?

Le romantisme qui s'installe dans le théâtre russe brise les canons de la mise en scène classique et forme un nouveau style de scénographie dont l'importance se met en relation

[1] POGOŽEV V., « Siluèty teatral'nogo prošlogo », *op. cit.,* p.123.
[2] « Vospominanija artista imperatorskih teatrov T. A. Stukolkina » [Souvenirs d'un artiste des théâtres impériaux, T. A. Stukolkin] in *Artist* [L'Artiste], nº 45, livre 1, janvier 1895, p. 133.
[3] KŠESINSKAJA M., *Vospominanija* [Les mémoires], Moscou, Centropoligraf, 2009.
[4] KROPOTOVA K., *Russkaja baletnaja stenografija XIX veka* [La scénographie de ballet russe au XIXe siècle], Thèse de doctorat en histoire de l'art, soutenue à l'Académie des Arts de Russie en 2008.

avec le renouvellement esthétique de la danse théâtrale. En 1834, Andrej Roller[1], le décorateur et machiniste d'origine allemande, est engagé aux Théâtres impériaux. Pour ses débuts, il signe une nouvelle « décoration » fabriquée pour le ballet *César en Égypte* en proposant au spectateur de nouveaux effets de machinerie.[2] Un an plus tard, la représentation du ballet *La Sylphide* se charge de confirmer la nouvelle esthétique du ballet, et il met en place « un éclairage graduel et parfaitement élaboré qui produit un effet d'enchantement. »[3]

Les activités scéniques de Roller se basent sur des principes scénographiques empruntés aux théâtres européens qu'il transpose sur la scène russe. Son travail est en particulier influencé par les pratiques scéniques du théâtre allemand et les peintres décorateurs allemands. Ses goûts et décisions prises pour le décor des spectacles plaisent à la Cour dominante et il devient une figure essentielle dans la composition du spectacle d'opéra et de ballet jusqu'en 1879, il occupe le poste de décorateur et machiniste pendant près d'un demi-siècle. Théophile Gautier met en relief l'évolution du décor des spectacles au Grand Théâtre de Saint-Pétersbourg en rapport avec l'esthétique romantique et souligne l'importance de l'utilisation de machines :

> Les décors, très riches, très nombreux, très soignés, sont faits par des peintres allemands. La composition en est souvent ingénieuse, poétique et savante, mais parfois surchargée de détails inutiles qui distraient l'œil et empêchent l'effet. La couleur en est généralement pâle et froide ; les Allemands, comme on sait, ne sont pas coloristes, et ce défaut est sensible quand on arrive de Paris, où l'on pousse si loin la magie de la décoration. Quant au théâtre lui-même, il est admirablement machiné : les vols, les engloutissements, les transformations à vue, les jeux de lumière électrique et tous les prestiges que nécessite une mise en scène compliquée s'y exécutent avec la promptitude la plus certaine.[4]

Il s'avère tout à fait naturel pour les décorateurs de chercher l'inspiration dans les théâtres européens. Il ne semble donc pas étonnant que les moyens technologiques deviennent l'objet de la transmission et de l'apprentissage. Le décorateur des Théâtres impériaux de Moscou, Karl Val'c[5], écrit dans ses mémoires : « Avant la révolution, je suis

---

[1] Andrej Roller (1805-1891) est décorateur et machiniste des Théâtres impériaux à Saint-Pétersbourg. Au cours de son service, il crée plus de 150 décors pour le ballet et l'opéra.
[2] Voir dans la première partie de la thèse : *César en Égypte* d'Antoine de Titus.
[3] « Peterburgskij teatr » [Le Théâtre de Saint-Pétersbourg] *Severnaja pčela* [L'Abeille du Nord], n° 132, 15 juin 1835.
[4] GAUTIER Th., *Voyage en Russie*, *op. cit.,* p. 251-252.
[5] Karl Val'c (1846-1929) est décorateur des Théâtres impériaux de Moscou. Le fils de Fëdr Val'c (1826-1869) d'origine allemande, machiniste et décorateur des théâtres de Saint-Pétersbourg.

allé en Europe chaque année. Je l'ai vu comme mon devoir de prendre connaissance et d'emprunter de nouvelles techniques et leurs progrès afin de les appliquer dans le Grand Théâtre. »[1]

Bien renseigné sur les techniques de la scénographie qu'il peut voir en Occident, Roller contribue à faire du décor de scène une composante inséparable de la représentation théâtrale, un élément essentiel de l'imagination et de l'illusion du spectacle. Les techniques de changement de décor se perfectionnent ainsi que l'usage des effets spéciaux. Le décor des œuvres chorégraphiques reflète l'attrait pour de nouvelles thématiques dans l'imaginaire du ballet : les paysages exotiques de différentes contrées, mais aussi les imaginaires fantasmagoriques et gothiques composés de forêts, de montagnes sauvages ou d'océans. Partie intégrante du spectacle, les décors de ballet donnent lieu à des descriptions détaillées dans les critiques de presse dont les auteurs impressionnés soulignent les innovations. En 1839, le ballet *L'Ombre* de Taglioni présente un exemple de mise en évidence du rôle de support du décor pour transmettre une illusion au spectateur et montre comment les effets de machinerie deviennent indissolubles de l'imagination adressée au public:

> De plus qu'un inénarrable talent de Madame Taglioni, les machines fabriquées par un maître de talent rare comme M. Roller, ont beaucoup contribué à l'incarnation de cette créature fantastique. Le ravissement produit par le personnage *l'Ombre* est complété par ses innovations. Par exemple, la beauté l'apparition glissante de l'Ombre depuis le sous-sol ; le charme du massif de fleurs où galope l'Ombre brumeuse ; et quelle créativité pour le changement de décor dans le dernier acte.[2] (en russe)

Selon le musicologue russe du XXe siècle, Abram Gozenpud, « Roller a emprunté la technique du décor chez les peintres français et allemands, mais il n'a jamais essayé de devenir un peintre russe. S'il voulait réaliser un paysage russe ou une image de l'architecture russe, il les créait en employant les méthodes occidentales. »[3] En tant que premier décorateur des opéras russes de Mihail Glinka et d'Aleksej Verstovskij, il est accusé de ne pas pouvoir comprendre la finesse du paysage et de l'architecture russes. Le fondateur de l'opéra russe étant très mécontent du décor fabriqué par le décorateur pour son opéra *Ruslan i Ljudmila* [Ruslan et Ljudmila], écrivit : « Roller a créé un des décors les

[1] VAL'C K., *Šest' desjat pjat let v teatre*, [Soixante-cinq ans dans le théâtre], Saint-Pétersbourg, Planeta Muzyki, 2011 (deuxième éd.), p. 207-208.
[2] « Le Grand Théâtre » *Severnaja pčela* [L'Abeille du Nord], n°277, le 7 décembre 1839.
[3] GOZENPUD A., *Muzykal'nyj teatr v Rossii: ot istokov do Glinki: Očerk [Le théâtre musical en Russie: des origines à Glinka: Un essai],* Leningrad, Muzgiz, 1959, p. 723.

plus vulgaires. Le château ressemblait au casernement… »[1] Toutefois, pour la création des esquisses de l'opéra il est nommé membre élu de l'Académie des Arts en 1839.[2] Le ballet avec ses sujets de l'univers occidental ainsi que sa nature marginale aurait pu correspondre aux goûts du décorateur. D'après les souvenirs de la danseuse, Ekaterina Vazem : « Il se spécialisait dans le décor architectural qui était toujours très spectaculaire, malgré le fait qu'il ne correspondait pas toujours au lieu et au temps du spectacle. » Cette discordance de certains décors ne doit pas étonner puisque, selon la danseuse, la vérité historique ou ethnographique précise n'est pas réclamée au ballet : « Dans ces temps lointains, le théâtre réfléchissait peu aux précisions historiques ou ethnographiques. En particulier, on y était indifférent dans le ballet, où l'on s'occupait plus de la beauté et la splendeur du spectacle, et Roller contentait toujours cette condition. »[3] Figure lumineuse de son époque, Roller est à la fois maître de paysages, inventeur des endroits les plus fantastiques et rêveurs et créateur de la structure architecturale. Il perpétue la tradition des spectacles de ballet romantiques, en particulier leur caractère fantaisiste et illusoire. Sa scénographie accompagne les spectacles des maîtres de ballet français ainsi que les tournées de la danseuse Marie Taglioni et les spectacles de son père. L'esthétique romantique de la mise en scène demeure en vigueur.

Le style d'un décorateur évolue sous l'égide de la Cour impériale, de ses parades et de ses événements diplomatiques. La scénographie repose sur le spectaculaire et sur l'opulence de décor. Fëdor Koni vante le décor et les effets de machinerie des ballets des années cinquante. Dans sa recension sur l'œuvre *La Naïade et le Pêcheur*, monté en 1850, il écrit :

> Le dernier décor de Roller a été surtout excellent. Il a présenté les divinités sous-marines de la reine des naïades. C'est une personne merveilleuse, Roller ! Quelle imagination inépuisable ! En regardant tous ces édifices incroyables et ces pays fantastiques que son pinceau dessine avec une telle fidélité, avec une précision minutieuse des accessoires, on pense inconsciemment qu'il voyageait longtemps dans ces royaumes immatériels, sous-marins et souterrains. Il observait avec l'attention d'un touriste allemand les mœurs et les habitudes de ces peuples. Il est parvenu à attribuer une vérité et une crédibilité aux tableaux les plus illusoires du monde fantastique.[4]

---

[1] Cité dans GOZENPUD A., *Muzykal'nyj teatr v Rossii: ot istokov do Glinki: Očerk, op. cit.*, p. 723.
[2] Cf. STOLPJANSKIJ P., *Mag i čudodwj Saintk-Peterburgskoj sceny Andrej Roller* [Le magicien et l'enchanteur de la scène de Saint-Pétersbourg Andrej Roller], Saint-Pétersbourg, Giperion, 2002, p. 53-61.
[3] VAZEM E., *Zapiski baleriny Sankt-Petersburgskogo bol'šogo teatra. 1867-1884, op. cit.,* p. 189.
[4] KONI F., « Balet v Sankt-Peterburge, [Le ballet à Saint-Pétersbourg] » *Panteon* [Le Panthéon], Vol. I, février 1851, Saint-Pétersbourg.

Certaines mises en scène étonnent par le caractère novateur du décor et des effets produits sur le public et les chroniqueurs. *Les Nouvelles de Saint-Pétersbourg* du 1857 consacrent un long article au ballet des années cinquante et mettent en valeur les innovations du Théâtre impérial dans le domaine du décor. Ce dernier est complimenté par sa fraîcheur et son originalité. En évoquant le ballet *Armide* de Jules Perrot, le journal remarque :

> Nous sommes déjà habitués ici à Saint-Pétersbourg au décor somptueux et aux machines, mais récemment nous avons été frappés par quelques nouveautés. M. Roller a inventé une pluie battante, il a plu à verse comme si le tamis était déchiré ou comme les Allemands auraient dit : il a plu *wie auf den toten Hund* ! Cette pluie était si naturelle et si fraîche que certains affirment qu'il a fait frais dans la salle théâtrale.[1]

Et si le théâtre de Saint-Pétersbourg est un endroit de la transposition des œuvres chorégraphiques parisiennes, le décor y devient un endroit de concurrence. La somptuosité de la mise en scène du ballet *Le Diable amoureux* a été largement décrite dans la presse française. Tandis que le journal *La Sylphide* insiste précisément sur la richesse du ballet monté « avec un luxe inouï […], toutes les femmes du corps de ballet se sont partagées ces centaines d'aunes de satin et de gaze, ces magnifiques costumes de péris, de houris, d'almées, ces résilles de soie et d'or, toute cette profusion, tout ce luxe de l'Orient […][2] », *Le Ménestrel* en souligne la réussite financière : « Somme toute, il y a eu du succès, et surtout succès d'argent.[3] ». À Saint-Pétersbourg, ce ballet sous le nom *Satanilla*, fascine les critiques par sa mise en scène :

> Notre peintre Roller s'est montré orfèvre en la matière. Son décor est très joli, et les machines sont merveilleuses. En un mot, ce ballet a fait date dans l'histoire de notre théâtre. Garel qui était directeur et entrepreneur du théâtre parisien disait qu'une chanceuse mise en scène et un succès brillant du spectacle signifient la même chose que la victoire pour un maître de camp. Notre théâtre peut se vanter de sa belle et célèbre victoire dans ce cas-là. *Satanilla* est une source à long terme de recettes et de profit.[4]

---

[1] *Saint-Pétersbourgskie vedomosti* [Les Nouvelles de Saint-Pétersbourg], n° 273, 15 décembre 1857, reproduit in PETROV O., *Russkaja baletnaja kritika vtoroj poloviny XIX veka*, *op. cit.,* p. 45.
[2] « Académie royale de Musique » *La Sylphide*, première série, juillet 1840, p. 167.
[3] « Académie Royale de Musique » *Le Ménestrel*, 27 septembre 1840.
[4] ZOTOV R., « Teatral'naja hronika : Bolšoj teatr » [La Chronique théâtrale : le Grand Théâtre] *Severnaja pčela* [L'Abeille du Nord], n°40, 19 février 1848.

Le ballet conserve rigoureusement la tradition romantique de l'art scénique. Roller influence considérablement l'œuvre de ses successeurs à Saint-Pétersbourg, Heinrich Wagner[1] et Albert Bredov.[2]

Le métier de décorateur évolue avec l'engagement de nouveaux décorateurs et peintres russes. Désormais, la scénographie n'est plus sous l'égide d'une seule personne. Mihail Bočarov[3], maître du paysage et Matveij Šiškov[4], spécialiste du décor intérieur accompagnent les œuvres petipiennes et nous retrouvons souvent leurs noms dans la distribution et sur les pages de la presse. La dernière décennie du XIXe siècle est marquée par des mises en scène opulentes des ballets féeriques où la scénographie adapte de nouvelles règles tout en étant dépendante de la danse. Le statut assujetti du décorateur au maître de ballet crée une obéissance du décor au service de la chorégraphie.

Le costume théâtral change aussi à l'époque du Romantisme. Les détails folkloriques et la couleur locale dominent dans la conception du costume afin de correspondre aux danses de caractère qui prennent de l'ampleur dans les ballets romantiques.[5] Le costume de caractère imite le costume national qui reste tout de même un costume scénique. On l'utilise pour souligner le caractère particulier du spectacle.

1.3. Les compositeurs de musique de ballet

D'une réputation aussi lumineuse que les chorégraphes français, les compositeurs de la musique de ballet viennent également de l'étranger. Cette tradition existe et évolue à partir du règne de Catherine II quand le répertoire du ballet se compose des œuvres de compositeurs européens, en particulier de compositeurs italiens. Au début du XIXe siècle, le chorégraphe Didelot partage la création avec le compositeur et le chef d'orchestre italien Catterino Cavos (arrivé en 1799). La tradition de confier la composition de la musique de ballet à un chorégraphe étranger se perpétue dans la deuxième moitié du siècle. La musique de ballet est conçue par des musiciens professionnels qui occupent un poste officiel au sein des Théâtres impériaux russes. La Direction engage une personne renommée prouvant la connaissance de toutes les subtilités de la chorégraphie et des

[1] Heinrich Hermann Wagner (1810-1885) est décorateur d'origine allemande qui travaillait dans les Théâtres impériaux russes à partir 1843 et jusqu'à sa mort.
[2] Albert Bredov (1828-1899) est peintre théâtral d'origine allemande.
[3] Mihail Bočarov (1831-1895) est peintre et décorateur russe.
[4] Matveij Šiskov (1831-1897) est décorateur et spécialiste de scénographie russe.
[5] KROPOTOVA K., *Russkaja baletnaja stenografija XIX veka, op. cit.*

règles musicales de sa composition. Les compositeurs assument aussi la fonction de chef d'orchestre.

La seconde moitié du siècle poursuit la tradition d'engager un compositeur européen jusqu'à ce que ce poste soit supprimé par la Direction en 1885 et que des compositeurs russes commencent à s'intéresser à la musique de ballet. Notons qu'inviter des compositeurs occidentaux de réputation fut une affaire de prestige du Théâtre impérial. Adolphe Adam, compositeur français, se rend à la capitale russe en 1839, et il évoque les détails de ce voyage dans *La France musicale* : « lorsque Mlle Taglioni me fit l'offre d'aller lui écrire un ballet à Saint-Pétersbourg, accepterai-je avec empressement ; heureux comme écolier à qui on donnerait un mois de vacances au milieu de l'année. »[1] La réputation de ce pays est également apprise par le compositeur selon son ouvrage biographique rédigé par Arthur Pougin en 1877 à Paris.

> Adam, à qui Boieldieu[2] avait parlé souvent de la Russie, du long séjour qu'il y avait fait, et des attentions dont les artistes étaient l'objet dans ce pays, lui avait manifesté le désir d'y aller passer un hiver et d'y écrire un ballet.[3]

À son arrivée, le compositeur connaît un bon accueil de la part du tsar russe qui lui rend hommage en demandant de mettre en scène le ballet *La Fille du Danube* :

> Dès que l'empereur connut son arrivée, il ordonna une représentation de la *Fille du Danube*, à laquelle il assista, ainsi que toute la Cour. On fit à Adam un très grand succès, on le rappela plusieurs fois avec mademoiselle Taglioni, et il fut dans la soirée présenté au souverain, qui le reçut avec la plus grande bienveillance et le pria de lui composer une marche de cavalerie pour la musique de sa garde.[4]

L'exemple de la venue d'Adolphe Adam témoigne, d'un côté, du réseau artistique qui s'établit à travers les villes et les pays, et que les recommandations ou les demandes adressées aux représentants du pouvoir peuvent suffire pour émettre une invitation. D'un autre côté, la réputation des compositeurs dépassait les frontières d'un pays grâce à la transposition des œuvres chorégraphiques avec les partitions musicales. La présentation du ballet dont la musique appartient au compositeur lors de son accueil solennel en

---

[1] ADAM A., *La France musicale*, 24 juin 1840, p. 237.
[2] François-Adrien Boieldieu (1775-1834) fut le principal compositeur français d'opéras du premier quart du XIXe siècle. Professeur d'Adolphe Adam.
[3] POUGIN A., *Adolphe Adam : sa vie, sa carrière, ses mémoires artistiques...* 1877, p. 145-146.
[4] *Ibid.*, p. 148.

Russie en est la preuve. Et bien que la réception ne soit pas si positive pour tous les artistes venus sur le sol russe, la tradition d'engager un compositeur étranger persiste.

Il apparaît que le compositeur suit le chorégraphe qui vient de commencer son service au sein des Théâtres impériaux russes. Ce fut le cas du compositeur italien de musique de ballet Cesare Pugni (1802-1870) qui accompagne ses collaborateurs principaux : Arthur Saint-Léon et Jules Perrot. Il arrive à Saint-Pétersbourg sur la recommandation de Perrot.[1] Cela ne semble pas étonnant, car le compositeur travaillait aux côtés du chorégraphe français à Londres, à l'Opéra de Paris ou au Théâtre de La Scala à Milan. Il a composé la musique pour les ballets qui sont l'objet d'une transposition sur la scène russe comme *La Esmeralda*, *Katarina, la fille du bandit*, ou *Éoline ou la Dryade*. Il était donc un compositeur expérimenté. En 1850, il fut nommé compositeur officiel de musique de ballet à la Direction des Théâtres impériaux. Malgré sa grande carrière en Russie, le compositeur vécut dans des conditions précaires et dures et accumula de nombreuses dettes. L'article écrit par Ol'ga Fedorčenko dévoile les détails inédits de la vie personnelle ainsi que les difficultés financières du compositeur lors de sa période russe.[2]

À Saint-Pétersbourg, son travail de compositeur a laissé des commentaires favorables de la part des critiques. Et si les passages consacrés à la musique de ballet ne sont pas du tout mentionnés ou sont assez courts, on se rend compte que les compositeurs de musique de ballet n'étaient pas négligés par la critique. Comme l'indique Elena Spirin, les auteurs de musique de ballet « peuvent être considérés plutôt à la « périphérie de la composition ». Ils occupaient une place à part parce qu'ils pouvaient écrire une musique de ballet de qualité professionnelle. »[3] Certains périodiques adressent cependant des critiques favorables. *L'Abeille du Nord* remarque à propos de la partition musicale lors de la présentation du ballet *La naïade et le pêcheur* :

> Il faudrait rendre ample justice à la belle musique de M. Pugni qui dirigeait aussi l'orchestre. Tous les motifs sont frais, neufs et magnifiques. Ils ont animé les danses, et accroché le public par leur caractère joyeux et harmonieux.[4]

---

[1] FEDORČENKO O, « Sud'ba prisjažnogo kompozitora. Cesar' Puni v Peterburge » [Le destin du compositeur officiel. Cesare Pugni à Saint-Pétersbourg] in *Vestnik Akademii Vaganovoj* [Courrier de l'Académie Vaganova], numéro 14, Saint-Pétersbourg, 2004, p. 170.
[2] *Ibid*., p. 168-178.
[3] SPIRIN E., « La musique dans la tradition du ballet russe de la seconde moitié du XIXe siècle (Avant les ballets de Tchaïkovski) in MELANI P. (éd.) *Accords majeurs. Les échanges musicaux entre la Russie et le monde (XIXe-XXe siècles)*, numéro 23, Toulouse, Slavica Occitania, 2006, p. 37.
[4] « Teatral'naja hronika » [La Chronique théâtrale] *Severnaja pčela [L'Abeille du Nord],* 9 février 1851, p. 126.

Le critique théâtral du *Panteon* [*Le Panthéon*] Fëdor Koni, complimente également la musique du nouveau ballet de Perrot *La Guerre des Femmes* en 1852 : « La musique du ballet composée par Cesare Pugni est excellente, et pleine de mélodies heureuses et de motifs très riches. »[1]

Pugni travailla avec le jeune chorégraphe Marius Petipa à ses débuts chorégraphiques : *Le Marché de Paris (1859), La Fille du pharaon (1862), La Belle du Liban ou l'Esprit la Montaigne (1863)*. Il est en effet la figure essentielle dans la composition des œuvres de ballet de l'époque ; la collaboration avec trois chorégraphes fut très propice.

Léon (Ludwig) Minkus (1826-1917) arrive en Russie à l'âge de 20 ans, il est déjà violoniste-virtuose et compositeur d'origine tchèque et autrichienne. Il a reçu son éducation musicale à Vienne. Installé à Moscou, il travaille en tant que musicien. Il fait carrière tout d'abord comme maître de chapelle dans l'orchestre de serfs du prince Ioussoupov (1853-1855), puis comme soliste et chef d'orchestre au Grand Théâtre de Moscou. Sa première expérience en tant que compositeur de musique de ballet fut la création de la musique pour un ballet original de Saint-Léon, *Fiametta, ou l'Amour vengé* en 1863-64. Leur coopération a joué un rôle significatif dans la carrière du jeune compositeur et fut bénéfique pour qu'il travaille pour les ballets composés à l'Opéra de Paris.[2]

En 1868, il est invité à collaborer avec Marius Petipa pour composer la musique de son ballet *Don Quichotte*. Étant donné le succès de cette pièce et de sa musique, il est finalement nommé compositeur officiel du ballet impérial en 1872 et il servira auprès de la Direction des Théâtres impériaux jusqu'en 1885. Il déménage à Saint-Pétersbourg et compose la musique pour plus de seize ballets de Marius Petipa dont *Camargo* (1872), *La Bayadère* (1877), *La Fille des Neiges* (1879) pour ne que citer les spectacles les plus célèbres.

Contrairement au modèle français, en Russie les rapports entre le compositeur et le chorégraphe se définissent en fonction de l'autorité du chorégraphe et de l'obéissance du compositeur. Ceci peut être discuté et exige des recherches complémentaires. Le rôle du chorégraphe s'impose, mais n'oublions qu'il s'agit aussi de chorégraphes expérimentés

[1] KONI F., « Teatral'naja letopis' » [Les annales théâtrales] *Panteon* [Le Panthéon], vol. VI, livre 12, 1852, p. 8.
[2] Ludwig Minkus a écrit la musique pour quatre ballets d'Arthur Saint-Léon : *Fiametta*, *La Source* (en collaboration avec Leo Delibes), *Le Poisson doré* et *Lys*. Voir LETELLIER R., *The ballets of Ludwig Minkus*, Newcastle, UK, Cambridge Scholars Publ., 2008, 414 p.

comme Perrot et Saint-Léon. Ils influencent et même modifient, coupent, retouchent les partitions musicales.[1] Selon l'étude d'Ol'ga Fedorčenko, dans cette collaboration, le chorégraphe est autoritaire et le compositeur obéit à sa volonté.[2] Lorsque le maître de ballet définit la structure du spectacle, le devoir du compositeur consiste à réaliser la partition « soumise » à la danse.[3] La tradition de la musique de ballet comme accompagnement de la chorégraphie est illustrée durant tout le siècle. Nous allons nous concentrer sur des passages sur la place de la musique dans le ballet russe.

- La musique de ballet et sa place

Une relation étroite relie la danse et la musique, et on peut penser que le ballet est soumis au genre musical qui l'accompagne. Cependant, la musique de ballet n'est pas l'élément de premier ordre dans le ballet au XIXe siècle et elle ne peut pas l'identifier. Afin d'analyser la place de la musique au sein d'un spectacle de ballet, adressons-nous aux témoignages de ce siècle. Le compositeur russe Nikolaj Rimskij-Korsakov donne son estimation sur la place de la musique dans le ballet :

> Le ballet s'appuie sur l'art mimique, c'est l'art non autonome, mais qui obéit à la parole. La musique dans le ballet ne possède pas de valeur, car elle ne joue pas un rôle définitif dans la dramaturgie… Les sujets de ballet sont habituellement misérables et les danses ne sont pas suffisantes pour remplir un spectacle.[4]

Le compositeur russe démontre la nature tributaire du ballet. Celui-ci reste soumis structurellement au genre dramatique au travers du livret et à l'art mimique. Comme l'explique Bénédicte Jarrasse, « le ballet au XIXe siècle reste par ailleurs essentiellement pantomime. Pantomime, il l'est non seulement de par sa parenté avec le drame, mais aussi parce que les parties mimées y restent largement dominantes par rapport à la danse. »[5] Au tournant des siècles, le compositeur russe reconnaît aussi que la musique de ballet ne

[1] Les questions des rôles, de la « succession » entre les collaborateurs de l'œuvre de ballet ont été abordées par Hélène Laplace-Claverie lors du séminaire interdisciplinaire doctoral qui s'est tenu à Bordeaux le 1er février 2017.
[2] FEDORČENKO O., *Tvorčestvo Žjulja Perro v Peterburge (1848-1859)*, *op. cit.*, p. 230.
[3] Voir plus loin dans cette thèse.
[4] Citée dans GOZENPUD A., *N.A. Rimskij-Korsakov. Temy i idei ego opernogo tvorčestva* [N.A. Rimskij-Korsakov. Les thèmes et les idées de ses opéras], Moscou, Muzgiz, 1957, p. 70.
[5] JARRASSE B., *Les deux corps sur la danse, op. cit.*, p. 85.

représente pas un élément fondamental et même son importance n'est pas suggérée. On donne la parole au compositeur :

> Personne n'a encore besoin d'une bonne musique de ballet ; le rythme nécessaire et la mélodie peuvent être trouvés dans les compositions des chefs d'orchestre talentueux actuels et de petits compositeurs. Pugni passe de mode, mais notre Drigo pétersbourgeois en tant que compositeur de ballet arrive à propos : sa mélodie est d'actualité, son instrumentation est assez belle et attrayante…[1]

Au XIXe siècle, la musique d'un ballet ne présente pas une partition fixe étant donné qu'elle n'en est pas un élément dominant. Comme l'écrit André Lischke dans son ouvrage *Histoire de la musique russe : des origines à la Révolution*, « les déplacements, les interventions, les coupures et surtout les introductions de numéros totalement hétérogènes y sont la règle. »[2] La musique de ballet existe à part des courants et des orientations actuelles de la musique. Comme le ballet lui-même, la musique demeure éloignée des recherches artistiques qui s'effectuent dans les années soixante et soixante-dix. Comme l'affirme Elena Spirin dans l'article consacré à la musique de ballet avant l'époque de Pëtr Čajkovskij, la musique « continuait à appartenir principalement à l'art chorégraphique et faisait partie intégrante du spectacle de ballet théâtral. »[3] En revanche, l'obéissance de la musique à la danse se confirme fructueuse étant donné les œuvres chorégraphiques de grand succès.[4] Dans ce contexte où la musique est considérée en tant qu'élément dépendant de la danse, elle n'est pas souvent prise en compte dans les comptes rendus des critiques puisqu'elle n'est pas une œuvre autonome.

Étant issu de la tradition du théâtre occidental, le ballet représente un art cosmopolite qui peut intégrer la musique de diverses époques et nations. Les tentatives de rendre la musique plus « nationale » sont aperçues dans les ballets à caractère russe ou slave. À titre comparatif, prenons les ballets petipiens et allons observer la musique dans les témoignages et le discours critique sans rentrer dans la structure musicale de l'œuvre. Le ballet *Roxane, Belle du Monténégro*, dont le sujet se déroule dans le pays slave de sud, aborde-t-il le caractère slave à l'aide d'un aspect musical ? La musique composée par Léon Minkus est mentionnée dans les gazettes russes. *La Gazette de Saint-Pétersbourg*

---

[1] Cité dans GOZENPUD A., *N.A. Rimskij-Korsakov. Temy i idei ego opernogo tvorčestva*, *op. cit.,* p. 70.
[2] LISCHKE A., *Histoire de la musique russe : des origines à la Révolution*, Paris, Fayard, 2006, p. 275.
[3] SPIRIN E., « La musique dans la tradition du ballet russe de la seconde moitié du XIXe siècle (avant les ballets de Tchaïkovski) », *op. cit.,* p.37.
[4] Il faut ajouter que les chef-d'œuvre de chorégraphie tels que *Don Quichotte* (1869, Grand Théâtre de Moscou), *La Bayadère* (1877, Grand Théâtre de Saint-Pétersbourg) sont toujours jouées sous la musique de Léon Minkus.

caractérise la musique d'« assez médiocre à l'exception de l'apparence des motifs populaires des Slaves du sud qui émouvait. »[1] La musique souligne donc une certaine couleur locale dans le ballet, mais ne prétend pas réclamer une appartenance nationale. Selon l'étude d'Elena Spirin, le motif de la romance russe du compositeur Aleksandr Aljab'ev « Le Rossignol » est un leitmotiv du personnage *La Fille-Tsarine* dans le ballet national *Le Petit cheval bossu*. L'accompagnement musical composé par Cesare Pugni permet à la danseuse d'« interpréter ensuite toute une série de variations selon l'usage à la mode : mazurka, danses hongroises et d'autres. »[2] Le matériel musical qui propose les motifs populaires permet de transposer la chorégraphie aux sujets nationaux. Toutefois, une telle musique accompagne les danses de caractère. Dans la recension du ballet *Le Poisson doré* publiée dans le journal *Le Fils de la Patrie* la question du rapport entre la musique et le ballet est au menu. Encore plus, le rôle du compositeur de la musique de ballet, Léon Minkus, est aussi soumis à discussion. Le chroniqueur accentue le fait :

> Son œuvre (de Minkus) est involontairement oppressée par les exigences stéréotypées et banales de la musique purement dansante. En réponse à sa première obligation de satisfaire les conditions rythmiques, le côté élégant de la musique ainsi que son élément poétique s'effacent. Néanmoins, il (Minkus) a essayé d'éviter, où possible, des motifs triviaux.[3] (en russe)

Ce texte est un exemple des critiques rarissimes de l'époque qui mettent en évidence le caractère conventionnel de la composition de la musique de ballet. Le journaliste continue :

> Il ne pouvait pas transmettre le caractère populaire ou celui de la Petite Russie même si son intention est aperçue. Au contraire, on entendait le plus souvent la nuance purement allemande des valses de Strauss ou du galop. Le compositeur ne peut pas en être accusé. […] En l'occurrence, M. Minkus aurait dû entreprendre une instrumentation bruyante avec la domination des cuivres.[4] (en russe)

Une seconde nuance doit être apportée à ce constat du rôle mineur de la musique dans le ballet auquel est lié le rôle du musicien au sein de l'équipe créatrice de l'œuvre. Le compositeur de la musique de ballet se soumet généralement aux exigences et goûts du

---

[1] « Teatral'noe èho » [L'écho théâtral] *Peterburgskaja gazeta* [La Gazette de Saint-Pétersbourg], 31 janvier 1878.
[2] SPIRIN E., « La musique dans la tradition du ballet russe de la seconde moitié du XIXe siècle », *op. cit.*, p. 41.
[3] « Teatral'naja letopis' » [Les annales du théâtre] *Syn Otečestva* [Le Fils de la Patrie], n. 227, 30 septembre 1867.
[4] *Ibid.*

chorégraphe. À titre d'exemple, il est le cas du chorégraphe Saint-Léon qui étant lui-même un compositeur et un musicien professionnel, intervient facilement sur le travail de ses collègues en Russie et en France en imposant ses choix de la partition musicale. Il fut un instrumentiste et compositeur doué et ce côté joue un rôle important sur sa carrière de chorégraphe. Dans son article intitulé « *Sylvia* de Léo Delibes : un ballet en avance sur son temps ? », Pauline Girard évoque la collaboration artistique autour de la composition du ballet *Coppélia* en 1868-1870. Le personnage essentiel de l'élaboration de l'œuvre est le chorégraphe Saint-Léon qui est partagé entre les Théâtres impériaux russes et l'Opéra de Paris. Le travail dans les deux pays et les déplacements en permanence ralentissent la création. Le compositeur ne semble pas pouvoir composer la musique séparée de la chorégraphie. Pauline Girard remarque : « … Delibes était dépendant de Saint-Léon pour la composition de ce ballet : rien, semble-t-il, ne pouvait se faire en son absence et Delibes, de ce fait, ne réussissait pas toujours à suivre le rythme de travail du chorégraphe et à fournir sa musique assez rapidement. »[1] La correspondance[2] entre Saint-Léon et son librettiste attitré de l'Opéra de Paris Charles Nuitter permet de nuancer la successivité de la création de l'œuvre chorégraphique.

Les chorégraphies créées par Saint-Léon lors de son engagement à l'Opéra de Paris sont dus à la collaboration, mais le chorégraphe garde sa place dominante. En revanche, comme le note Ivor Guest, n'est-il pas une collaboration harmonieuse des exécutants ; d'ailleurs sa supériorité fut acceptée par les collaborateurs.[3] En dépit de la réussite du ballet *Coppélia*, le compositeur français s'avère épuisé et contrarié de cette collaboration.[4] De ceci vient une autre question de l'époque : le chorégraphe doit-il s'occuper de tout lui-même ? Marius Petipa, quant à lui, n'est pas compositeur ou musicien professionnel, mais il connaît les notions officielles de la musique. Il met sous son emprise la musique de Léon Minkus par rapport à son imagination. D'autre part, l'autorité du chorégraphe ne dépend-elle pas de la danseuse pour qui il compose la chorégraphie afin de mettre en valeur ces compétences ? Ayant travaillé dans les théâtres les plus célèbres de l'Europe, et en possédant une connaissance extraordinaire des capacités de toutes les danseuses en

[1] GIRARD P., « *Sylvia* de Léo Delibes: un ballet en avance sur son temps ? » in BRANGER (dir.), *Musique et chorégraphie en France de Léo Delibes à Florent Schmitt,* actes de la journée d'étude du 13 juin 2008, Université Jean Monnet-Opéra Théâtre de Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2010p. 36-37.
[2] GUEST I., *Letters from a ballet master : the correspondence of Arthur Saint-Léon*, London, Dance books, 1981.
[3] Relevé par Hélène Laplace-Claverie lors du séminaire interdisciplinaire doctoral ayant lieu le 1er février 2017.
[4] Cf. GIRARD P., « *Sylvia* de Léo Delibes : un ballet en avance sur son temps ? », *op. cit.,* p. 39-42.

tournée en Russie, Saint-Léon et Cesare Pugni composent les danses et la musique pour elles.

Un autre exemple montre le rôle du compositeur de la musique chorégraphique au sein d'une équipe de création avec plusieurs acteurs. Ce fut la création du ballet-opéra à caractère slave *Mlada*. La musique de ce dernier fut initialement commandée aux compositeurs du Groupe des Cinq. Cependant, la musique des scènes purement chorégraphiques fut confiée à Léon Minkus. Dans son journal intime, Nikolaj Rimskij-Korsakov le mentionne en passant et montre bien que c'est le cénacle qui est le grand responsable de la composition de la musique : « Nous quatre fûmes invités chez Gedeonov afin de discuter le projet du travail en commun… »[1] En prime, le compositeur russe mentionne également un grand écart entre la musique chorégraphique et la musique de l'opéra. En 1892, le compositeur monte son propre opéra *Mlada* en utilisant ce même sujet qui inspire également le ballet de Petipa. Dans son journal, le compositeur met en relief le rapport contradictoire et inharmonieux entre les danses dans l'opéra et la musique de l'opéra :

> La mise en scène des danses et des mouvements mimés fut dans l'ensemble peu réussie. Les maîtres de ballet Ivanov et Cecchetti ne connaissent généralement pas la musique à laquelle ils adaptent les danses, et si elle sort de la routine habituelle du ballet, ils ne la comprennent absolument pas. Malgré les indications précises que j'avais données dans la parution piano, ils ont dû en prendre connaissance trop tard. Les répétitions des ballets se passent généralement, comme autrefois, aux sons de deux violons censés traduire tout l'orchestre. La musique devient quasiment méconnaissable, non seulement pour les maîtres de ballet, mais même pour les musiciens, ce qui fait que le caractère des mouvements créés par MM. les maîtres de ballet ne correspond pas souvent en matière de richesse du caractère de la musique.[2]

On voit clairement au travers de ce texte que la musique de l'opéra, étant très différente de celle de ballet, représente la première raison de l'échec des scènes de danses. Cependant, cela confirme que le caractère réglementé de la musique de chorégraphie est d'usage chez les maîtres de ballet et qu'ils ne devraient pas y prêter une grande attention puisqu'elle n'a pas de rôle définitif. En outre, les critiques adressées à la mauvaise organisation du rapport entre les danses et la musique démontrent que dans la tradition de ballet, la musique obéit à la danse et que c'est elle qui doit s'adapter au mouvement. En

[1] RIMSKI-KORSAKOV N., *Chronique de ma vie musicale*, traduit du russe, présenté et annoté par LISCHKE A., Paris, Fayard, 2008, p. 127.
[2] *Ibid.,* p. 313-314.

revance, l'opéra de Rimskij-Korsakov propose le cas inverse. D'après les témoignages du compositeur, l'originalité chorégraphique s'échappe face à la domination de la musique.

Serge Lifar, chorégraphe du XXe siècle, examine les rapports entre la danse et la musique au siècle précédent et conclut :

> Le XIXe siècle a d'abord observé un asservissement de la musique à la danse, puis le phénomène inverse. Pour les choréauteurs le XIXe siècle avait été particulièrement avare, pauvre en musique. Trois noms de compositeurs épuisent les ressources de la « musique chorégraphique » : Delibes, Tchaïkovsky, Lalo. Faut-il être surpris du ravissement des choréauteurs lorsqu'un torrent de musique vraie, neuve et belle déferla sur eux ?[1]

Dans cette affirmation, le chorégraphe préfère juger sévèrement le statut de la musique du siècle précédent et préfère adresser les louanges aux compositeurs qui, à son avis, « épuisent les ressources de la musique chorégraphique ».

Même pour ceux qui ont mérité la gloire pour avoir révolutionné la musique de ballet en lui ayant attribué une dimension symphonique, l'autorité d'un maître de ballet demeure d'actualité. Comme le remarque Hélène Laplace-Claverie dans sa recherche sur la rhétorique du livret de ballet, « la partition d'une œuvre chorégraphique était toujours élaborée après l'achèvement du scénario, et le compositeur devait se plier aux exigences d'un librettiste. »[2] Ajoutons aussi qu'il devait souvent se soumettre à la volonté d'un chorégraphe comme dans les histoires que nous abordons plus loin. Il existe alors des coopérations fructueuses ou néfastes. Comme exemple, la chercheuse met en évidence la coopération entre Petipa et Čajkovskij dans les années 1880 qu'elle nomme « autorité tyrannique »[3] du premier sur le second. Ajoutons aussi que dans ses mémoires, Petipa, qui bien qu'appréciant beaucoup la musique du compositeur russe, souhaite cependant la retravailler. En parlant du ballet *Le Lac des cygnes* dont la première avait eu lieu à Moscou en 1877 sous la commande du bureau moscovite de la direction des Théâtres impériaux, Petipa se souvient :

> *Le Lac des cygnes* fut montré pour la première fois à Moscou sans grand retentissement. À peine informé des mécomptes du ballet, je me rendis chez le directeur et lui dis qu'il m'était impossible d'admettre que la musique de Tchaïkovski fût mauvaise. À mon sens, les problèmes de l'œuvre ne pouvaient venir que de la mise en scène et de la chorégraphie. Je lui demandai de

[1] LIFAR S., « La Musique et le Ballet » *La Revue Musicale*, numéro spécial, décembre-janvier 1953.
[2] LAPLACE-CLAVERIE H., *Écrire pour la danse. Les livrets de ballet de Théophile Gautier à Jean Cocteau (1870-1914),* Paris, Coll. Romantisme et Modernités, Honoré Champion, 2001, p. 236.
[3] *Ibid.*, p. 237.

> m'autoriser à utiliser à ma façon le sujet de Tchaïkovski pour montrer le ballet à Pétersbourg.[1]

L'impossibilité de Petipa d'« admettre que la musique de Tchaïkovski fût mauvaise » suggère une bonne connaissance de la partition chorégraphique du compositeur étant donné son expérience précédente dans le travail sur le ballet *La Belle au bois dormant*. Le chorégraphe révise donc la musique en insérant les pièces musicales.[2] La rédaction du matériel musical vient de son intention. En outre, n'est-il pas aussi question de réceptivité du public ? Igor Stravinskij indique dans ses *Chroniques de ma vie* que Pëtr Čajkovskij « avait eu l'audace de composer un ballet pour le Grand Théâtre de Moscou, *Le Lac des cygnes*, et cette audace, il dut la payer par un échec complet auprès du public ignorant, qui n'admettait la musique au ballet que comme un élément secondaire, sans autre importance. »[3] À son avis, le spectateur ne pouvait pas accepter une nouvelle musique dans l'œuvre chorégraphique alors que le ballet lui-même respecte les règles imposées par la scène. En transposant le nouveau ballet à la première scène impériale, Petipa doit mettre la musique en forme conformément aux normes scéniques. Andrej Galkin, dans sa thèse consacrée à l'étude du ballet *Le Lac des cygnes*, souligne que les remaniements de Petipa « étaient destinés à mettre en forme la structure du *Lac des Cygnes* en l'occurrence sur des principes de mise en scène du spectacle établis dans la pratique de la scène pétersbourgeoise lors des années 1890… »[4] De cette façon il s'avère que Marius Petipa incarne les traditions de Noverre qui remarqua :

> Par le rapport intime qui se trouve entre la musique et la danse, il n'est pas douteux, Monsieur, qu'un maître de ballets retirera des avantages certains de la connaissance de la pratique de cet art ; il pourra communiquer ses idées au musicien ; et, s'il joint le goût et le savoir, il composera ses airs lui-même, ou il fournira au compositeur les principaux traits qui doivent caractériser son action : ces traits étant expressifs et variés, la danse ne pourra manquer de l'être à son tour.[5]

---

[1] PETIPA M., *Mémoires*, *op. cit.*, p. 57.
[2] Cf. GALKIN A., *Poètika baletnogo spektaklja konca XIX veka (Pervaja Peterburgskaja postanovka Lebedinogo ozera)* [La Poétique d'un spectacle de ballet à la fin du XIXe siècle (La première mise en scène du *Lac des cygnes* à Saint-Pétersbourg), Thèse de Doctorat, soutenue en 2015 à l'Académie de la Chorégraphie de Moscou, p. 64-67.
[3] STRAVINSKY I., *Chroniques de ma vie ; suivi d'une Discographie critique [d'Igor Stravinsky] : essai*, Paris, Denoël, 2000, p. 39.
[4] GALKIN A., *op. cit.,* p. 72.
[5] Cité par Serge Lifar dans l'article « La Musique et le Ballet » in *La Revue Musicale*, numéro spécial, décembre-janvier 1953, p. 54.

Petipa communiqua ses exigences musicales aux compositeurs avec qui il collabora pour la composition de ses ballets. À titre d'exemple, ajoutons aussi sa coopération avec un autre compositeur russe, Aleksandr Glazunov (1865-1935). Lors du travail sur un grand ballet *Raymonda*, « Petipa s'est montré aussi précis que possible dans ses souhaits, indiquant, comme de coutume, pour chaque numéro le nombre de mesures, le tempo et le caractère de la musique qu'il attendait. »[1] On observe que l'autorité du chorégraphe accompagne ses collaborations artistiques pendant tout le XIXe siècle. De là découle la question du maître principal de l'œuvre, autrement dit de l'auteur de l'œuvre chorégraphique, qui sera remise en cause par les collaborateurs lors de l'époque de Sergej Djagilev. Cependant, le nouveau rapport à la musique des compositeurs russes suscite non seulement un nouvel intérêt envers la musique chorégraphique, mais pose aussi question sur sa place au sein de la composition de l'œuvre. Il fait aussi évoluer le genre du ballet en dépit de « la tyrannie » du maître de ballet. Comme le montre André Lischke dans l'article consacré au ballet *Raymonda*, la différence de musique de cette création est due à la volonté du compositeur de protéger son œuvre musicale contre les exigences du chorégraphe, ce qui « pose inévitablement la question de l'épuisement d'un modèle de composition des ballets fondés sur la soumission de la musique aux exigences structurelles de la danse. »[2]

1.4. Les danseuses itinérantes[3]

> Ici, la pléiade des étoiles étrangères et russes se volait comme des météores brillants. Pétersbourg a applaudi Taglioni, Fanny Elssler, Ferraris, Cerrito, Grisi, Rosati, Grantzow, D'or, Salvioni.[4]

L'époque du ballet romantique dans l'histoire de la danse a beaucoup contribué au renouvellement de l'esthétique représentée par les innovations de la technique et par un nouvel imaginaire. Ceux-ci sont incarnées par la danseuse qui « devient l'objet principal, pour ne pas dire le substitut exclusif, des représentations et de la célébration de l'art

---

[1] LISCHKE A., « Un chef d'œuvre fin de siècle : *Raymonda* de Glazounov-Petipa » in MELANI P. (Éd.), *De la France à la Russie, Marius Petipa: Contexte, trajectoire, héritage*, *op. cit*., p. 230.
[2] *Ibid.,* p. 232.
[3] Nous reprenons ce terme de l'ouvrage de Bénédicte Jarrasse. Elle explique : « Le type même de la danseuse itinérante, qui court d'une capitale à une autre en fonction de l'intérêt des contrats que les grands théâtres lui offrent, est justement, aux yeux de Janin, Fanny Cerrito, et à sa suite, toutes les danseuses italiennes à la mode que son attachement à l'école française conduit à regarder avec une certaine condescendance […] », JARRASSE B., *op. cit.,* p. 385-387.
[4] HUDEKOV S., « Peterburgskij balet semidesjatyh godov » [Le ballet de Saint-Pétersbourg dans les années 1870] *Nuvellist* [Le Nouvelliste], n°2, 1896, p. 4.

chorégraphique. »[1] Les décennies suivantes proclament le statut des danseuses voyageuses qui se rendent également à Saint-Pétersbourg pour exercer une influence considérable sur l'évolution du ballet ainsi que pour redorer le prestige du Théâtre impérial russe. D'ailleurs, la danseuse itinérante participe au rayonnement de l'école française de la danse. Les danseuses françaises ou formées à l'école de la danse de l'Opéra de Paris créent le mythe d'une danseuse « française » ou celui du ballet romantique qui se diffuse à l'extérieur d'un seul théâtre.[2] Les danseuses étrangères participent à la composition d'une œuvre chorégraphique non seulement en qualité d'interprètes principaux mais elles définissent aussi son succès en devenant une figure de référence.

Et si le ballet impérial lors des moments de revendication d'une identité nationale, désire exploiter les talents féminins russes de la troupe, comme par exemple, la danseuse Elena Andrejanova qui danse avec Marius Petipa à son arrivée dans la capitale russe, les danseuses étrangères ont les faveurs du public et de la Direction bien plus que les danseuses locales.

Le vedettariat des danseurs d'autrefois est remplacé par celui des danseuses à l'arrivée de Marie Taglioni dans la capitale russe. Il se traduit par l'augmentation des salaires accordés aux ballerines et par l'attention que la presse russe leur attribue dans les recensions, comptes rendus critiques et dans les illustrations. Dans une lettre de Marie Taglioni de 1842, on en apprend plus sur la vie professionnelle de la célèbre danseuse engagée en Russie y compris sur la forte présence des artistes français attirés par la fortune :

> Mon bénéfice a eu lieu dernièrement avec un ballet nouveau qui a eu très grand succès, m'a valu un superbe cadeau de l'Empereur du prix de dix mille roubles. J'espère que celui de mon second bénéfice ne sera pas moindre. Nous montons encore un ballet pour cette représentation. Nous avons en ce moment beaucoup de nouveautés. Mademoiselle Dupont, des Français, qui est engagée au Théâtre Français d'ici pour jouer les mères nobles, la pauvre femme a eu bien des déboires ; Mademoiselle Damoreau qui donne des concerts ne la trouve plus assez jeune. Elle est venue espérant faire fortune ; ce temps-là est passé pour la Russie. […] Voilà ce que c'est que les gens qui ne veulent pas écouter de bons conseils ! je leur avais dit : « Ne venez pas sans engagement ». Elles ont cru que j'avais peur d'elles et maintenant qu'elles sont là, elles sont forcées de ma rendre justice.[3]

[1] JARRASSE B., *op. cit.*, p. 14.
[2] *Ibid.*, p. 392-394.
[3] *BNF département de la musique*, « Le Ballet au XIXe siècle » *La Revue Musicale*, numéro spécial, décembre 1921, p. 129-130.

Le critique et l'auteur de l'ouvrage *Notre Ballet* sorti à la fin du XIXe siècle, Aleksandr Pleščeev, souligne que l'arrivée des danseuses étrangères fut un événement d'une grande importance et, avec une certaine dramatisation, il relate : « Les bénéfices de Fanny Elssler furent à Moscou et à Saint-Pétersbourg de grands événements et apportèrent des revenus exorbitants. Ses spectacles ont provoqué aussi de grands scandales devant le guichet théâtral. De cette façon, une fois un duel entre deux officiers aurait eu lieu. »[1] C'est également ainsi que caractérise l'arrivée de la danseuse italienne en Russie Sergej Hudekov : « En 1848, la chorégraphie a retrouvé l'intérêt non seulement des admirateurs, mais aussi des plus vastes couches sociales. »[2]. Nous lisons également dans le journal le *Courrier musical et théâtral :*

> La meilleure époque de la prospérité du ballet était, sans doute, des années 1840-1850 où de grandes célébrités étrangères venaient presque sans cesse et où une économie sourcilleuse des mises en scène des œuvres chorégraphiques n'existait pas.[3] (en russe)

On remarque les deux aspects de la politique de la Direction des Théâtres impériaux. D'un côté, elle encourage et renforce les talents nationaux en participant explicitement ou non à la formation des artistes locaux. De l'autre côté, lors de certains épisodes de l'histoire, elle pratique une politique de discrimination à l'égard des artistes russes en favorisant les artistes invités auxquels sont accordés des appointements plus élevés ainsi qu'une attention particulière.

Danser à l'Opéra de Paris, qui est la première scène théâtrale de l'Europe, constitue sans doute un prestige et par la suite une possibilité plus facile d'engagement dans un autre théâtre européen. Par exemple, Fanny Elssler succède à Marie Taglioni non seulement à l'Opéra de Paris, mais aussi à Saint-Pétersbourg ; Carlotta Grisi arrive, elle aussi, dans la capitale russe après avoir dansé sur la fameuse scène parisienne. Bénédicte Jarrasse remarque que cette politique du vedettariat contribue largement aux circulations artistiques et à la création de la concurrence entre les théâtres :

> La politique du vedettariat – le *star-system* – qui se met alors en place dans les grands théâtres européens entraîne par ailleurs une large circulation des artistes chorégraphiques, tout particulièrement des artistes féminins, engagés

[1] PLEŠČEEV A., *Naš balet (1673-1899). Balet v Rossii do načala XIX stoletija i balet v Sankt-Peterburge do 1899, op. cit.,* p. 196.
[2] HUDEKOV S., *Istorija tancev*, *op.cit*., p. 50.
[3] « Peterburgskij balet » [Ballet de Saint-Pétersbourg] *Muzykal'nyj i teatral'nyj vestnik* [Le Courrier musical et théâtral], n°3, 16 janvier, 1883, p. 4-5.

> sous contrat, pour une durée déterminée, par les directeurs de théâtre, dont certains s'affichent comme de véritables hommes d'affaires. Un tel phénomène crée une concurrence, partant une hiérarchie, entre les théâtres, qui s'enorgueillissent dès lors de pouvoir faire venir – ou non – tel ou tel grand nom.[1]

La célèbre danseuse italienne Marie Taglioni sert d'exemple de ce *star-system*.[2] Partie de l'Opéra de Paris pour des tournées à Saint-Pétersbourg, elle y bénéficie d'un grand triomphe et son nom devient l'objet des fantasmes des journaux russes. Une lettre de son père, Philippe Taglioni, confirme aussi la fortune et l'attention de la cour impériale de la danseuse obtenues sur le sol russe : « Ma fille a eu encore un bien grand succès à son bénéfice le 25 décembre passé, salle comble, applaudissements et un très beau cadeau de l'Empereur. Une sivigne [une sévigné ?] en turquoise et diamants de dix mille roubles de valeur. »[3]

Les critiques français, quant à eux, n'oublient pas de commenter le départ des danseuses avec un ton froissé, tout en soulignant la suprématie de l'institution française, l'Opéra de Paris :

> Il y a trois ans, lorsque Mlle Taglioni quitta notre Académie royale de Musique pour l'Opéra de Saint-Pétersbourg, Paris, tout en saluant de la façon la plus fleurie et la plus pompeuse le départ de sa danseuse favorite, ne put dissimuler cependant une légère mauvaise humeur. Paris parlait tout bas de l'inconstance et de l'ingratitude des sylphides ; il disait que c'était presqu'un crime de sacrifier à l'étranger un pays auquel on devait tant de triomphes et de gloire. Il en voulait à la bayadère de préférer l'or aux couronnes […][4]

Le critique français Janin, dans un éloge adressé à une danseuse française partie pour la Russie, célèbre la danseuse « française » en passant de la figure de l'artiste à l'éloge du lieu.

> Voici cependant les nouvelles du théâtre de la guerre ! À la même heure où la nouvelle danseuse italienne[5] excitait à l'Opéra de Paris tant de transports légitimes ou illégitimes, une des plus belles danseuses françaises de l'Opéra , une nymphe, une muse, une grâce, Mlle Louise Fleury, belle autant qu'on peut

[1] JARRASSE, B., *op. cit.*, p. 21.
[2] Cf. OLIVESI V., « Le vedettariat dans le ballet romantique: l'exemple de Marie Taglioni à l'Opéra (1827-1838) » in HARVEY S., MARCHAND S. et FILIPPI F. (dir.), *Le sacre de l'acteur : émergence du vedettariat théâtral de Molière à Sarah Bernhardt*, Paris, Armand Colin, Coll. U, 2017, p. 203-211.
[3] *BNF BMO,* FDS Taglioni L.A.S. xxxiii, 1.
[4] « Théâtres » *La Revue de Paris*, tome dix-neuvième, 1840, p. 297.
[5] Il s'agit de la danseuse Carolina Rosati qui s'est produit à l'Opéra de Paris à cette époque.

> l'être, et dans un charmant ballet de Perrot, Catarina, enchantait de sa danse et de ses grâces blondes toute la cour de Saint-Pétersbourg ![1]

Les danseuses ont des carrières internationales et le métier de la danse est également considéré comme une profession où il faut négocier des contrats, des conditions de travail et des rémunérations toujours plus attirantes. Les artistes chorégraphiques sont en quelque sorte des entrepreneurs. Ceci est confirmé dans la lettre adressée au directeur l'Opéra de Paris, Alphonse Royer, de la part de la danseuse italienne, Carolina Rosati. Séduite par un engagement au Théâtre russe, elle refuse celui de l'opéra de Paris :

> Monsieur Royer Directeur de l'Opéra,
>
> La direction du théâtre impérial de l'Opéra de Paris, ayant accordé l'année dernière sur la demande de son Excellence Monsieur Sabouroff un congé à Mlle Ferraris ; deux mois après la création de la *Sacountalâ*, j'avais l'espoir que tant moi-même identiquement dans les mêmes conditions cette année, on m'accorderait la même faveur. Puisque la direction de l'Opéra me met dans l'alternative ou de renoncer à mon engagement à dater du mois de Septembre prochain ou de perdre sans compensation un engagement avantageux qui m'est offert d'une manière très gracieuse par son Excellence M. Sabouroff. Je prie monsieur le Directeur de l'opéra de vouloir bien résilier à dater du 1er septembre le contrat qui me lie au théâtre impérial de l'Opéra de Paris. Veuillez me faire connaître M. le directeur votre réponse et si vous acceptez la résiliation que je demande nous serons l'un et l'autre dégagés de toute obligation après le 31 août prochain.[2]

Nourris des idées du romantisme et enrichis d'expériences multiples à travers l'Europe entière, les artistes de ballet permettent au public russe découvrir le ballet romantique. Ils sont danseurs, chorégraphes et professeurs de danse et ont constitué un lien décisif entre le ballet d'action et le ballet de Petipa, entre le Romantisme et l'âge d'argent.[3]

[1] JANIN J., *Le Journal des débats*, 14 novembre 1853.
[2] *RGALI*, F. 1657, OP. 3, D. 161, P. 5.
[3] L'âge d'argent désigne les deux premières décennies du XXe siècle en Russie, en ce qui concerne les arts. Cette époque correspond également à celle qui va apparaître le modernisme.

Danseuse romantique	Les tournées à Saint-Pétersbourg
Marie Taglioni (1804-1884)	1837-1842
Lucile Grahn (1819-1907)	1843
Fanny Elssler (1810-1884)	1848-1851
Carlotta Grisi (1819-1899)	1849-1853
Louisa Fleury (?)	1853
Gabrielle Yella (1834-1857)	1853-1856
Fanny Cerrito (1817-1909)	1855-1859
Amalia Ferraris (1828-1904)	1858-1859
Carolina Rosati (1826-1905)	1859-1862
Adèle Grantzow (1845-1877)	1866-1872
Guenrietta D'or (Dor) (?)	1868-1869
Guglielmina Salvioni (1842- ?)	1867-1870
Claudine Couqui (1834-1913)	1868 (?)

2. Le public du Ballet impérial

2.1.Le spectateur

Le ballet expose la culture de la Cour impériale plus que les autres types d'art et représente une sphère des divertissements de la vie de la cour. Une des formes de sa dépendance est le grand nombre de spectacles de gala à l'occasion de grands événements solennels impériaux : anniversaires des membres de la famille royale, mariages impériaux, visites des personnes officielles d'autres pays. En même temps, les visites aux théâtres par la famille tsariste jouent un grand rôle pour créer l'image publique du souverain. Cette tradition de la famille royale de se rendre aux théâtres existe tout au long du XIXe siècle.

Les spectacles ont lieu à Saint-Pétersbourg ou dans les résidences princières en dehors de la ville, les résidences d'été. Ils sont régulièrement présentés à Peterhof et à Carskoe Selo, en plein air. L'avantage de ces mises en scène est que les parcs immenses de la résidence d'été deviennent un splendide décor pour les spectacles. Ainsi, Jules Perrot

présente un divertissement *La naïade et le pêcheur* en 1850 à Peterhof où le lac et la verdure entourent les danses et entrent dans l'atmosphère du spectacle. Marius Petipa sera le dernier maître de ballet qui perpétuera cette tradition de composer des ballets pour ponctuer la vie publique des tsars. Aleksej Pleščeev écrit : « M. Petipa participa à la mise en scène des ballets pour les spectacles de gala à l'occasion de couronnement des empereurs Aleksandr II, Aleksandr III, et Nicolas II. En règle générale, aucun spectacle de gala n'a eu lieu sans la participation de Marius Ivanovič. »[1]

Par ailleurs, en été, les spectacles sont souvent donnés dans le théâtre de Krasnoe Selo qui existe depuis 1851. La ville de Krasnoe Selo se trouve près de Saint-Pétersbourg et devient un centre d'été pour les formations militaires. Elle sert également d'hébergement au camp des troupes militaires russes dans la deuxième moitié du XIXe siècle. Ce théâtre d'été sert donc à divertir les officiers et les spectacles de ballet et d'opéra y sont donnés. La famille de l'empereur assiste souvent aux spectacles. Ses opinions et ses impressions sur les spectacles influencent fortement le succès de tel ou tel spectacle, ainsi que la carrière d'un artiste qui ne réussira que s'il plaît à un des membres de la famille royale. D'après l'ouvrage d'Igor Zimin, beaucoup de princes accordent une protection informelle à des actrices et des danseuses, ce qui devient une tradition non officielle de la famille royale. Ils leur offrent des cadeaux très chers et rendent des services[2]. Le tsar et les membres de sa famille vont également assister aux répétitions finales des spectacles de ballet. Dans ses mémoires, Marius Petipa indique qu'au moment du départ de la danseuse Fanny Elssler, elle choisit le ballet *Catarina ou la Fille du bandit* pour sa soirée de bénéfice et « l'empereur Nicolas assista même à l'une des répétitions du ballet et cela eut un grand retentissement… »[3]

À partir de 1836, la scène du Grand Théâtre accueille essentiellement les spectacles de ballet et d'opéra italien, allemand et russe.[4] À la suite de la division des théâtres en différents genres, le public change. Le caractère hétérogène du Grand Théâtre des années précédentes s'efface en cédant la place prépondérante au spectateur issu de haute classe

[1] PLEŠČEEV A., *Naš balet (1673-1899)*, *op. cit.*, p. 35.
[2] ZIMIN I., *Dvor rossijskih imperatorov. Ènciklopedia žizni i byta. V dvuh tomax* [La Cour des empereurs russes. Encyclopédie de la vie et de la vie quotidienne. En deux volumes], Moscou, Éditions Kučkovo pole, 2014, accessible en ligne : https://history.wikireading.ru/266250.
[3] PETIPA M., *Mémoires*, *op. cit.,* p. 35.
[4] Cf. PETROVSKAJA I., SOMINA V., *Teatral'nyj Peterburg : načalo XVIII veka –oktjabr' 1917 goda* [Le Pétersbourg théâtral : début du XVIII siècle – octobre 1917], Saint-Pétersbourg, Académie russe des Sciences, Institut d'histoire de l'art, 1994, p. 188-122.

sociale. Le chroniqueur de *Syn Otečestva* [Le Fils de la Patrie] écrit en 1839 : « D'habitude, toutes les nations et fonctions se mêlaient ici. La classe de haute société était installée toujours aux premiers rangs. Les classes sociales moins éduquées et moins privilégiées remplissaient les fauteuils situés à l'opposé de la scène. » [1] Cette caractéristique est nuancée par *Literaturnaja gazeta* [Le Journal littéraire] en 1844 avec une certaine contradiction. En effet, « les loges du balcon du premier rang sont réservées à la haute société. Ensuite, les commerçants et des cadres moyens sont assis au deuxième rang du balcon […], le cinquième rang inclut la galerie, l'amphithéâtre et le paradis. Ce dernier est occupé par le public très divers de larges classes depuis l'installation de l'opéra italien. »[2]

Pour mettre en lumière le spectateur du Grand Théâtre, évoquons le journal d'un écrivain français, Théophile Gautier, lors de son voyage en Russie en 1858-1860. Après avoir exprimé ses impressions sur l'apparence du Grand Théâtre de Saint-Pétersbourg, il raconte également la répartition et le fonctionnement de la salle. Ses mémoires permettent de mieux comprendre l'arrangement du public :

> On donne au premier rang de loges au-dessus des baignoires le nom de bel étage, et, sans qu'il y ait à ce sujet aucune interdiction formelle, ce bel étage est réservé à la haute aristocratie, aux grands dignitaires de la cour. – Aucune femme non titrée, quelles que fussent sa richesse et sa respectabilité, n'oserait s'y faire voir ; sa présence dans ce rang privilégié étonnerait tout le monde et surtout elle-même… Les premiers rangs de l'orchestre sont par l'usage réservés aux personnes de distinction : … on ne voit que des ministres, des grands officiers, des ambassadeurs, des premiers secrétaires d'ambassade et d'autres gens considérables et considérés.[3] Les deux rangs suivants sont encore très aristocratiques. – La quatrième ligne commence à admettre des banquiers, des étrangers, des fonctionnaires d'un certain ordre, des artistes : mais un négociant n'oserait pas s'aventurer au-delà du cinq ou sixième rang. C'est une sorte de convention tacite que personne n'évoque et à laquelle tout le monde obéit.[4]

Théophile Gautier illustre le monde aristocratique à qui les spectacles de ballet et d'opéra sont réservés. Les gens sont installés dans la salle théâtrale selon le statut et la classe à laquelle ils appartiennent. Le Théâtre Impérial *à l'italienne* assure une fonction de prestige en devenant un établissement du bastion d'un élitisme qui ne pense pas à l'évolution des goûts du public.

---

[1] *Syn Otečestva* [Le Fils de la patrie] n° 9, 1839, p. 9-10.
[2] Cité in GOSENPUD A., *Russkij opernyj teatr XIX veka* (1836-1856) [Le théâtre d'opéra russe au XIXe siècle (1836-1856)], Leningrad, Muzykal'noe leningradskoe otdelenie, 1969, p. 38-39.
[3] GAUTIER Th., *Voyage en Russie*, Paris, Charpentier, 1867, p. 248. Consultable en ligne : http://archive.org/details/voyageenrussie01gautiala. Consulté le 03/10/2016.
[4] *Ibid.,* p. 248-249.

Néanmoins, ce caractère exclusif ne saurait définir dans tous les cas la composition du public qui n'est pas uniquement constitué de nantis. Les souvenirs d'un admirateur de ballet reproduit dans l'ouvrage d'Aleksandr Pleščeev montrent un autre regard sur l'arrangement des spectateurs dans la salle du Grand Théâtre :

> Lors des spectacles de ballet, le premier rang est occupé par les vieillards, on voit aussi quelques jeunes balletomanes, qui crient bravo ! et c'est charmant. Le deuxième et troisième rangs ne sont pas toujours complets, habituellement ils se remplissent après le deuxième acte par les spectateurs du dixième rang. … Le troisième niveau est souvent pris par les élèves de l'école théâtrale. Le long rang des loges des robes bleues présente souvent pour un balletomane un spectacle plus attirant que la performance elle-même… Les dernières loges appartiennent habituellement aux balletomanes qui tournent le dos à la scène durant la moitié du spectacle.[1] (en russe)

Donc, il existe le public permanent représenté ainsi par « les balletomanes » et dont les loges sont louées à l'année ou réservées à l'avance. À ce public assidu s'ajoutent les places de faveur accordées aux rédacteurs de gazettes russes, dont Pleščeev lui-même fait partie. Les critiques théâtraux sont invités par les danseuses solistes qui leur envoient elles-mêmes les billets de théâtre.[2]

Cet intérêt prononcé pour le ballet dans la capitale russe est assuré par les soirées entières consacrées à cet art et qui attestent aussi son de statut privilégié. Le goût pour les ballets est fort développé. Tandis qu'à l'Opéra de Paris, lieu capital de la danse et de modèle esthétique pour le monde, le ballet est inséparable du genre lyrique[3], et la représentation d'un ballet a lieu en complément ce celle d'un opéra, le Théâtre de Saint-Pétersbourg réserve au ballet des soirées complètes. Le ton étonnant est perçu dans les récits de voyage de Théophile Gautier à cette découverte :

> On ne joue pas à l'Opéra italien de Saint-Pétersbourg l'opéra et le ballet dans la même soirée. Ce sont deux spectacles parfaitement séparés et qui ont chacun leur jour. […] Comme la danse doit seule former tout le spectacle, les ballets ont plus de développements que chez nous : ils vont jusqu'à quatre ou

[1] PLEŠČEEV A., *Naš balet (1673-1899), op. cit.,* p. 170-171.
[2] *RGALI*, F.1657, Op. 3, D. 63, P. 1 « Lettre de la ballerine Adèle Grantzow à S.N. Hudekov en langue allemande où elle envoie les billets de théâtre pour sa femme »
[3] CF. la première partie de cette thèse. Bénédicte Jarrasse explique : « Sous la monarchie de Juillet, une soirée à l'Opéra se compose en général d'un grand opéra en trois actes et d'un ballet, ou bien d'un opéra en un acte accompagné de deux ballets. […] Cette tradition se perpétue sous le Second Empire. Les deux types de représentations continuent d'avoir cours : celles où l'on donne un grand opéra, lequel comprend un divertissement chorégraphique, celles où l'on donne un opéra de dimension plus modeste (en un ou deux actes), avant ou après un ballet. JARRASSE B., *Les deux corps de la danse*, *op. cit.*, p. 86.

> cinq actes, avec beaucoup de tableaux et de changements à vue, ou bien l'on en joue deux dans la même soirée.[1]

Le rôle du public est important pour comprendre le ballet au XIXe siècle. Cependant, on n'oublie pas que le ballet a pour premier dessein le rôle triomphal de la cour impériale. Et s'il plaît à celle-ci, il va plaire au public qui devient plus en plus aristocratique, et n'a pas des goûts très différents de ceux des monarques. Et si le ballet semble acquérir son indépendance des représentations du répertoire lyrique et que sa place dans le Théâtre impérial est assurée, il n'a pas encore conquis son autonomie esthétique et discursive comme on va l'observer dans les pages qui suivent.

2.2.La critique sur le ballet au sein du discours critique sur le théâtre

Le discours critique sur le théâtre, y compris celui sur la danse théâtrale en Russie, est en cours de formation pendant toute la deuxième moitié du XIXe siècle. Des titres de presse, des rubriques de journaux ayant vocation à informer de l'actualité du théâtre russe traitent aussi du ballet. C'est au travers de la rubrique dramatique que se développe la réflexion critique sur la danse. Cependant, le statut problématique et complexe du ballet au sein des arts du spectacle contribue à son tour à la place incertaine et fragile de la critique sur la danse au sein de la critique théâtrale. Cette dernière s'exerce dans des journaux littéraires et politiques qui sont essentiellement officiels et exposent les postulats de l'état[2] : *Le Journal de Saint-Pétersbourg* en français, *Sankt-peterburgskie vedomosti* [Les Nouvelles de Saint-Pétersbourg], ainsi que *l'Abeille du Nord* et *Russkij Invalid* [L'Invalide russe] en russe. Les feuilletons dramatiques écrits ou traduits du français par les auteurs russes, sont publiés en bas de page (au « rez-de-chaussée ») des périodiques en suivant le modèle français.

Depuis 1825, *L'Abeille du Nord* sous la rédaction de Faddej Bulgarin est l'un des premiers à publier des recensions sur la danse théâtrale. Le journal lui consacre toute une partie basse de la page. La rubrique théâtrale correspond à la situation générale de la presse en Russie. La censure est mise en place à l'époque et interdit les débats publics sur

[1] GAUTIER Th., *Voyage en Russie*, *op. cit*., p. 249.
[2] Cf. LISOVSKIJ N., *Bibliografija russkoj periodičeskoj pečati v 1703-1900 gody* [Bibliographie des périodiques russes entre 1703 et 1900], Petrograd, Tip. AO Tipografskogo dela, 1915 ; EVGEN'EV-MAKSIMOV V. (dir.), *Očerki po istorii russkoj žurnalistiki i kritiki* [Essais sur l'histoire de la critique et journalisme russe], deux volumes, Leningrad, 1950-1965 ; GROMOVA L., *Istorija russkoj žurnalistiki XVIII-XIX vekov* [Histoire du journalisme russe aux XVIII-XIXe siècles], Saint-Pétersbourg, Université de Saint-Pétersbourg, 2013.

la politique intérieure et extérieure de l'État à l'exception des journaux alors officiels. En raison de son fonctionnement en tant qu'institution de l'État, *l'Abeille du Nord* ou les Nouvelles de Saint-Pétersbourg se trouvent sous le contrôle de « la troisième section ». Le programme officiel de ces quotidiens a pour but de propager des pensées et des sentiments « patriotiques » et de lutter contre les idées progressistes et démocratiques.[1]

Comme le souligne Anastasija Syreishchikova, les feuilletons consacrés au théâtre ou à la musique sont strictement réglementés. En effet, jusqu'en 1825 la presse ne pouvait juger des spectacles des Théâtres impériaux et c'est seulement après que Bulgarin eut demandé la permission à la Commission des Théâtres impériaux de publier les comptes rendus critiques (sous l'examen d'une double censure) sur le jeu des acteurs.[2] Ajoutons que les chroniqueurs ne pouvaient pas écrire des critiques négatives ou qui contredisent les décisions de la Direction concernant le répertoire, l'engagement des artistes ou la troupe artistique.[3]

Il n'existe pas de revues spécialisées dans la vie théâtrale ou musicale jusqu'au milieu du siècle. La seule revue plus au moins spécialisée dans le domaine de l'art est *Repertuar i Panteon* [Le Répertoire et le Panthéon] qui existe depuis 1842 suite à la fusion de deux revues le *Panthéon de tous les théâtres européens et russes* et le *Répertoire du théâtre russe*. Elle recense toutes les actualités du monde théâtral russe et européen. Sous la rédaction de Fëdor Koni, la revue consacre des chroniques détaillées au ballet impérial jusqu'en 1856.[4]

Le genre des mémoires théâtraux émerge dans la presse russe. Les souvenirs du théâtre de Rafail Zotov ou de Faddej Bulgarin remplissent les pages des revues et abordent également le ballet. Par leur aspect intime, les souvenirs ne peuvent pas

---

[1] *Očerki po istorii russkoj žurnalistiki i kritiki russe XVIII vek i pervaja polovina XIX* [Essais sur l'histoire de la critique et le journalisme russe : XVIIIe siècle et la première moitié du XIXe siècle], vol. I, Leningrad, 1950, p. 310-315.

[2] SYREISCHIKOVA A., *Les voyages d'Hector Berlioz en Russie : histoire d'un dialogue musical franco-russe (1833-1869)*, Thèse de Doctorat, soutenue à l'École Pratique des Hautes Études le 4 décembre 2017, p. 24.

[3] PETROV O., *Russkaja baletnaja kritika konca XVIII - pervoj poloviny XIX veka* [La critique de ballet russe de la fin du XVIIIe siècle – la première moitié du XIXe siècle], Moscou, Iskusstvo, 1982, p. 168-170.

[4] Le journal a eu plusieurs noms : *Repertuar russkogo i Panteon vseh evropejskih teatrov* [Le Répertoire du théâtre russe et le Panthéon de tous les théâtres européens] (1842) ; *Repertuar russkogo i Panteon inostrannih teatrov* [Le Répertoire du théâtre russe et le Panthéon des théâtres européens] (1843) ; *Repertuar i Panteon* [Le Répertoire et le Panthéon] (1844-1846) ; *Repertuar i Panteon Teatrov* [Le Répertoire et le Panthéon des théâtres] (1847) ; *Panteon i Repertuar russkoj sceny* [Le Panthéon et le répertoire de la scène russe] (1848, 1850-1851) ; *Panteon* [Le Panthéon] (1852-1856).

présenter une étude critique sur la danse, mais les pensées nostalgiques ainsi que les impressions personnelles et donc subjectives sur le ballet.

Comme la rubrique chorégraphique n'existe pas en tant que telle et est souvent représentée dans les pages consacrées aux chroniques musicales et dramatiques, elle se trouve sous leur influence. La critique de ballet ne peut pas être complète puisqu'elle suit l'art qui est en train de s'établir. La conception du ballet attire l'attention des journalistes et la presse lui attribue la place qu'il occupe au sein de la société, à un moment de son histoire. Si nous observons les périodiques ou les chroniques théâtrales des différentes années, il est possible de remarquer un aspect évolutif de la critique sur la danse. Si dans les années quarante les critiques sont rares et ne réservent à la danse qu'une place modique, vers la fin du siècle, elles sont assez longues et riches en description et en jugement, ce qui démontre le développement de la presse théâtrale y compris le discours critique sur la danse.

L'historien de la danse de l'époque, Sergej Hudekov remarque que ce n'est que l'adoucissement de la censure tsariste qui permet aux nouveaux journaux d'apparaître et d'aborder d'une « manière sérieuse » les questions chorégraphiques.[1] L'abolition de la censure théâtrale en 1862 a produit la création de nombreux journaux théâtraux et musicaux.[2] Ces journaux ont eu plus de liberté pour exprimer le besoin de réforme dans le domaine théâtral ainsi que pour commenter librement les spectacles de ballet. Aleksandr Pleščeev reproche par ailleurs à la Direction théâtrale de ne pas pouvoir donner à la presse théâtrale la chance de promouvoir l'image médiatique du ballet. Il souligne l'extraordinaire succès des spectacles de ballet et il en donne l'exemple du *Petit cheval bossu* dont la médiation critique n'est pas prise au sérieux. Il croit que les rapports étroits entre la critique sur la danse et la Direction «ne seraient que bénéfiques à l'art chorégraphique », et que Marius Petipa à son tour est bien à l'écoute des remarques et des critiques.[3] Le maître de ballet français, qui est reconnu dans les témoignages de ses contemporains, avoue ne pas avoir appris la langue russe, mais il parvient cependant à se tenir au courant des commentaires de la presse. Il paraît même très sensible aux remarques critiques sur ses ballets, en particulier à la fin de sa carrière. En 1903 et 1904, après la mise en scène de son dernier ballet *Le Miroir magique*, il écrit dans son journal

[1] HUDEKOV S., *Istorija tancev*, *op. cit.*, p. 59.
[2] BEREZINA V., EMEL'JANOV N. (dir.) *Očerki po istorii russkoj žurnalistiki i kritiki vtoroj poloviny XIX veka* [Essais sur l'histoire de la critique et le journalisme russe de la seconde moitié du XIXe siècle], Leningrad, 1965, p. 42.
[3] PLEŠČEEV A., *Naš balet (1673-1899). Balet v Rossii do načala XIX stoletija i balet v Sankt-Peterburge do 1899*, *op. cit.,* p. 46.

intime : « Les gazettes disent beaucoup de bien de moi – ils grondent la musique, ils ont raison »[1] « Cette canaille de Khoudekoff a encore écrit dans la salle gazette contre le miroir… »[2] Il peut sembler étonnant que le grand maître de ballet, nommé en 1903 « maître de ballet à vie » par la Cour impériale, soit tellement préoccupé par le discours critique sur la danse.

Les revues théâtrales se multiplient. La revue *Russkaja scena* [La Scène russe] (1864-1865), bien qu'une édition de courte existence, se focalise entièrement sur la vie théâtrale. Outre le fait de publier des pièces dramatiques, elle consacre de longues pages à l'opéra russe et au ballet et inclut l'iconographie des artistes. De nouveaux journaux musicaux tels que *Le Courrier théâtral et musical* (1856-1860) qui hérite de la tradition de la critique théâtrale du *Panthéon*, *Muzyka i Teatr* [La Musique et le Théâtre] (1867-1868), *Muzykal'nyj svet* [Le Monde musical] donnent lieu à des comptes rendus chorégraphiques. Les critiques sont également multiples, se répètent l'une l'autre ou donnent des avis tout à fait opposés. Le discours critique aborde tous les côtés du spectacle : le contenu, la musique, le décor, et plus particulièrement les artistes. Et la danse elle-même. Leurs réflexions sont différentes. Le composant général de tous les articles est leur aspect narratif. Soumise à l'épreuve des textes, la critique chorégraphique apparaît ainsi contaminée par le stéréotype ou par la négligence du vocabulaire de la danse. Il devient de premier ordre de raconter l'intrigue du ballet et d'exprimer les jugements sur le choix du sujet, le commenter ou l'expliquer. C'est cette caractéristique typique du discours critique chorégraphique que nous retrouvons également dans l'analyse de l'article d'Hélène Laplace-Claverie sur la critique française sur la danse *La critique chorégraphique au XIXe siècle*. Elle met en lumière le fait que certains journalistes, en citant le livret de ballet, rédigent des résumés plus ou moins abrégés tandis que « les autres laissent s'exprimer leur personnalité en introduisant une distance ironique vis-à-vis du texte scénaristique. »[3] D'où viennent d'ailleurs souvent de longues discussions sur le ballet, des mentions des anciens ballets et anciens maîtres de ballet, ainsi que leur comparaison. Pour donner suite à l'évolution de la chronique chorégraphique, les critiques doivent être en mesure d'impliquer le langage de la danse dans l'écriture de la danse.

[1] *RGALI*, F.1945, Op. 1, D.1 microfilm ; Cf. MELANI P. (éd.) *Journal du maître de ballet des Théâtres Impériaux Marius Ivanovitch Petipa*, Archives nationales de littérature de d'art de Russie, Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine, Pessac, 2017, p. 96.
[2] *Ibid.,* p. 101.
[3] LAPLACE-CLAVERIE H., « La critique chorégraphique au XIXe siècle », *op. cit.*, p.66.

Les actualités sur le ballet impérial et l'art chorégraphique en général sont souvent publiées dans les éditions à grand tirage telles que *Syn Otečestva,* remplacées dans les années 1860 par les journaux quotidiens comme *Otečestvennye zapiski [Les notes de la patrie], Golos* [La Voix] (fondé en 1863) et *Peterburgskaja Gazeta* [La Gazette de Saint-Pétersbourg] (fondé en 1867).

Dans le deuxième livre de son étude consacrée à la critique chorégraphique au XIXe siècle, Oleg Petrov atteste que les journalistes dépensent beaucoup de temps de parole pour « raconter ces passions ou antipathies »[1]. Autrement dit, leurs critiques ne sont pas toujours objectives. Les réflexions inspirées par la danse sont le plus souvent centrées sur les qualités physiques et le jeu de ballerine plutôt que sur l'originalité chorégraphique. Les journalistes consacrent leurs pages à décrire la danseuse, c'est elle qui est le sujet de la publication.

À Saint-Pétersbourg, en poursuivant le modèle français, le ballet s'inscrit également dans cette vision de la féminisation. D'après l'article de Bénédicte Jarrasse, « De la France à la Russie, une continuité esthétique et imaginaire paraît donc se dessiner : c'est autour de la ballerine que s'élaborent non seulement le travail de création chorégraphique, mais aussi la médiatisation du ballet. »[2] Les descriptions des danseuses souvent simples et qui, au premier regard, ne présentent pas de perception conceptuelle sur le spectacle sont la nature même de la critique chorégraphique. Cette dernière est-elle inscrite dans sa temporalité ou vise-t-elle un lecteur bien spécifique ? D'après Hudekov, le succès de l'œuvre ainsi que des artistes de ballet dépend « entièrement des admirateurs qui se rendent au théâtre et soutiennent leurs danseuses préférées. »[3]

Les critiques ont bien pérennisé certains noms d'artistes chorégraphiques même si certains sont oubliés aujourd'hui. Bien que les articles de presse servent aujourd'hui de source solide, et parfois même unique, pour la recherche historique en danse, nous devons prendre en considération le fait que le critique n'est pas un historien d'art. Les jugements des journalistes dépendent souvent de l'humeur de la salle et de la nécessité d'écrire vite, car les recensions doivent sortir le lendemain du spectacle. Mais ce sont eux qui nous aident à reconstituer l'image d'un artiste, le décor et les danses de l'œuvre chorégraphique et surtout sa réception.

---

[1] PETROV O., *Russkaja baletnaja kritika vtoroj poloviny XIX veka*, *op. cit.*, p. 37.
[2] JARRASSE B., « Être et/ou ne pas être ? Le danseur dans le Ballet impérial » in MELANI P. (ed.) *De la France à la Russie, Marius Petipa : Contexte, trajectoire, héritage*, *op. cit.,* p. 238.
[3] HUDEKOV S., *Istorija tancev*, *op. cit.*, p. 58.

- Qui sont les grands critiques de ballet en Russie ?

Certains auteurs portent un attachement particulier au genre du ballet, très souvent jugé comme insignifiant et éphémère. Rafail Zotov, traducteur et collaborateur des journaux *Syn Otečestva* et *Golos*, son fils Vladimir Zotov, librettiste et chroniqueur de la *Gazette illustrée*, ou Fëdor Koni, directeur du journal *Repertuar i Panteon* sont avant tout des critiques et des auteurs dramatiques devenus des figures majeures de la vie théâtrale russe. Ou encore Mavrikij Rappaport, critique musical et rédacteur du *Courrier théâtral musical.* La critique chorégraphique est fabriquée par les plumes des non-spécialistes. Comme l'indique Bénédicte Jarrasse dans son étude du discours critique français :

> Prise en charge par une collectivité de non-spécialistes, jusque dans ses grandes signatures, la danse théâtrale ne fait pas l'objet par ailleurs, au sein du support de presse, d'un traitement spécifique et autonome. Traitée par les mêmes critiques, abonnés parallèlement à la critique dramatique, voire à la critique musicale, elle contredit d'elle-même une approche spécialisée ou professionnelle. [1]

Certains critiques deviennent des collaborateurs non officiels des chorégraphes et de grands amis de ces derniers. Aleksandr Pleščeev (1858-1944), écrivain et critique théâtral, a été l'un des premiers à commencer à rassembler les faits du théâtre du ballet. En 1884, il lance la publication du journal hebdomadaire *Teatral'nyj mirok* [Le petit monde théâtral] où il écrit sur la vie théâtrale de Saint-Pétersbourg y compris sur la danse théâtrale. Il admire le talent de Marius Petipa en lui consacrant en grande partie ses publications : « En lui, sans doute, toute la force du ballet pétersbourgeois. La Direction doit lui être reconnaissante pour ce style noble de la danse qui a été conservé sur cette scène. »[2] Il a entrepris le travail de recherche historique dont le résultat fut la parution du livre systématisant les faits du ballet de Saint-Pétersbourg, intitulé *Notre ballet. 1673-1899*. *Le ballet en Russie jusqu'au début du XIXe siècle et le ballet à Saint-Pétersbourg jusqu'en 1899*. Il comptait à son époque parmi les critiques d'art chorégraphique les plus réputés, et était un concurrent principal de Konstantin Skal'kovskij (1843-1906), le critique théâtral de Saint-Pétersbourg. Et bien que le métier principal de ce dernier soit ingénieur, il fut l'auteur des feuilletons sur le ballet dans les éditions telles que *Les Nouvelles de Saint-Pétersbourg* et *Novoe vremja* [Le Nouveau Temps].

---

[1] JARRASSE B., *Les Deux corps de la danse, op. cit.*, p. 104.
[2] PLEŠČEEV A., *Naš balet (1673-1899). Balet v Rossii do načala XIX stoletija i balet v Sankt-Peterburge do 1899*, *op. cit.,* p. 16.

Sergej Hudekov (1837-1928) est une figure de grande importance dans l'histoire de la critique chorégraphique du XIXe siècle. Loin d'être un simple admirateur de ballet, il se présente comme un rare spécialiste de la danse[1]. Rédacteur de la *Gazette de Saint-Pétersbourg*, collectionneur de documents uniques sur l'histoire de la danse, il est aussi auteur d'un ouvrage intitulé *L'Histoire des danses* qui comprend quatre livres. Témoin direct de l'œuvre de Marius Petipa, il rédige des comptes rendus critiques sur ses spectacles et lui propose des sujets divers pour composer des ballets. Il est également l'auteur (co-auteur) de certains livrets de ballet : *Bayadère*, *Roxane, Belle du Monténégro,* et *Zoraïa*.

Au terme de ce chapitre, nous avons examiné les différents aspects de la production du ballet au sein des Théâtres impériaux russes. Le ballet s'exprime sur la scène et dans la salle. Il y a donc deux conditions importantes de sa représentation. Sur la scène, le ballet obéit à plusieurs règles de mise en scène et de composition. Dans la salle, il est reçu par le spectateur qui peut être son critique. La conception d'une œuvre chorégraphique est une tâche commune de plusieurs participants. L'univers de sa création se présente comme multinational, ce qui traduit le caractère cosmopolite du ballet en Russie. Nous avons également confirmé l'intérêt pour l'art chorégraphique en étudiant son public. Le ballet est considéré tout d'abord comme un art pour spectateur d'élite : l'aristocratie et la bourgeoisie russes, ce qui confirme son statut officialisé auprès de la cour impériale. Il existe aussi la critique du ballet qui cherche à confirmer sa place au sein de la critique théâtrale. Cependant, publiée dans des journaux officiels de l'État, elle respecte la direction culturelle établie par la cour.

[1] Cf. MELANI P., « Sergueï Khudekov (1837-1928), premier historien de la danse » in *Marius Petipa. Étoilement d'une œuvre,* Pantin, Exposition au Centre National de la Danse, 2018, p. 31-33.

CHAPITRE 2. Panorama des thèmes des ballets : œuvres transposées et originales entre 1848 et 1869

Le ballet est un rêve.
Plus il est trompeur, plus il est fascinant.[1]

La circulation des artistes français vers la Russie crée un terrain favorable pour la transmission des thèmes et des sujets des ballets. Le Théâtre impérial impose des thématiques appropriées à la politique de l'Empire russe, qui seront celles du ballet. Et si nous avons décidé de dresser un tableau des ballets durant la période de 1848 et 1869, c'est pour la nécessité de contextualiser et de mettre en perspective les sujets dominants dans le répertoire du Ballet impérial. On tentera de répondre aux questions suivantes : quels ballets sont donnés sur la scène russe ? Le répertoire du Ballet impérial constitue-il un aperçu des usages politiques et sociaux ? Pour ce faire, l'on cherchera ici à préciser les œuvres transposées et les œuvres originales montées par les chorégraphes français. Au-delà de cette dimension de l'œuvre transposée, de nouvelles créations ont également lieu.

1. Le répertoire et le chorégraphe

1.1. Le répertoire est-il copié ?

La deuxième moitié du XIXe siècle apparaît extrêmement riche pour le ballet impérial russe. Ceci est en premier lieu suscité par la présence durable de trois maîtres de ballet français et ensuite par les tournées des danseuses romantiques. Le Théâtre impérial crée en effet l'hébergement pour le ballet romantique français d'autant plus qu'il favorise de nouvelles créations qui enrichissent le répertoire romantique. Peut-on considérer qu'il s'agisse d'une tentative d'appropriation russe du répertoire européen de ballet ?

Le répertoire des spectacles de ballet avant 1870 est composé essentiellement d'œuvres transposées à Saint-Pétersbourg de l'étranger. Sylvie Jacq-Mioche dans son étude sur l'influence de la danse française remarque : « À Saint-Pétersbourg, comme à Londres, ou King's théâtre, sous la Restauration, on donne entre autres créations des ballets dans le goût parisien ainsi que les pièces maîtresses du répertoire de l'Opéra, plus

[1] KONI F., « Balet v Peterburge » [Le Ballet à Saint-Pétersbourg] *Panteon i repertuar russkoj sceny* [Le Panthéon et le répertoire de la scène russe], vol. II, livre 3, 1850, p. 44.

au moins adaptés. »[1] L'exemple de la scène de Saint-Pétersbourg se situe parmi les autres qui illustrent l'influence française sur le répertoire européen. Les maîtres de ballet français jouent un rôle puissant dans la circulation du répertoire romantique entre l'Europe et la Russie.

Nombreuses sont les études sur le répertoire transposé et les remarques sur l'absence des spectacles originaux sur la scène russe, plus rares sont les tentatives d'expliquer les raisons de cette dernière.

La question est posée par l'historien du théâtre de l'époque soviétique Jurij Bahrušin dans son ouvrage *L'Histoire du ballet russe*. D'un côté, il affirme qu'après le départ du chorégraphe Charles-Louis Didelot, « le répertoire de ballet a perdu son engagement des idées […] Le mélange des styles, des anciens spectacles et des copies des ballets étrangers régnaient sur la scène. »[2] Ce regret de l'absence du maître de ballet français le pousse à conclure qu'il manque un répertoire propre aux Théâtres impériaux. D'un autre côté, il confirme la tradition française du ballet russe, mais il y distingue aussi la raison de la pauvreté du répertoire parce qu'elle « oblige les artistes de ballet à copier aveuglément les étrangers dans l'interprétation ainsi que dans le répertoire. »[3] De même, Jurij Slonimskij partage son opinion et indique que le ballet russe « se trouve en sommeil après l'époque de Charles-Louis Didelot. Les tentatives pour créer un nouveau répertoire ne rencontrent pas le succès : les spectacles sont ennuyeux et disparaissent très vite des programmes. »[4] Plus loin, en consacrant un chapitre à Jules Perrot, il continue son jugement : « le ballet se nourrit des nouveautés françaises qui sont soit copiées, soit remaniées à Saint-Pétersbourg »[5]. Encore plus, l'ouvrage récemment publié, Le *ballet de Saint-Pétersbourg. Trois siècles. 1851-1900* constate que le ballet demeure isolé de nombreux événements sociaux dans la seconde moitié du XIXe siècle. En constatant l'absence d'un répertoire propre, les auteurs expliquent la cause principale en se référant au statut élitiste du ballet, qui l'aspire à développer son propre langage symbolique à

[1] JACQ-MIOCHE S., « De la triple influence de la danse française » in YON J.-C. (dir.) *Le théâtre français à l'étranger au XIXe siècle : histoire d'une suprématie culturelle*, Saint-Quentin-en-Yvelines, éd. Nouveau Monde, 2008, p. 503.
[2] BAHRUŠIN Ju., *Istorija russkogo baleta*, *op. cit.*, p. 105
[3] *Ibid.,* p. 107
[4] SLONIMSKIJ Ju., *Mastera baleta: K. Didlo, Ž. Perro, A. Sen-Leon, L. Ivanov, M. Petipa* [Les maîtres du ballet : Charles Didelot, Jules Perrot, Arthur Saint-Léon, Lev Ivanov, Marius Petipa], Leningrad, Iskusstvo, 1937, p. 119.
[5] *Ibid.,* p. 118-119.

l'heure des tensions sociales.[1] Plus loin l'ouvrage affirme que la Direction théâtrale avait l'intention d'engager des chorégraphes étrangers pour diriger la troupe pétersbourgeoise et souligne que « les maîtres de ballet étrangers ne pouvaient pas ressentir les angoisses et les soucis de la société russe »[2] afin de composer les œuvres à sujet contemporain.

Pour l'historien de la danse et le critique Sergej Hudekov, le répertoire chorégraphique du Théâtre impérial au début de la seconde moitié du siècle s'enrichit grâce à la transposition des œuvres parisiennes et, en effet, dépend entièrement du modèle du répertoire de Paris. Le Ballet impérial n'a pas encore mis en place sa propre création :

> Depuis l'époque de Taglioni, les œuvres chorégraphiques montés sur scène de la capitale russe sont essentiellement transposées de Paris. Ceci prouve qu'aucune nouvelle direction dans le ballet n'a eu lieu. Pour se développer le ballet russe poursuit les directions du ballet parisien. Le répertoire de deux scènes est identique. À Paris et à Saint-Pétersbourg, les mêmes premières danseuses se produisent. La capitale nordique avance avec un peu de retard car elle imite les Français en tout, cela est une seule différence entre les deux. Et il ne peut pas en être autrement, parce que les chefs de la troupe et les premiers danseurs sont uniquement les Français élevés dans l'esprit des principes noverriennes et qui portent le drapeau du style élégant qui obéit aux dogmes de l'école française.[3] (en russe)

Nous présentons la liste des ballets transposés sur la scène de Saint-Pétersbourg. Ce tableau énumère les ballets en 1848-1869, l'époque avant que Marius Petipa reste le seul maître de ballet en Russie.

[1] *Peterburgskij balet. Tri veka. Hronika. Tom III. 1851-1900* [Le Ballet de Saint-Pétersbourg. Trois siècles. Chronique. Volume III. 1851-1900], BOGLAČEVA I. (Éd.), Saint-Pétersbourg, Akademija russkogo baleta imeni A. JA. Vaganovoj, 2015, p. 8.
[2] *Ibid.,* p. 9.
[3] HUDEKOV S., *Istorija tancev, op. cit.,* p. 57.

Les ballets transposés à Saint-Pétersbourg entre 1848 et 1869 par les maîtres de ballet français[1]

Chorégraphe et titre	Date et lieu de création	Chorégraphe et Date	interprètes principaux
Le rêve du Peintre, d'après Jules Perrot	1843 Londres	Jules Perrot 19/10/1848	Fanny Elssler Christian Johansson
Satanilla, ou l'Amour de l'enfer d'après Joseph Mazilier, sous le nom *Le Diable amoureux*	1840 Paris	Jean Petipa Marius Petipa 10/02/1848	Marius Petipa Elena Andrejanova Nikolaj Gol'c
Esmeralda, d'après Jules Perrot	1844 Londres	Jules Perrot 21/12/1848	Jules Perrot Fanny Elssler Frédéric Malevergne Nikolaj Gol'c
Catarina ou la Fille du bandit, d'après Jules Perrot	1846 Londres	Jules Perrot 04/02/1849	Jules Perrot Fanny Elssler Christian Johansson
Lida ou la Laitière suisse, d'après Philippe Taglioni *Nathalie, ou La Laitière suisse*	1832 Paris	Jules Perrot Marius Petipa[2] 01/12/1849	?
La Filleule des fées, d'après Jules Perrot	1849 Paris	Jules Perrot 12/02/1850	Jules Perrot Fanny Elssler Christian Johansson
Le Diable à quatre, d'après Joseph Mazilier	1845 Paris	Jules Perrot 14/10/1850	Carlotta Grisi Marius Petipa Elena Andrejanova Jules Perrot
La Naïade et le Pêcheur, d'après Jules Perrot sous le nom *Ondine ou la Naïade*	1843 Londres	Jules Perrot 30/01/1851	Carlotta Grisi Elena Andrejanova Jules Perrot
La jolie fille de Gand, d'après Albert Decombe	1842 Paris	Joseph Mazilier 25/10/1851	?
Vert-Vert, d'après Joseph Mazilier	1851 Paris	Joseph Mazilier 08/01/1852	Carlotta Grisi
Faust, d'après Jules Perrot	1848 Milan	Jules Perrot 02/02/1854	Gabrielle Yella Marius Petipa Jules Perrot
La Vivandière, d'après Arthur Saint-Léon	1844 Londres	Jules Perrot (titre *Markitenka*) 13/12/1855	Marija Petipa Marius Petipa Lev Ivanov

[1] Pour la création de cette liste, nous avons consulté HUDEKOV S., *Istorija tancev.* Čast' IV. [Histoire des danses. Partie IV], *op. cit.* ; SVEŠNIKOVA A., *Peterburgskie sezony Artura Sen-Leona* [Les saisons pétersbourgeoises d'Arthur Saint-Léon], Saint-Pétersbourg, Baltijskie sezony, 2008 ; La thèse de Doctorat de FEDORČENKO O., *Tvorčestvo Julja Perro v Peterburge (1848-1859): k probleme formirovanija muzykalno-xoreografičeskoj struktury akademičeskogo baleta* [L'œuvre de Jules Perrot à Saint-Pétersbourg (1848-1859): sur la question de la formation de la structure musicale et chorégraphique du ballet académique], soutenue à l'Académie de l'art théâtral de Saint-Pétersbourg en 2006.

[2] Les auteurs de l'ouvrage NEHENDZI A. (éd.) *Marius Petipa. Materialy. Vospominanija. Stat'i* [Marius Petipa. Documents. Souvenirs. Articles] Leningrad, Iskusstvo, 1971, mentionnnent les doutes sur la paternité de ce ballet, p. 378.

La fille de marbre, d'après Arthur Saint-Léon	1847 Paris	Jules Perrot 19/02/1856	Fanny Cerrito Marius Petipa Jules Perrot
Corsaire, d'après Joseph Mazilier	1856 Paris	Jules Perrot 09/01/1858	Ekaterina Fridberg Marius Petipa Lubov'Radina
Éoline ou la Dryade, d'après Jules Perrot	1845 Londres	Jules Perrot 06/10/1858	Amalia Ferraris Christian Johansson Jules Perrot
Jovita, ou les Boucanniers, d'après Joseph Mazilier	1853 Paris	Arthur Saint-Léon 13/09/1859	Carolina Rosati Christian Johansson Marius Petipa
Saltarello, ou la passion de la danse, d'après Arthur Saint-Léon	1853 Paris	Arthur Saint-Léon 08/10/1859	Arthur Saint-Léon Marfa Murav'eva Christian Johansson
Pâquerette, d'après Arthur Saint-Léon	1851 Paris	Arthur Saint-Léon 20/01/1860	Carolina Rosati Christian Johansson Nikolaj Gol'c
La Perle de Séville, d'après Arthur Saint-Léon, sous le nom *Os Saltimbancos*	1856 Lisbonne	Arthur Saint-Léon 24/01/1861	Carolina Rosati Marius Petipa Timofej Stukolkin
Météora, ou la Vallée aux étoiles, d'après Arthur Saint-Léon	1856 Lisbonne	Arthur Saint-Léon 23/02/1861	Nadežda Bogdanova Nikolaj Bogdanov
Théolinda, ou le Lutin de la vallée, d'après Arthur Saint-Léon	1853 Lisbonne	Arthur Saint-Léon 06/12/1862	Marfa Murav'eva Christian Johansson Lubov'Radina
La Fiancée valaque, ou la tresse d'or, la mise en scène par Émile Gredelue	1865 Paris	Arthur Saint-Léon 11/10/1866	Marija Petipa Aleksej Bogdanov

D'après cette liste de ballets, nous pouvons voir que certains ballets sont délivrés à la capitale russe après un court décalage et parfois l'année suivante après leur mise en scène dans le théâtre européen. On constate aussi que ces œuvres ont été créées dans les villes différentes, ce qui a favorisé le renouveau thématique qui correspond à plusieurs goûts. Le succès de ces ouvrages ne tient pourtant pas qu'à la mode francophile. L'élément commun que nous pouvons déceler en nous basant sur ce tableau, consiste à montrer un répertoire majestueux (avec une mise en scène, de décors et de costumes grandioses) en reprenant le répertoire des théâtres européens sans oublier qu'il s'agit de la scène officielle et impériale. Pour assurer sa supériorité et l'appartenance à la splendeur impériale, il convient de préférer les spectacles somptueux. D'où vient la prédominance des ballets à l'imaginaire merveilleux et fantastique. Ajoutons que, la première scène doit également jouer un rôle d'une certaine grandeur morale. Le répertoire doit éviter les sujets trop populaires, notamment ceux qui essayent d'aborder les idées contemporaines. Les ballets avec une fin tragique sont mal acceptés. En assumant ses fonctions officielles, le ballet cependant a le désir de s'adapter, d'une certaine manière et à sa façon, aux tendances du jour.

Outre les pièces transposées, les chorégraphes créent de nouveaux ballets pour le Théâtre impérial. Ce dernier devient dans ce cas le lieu d'une nouvelle création.

Ballets créés par les maîtres de ballet français à Saint-Pétersbourg (1848-1869) [1]

Chorégraphe	Titre et date	Interprètes principaux	Compositeur
Jules Perrot	*Baletmejster v hlopotah* 06/02/1851	Carlotta Grisi Elena Andrejanova Jules Perrot	Cesare Pugni
	La Guerre des Femmes, ou Amazones du neuvième siècle, 11/10/1852	Carlotta Grisi Elena Andrejanova Christian Johansson Marius Petipa	Cesare Pugni
	Gazelda, ou les Tsiganes 12/02/1853	Carlotta Grisi Elena Andrejanova Christian Johansson Marius Petipa	Cesare Pugni
	Armida 08/10/1855	Fanny Cerrito Marius Petipa Jules Perrot	Cesare Pugni
	La Débutante 17/01/1857	Nadežda Bogdanova Marija Petipa Marius Petipa	Cesare Pugni
	La Petite Marchande de bouquets, 07/02/1857	Marfa Murav'eva	Cesare Pugni
Marius Petipa	*Un Mariage sous la Régence,* 18/12/1858	Marija Petipa	Cesare Pugni
	Le Marché de Paris, 23/04/1859	Marija Petipa	Cesare Pugni
	Le Dahlia bleu, 12/04/1860	Marija Petipa	Cesare Pugni
	La Fille de Pharaon 18/01/1862	Carolina Rosati Nikolaj Gol'c, Marius Petipa, Lev Ivanov	Cesare Pugni
	La Belle du Liban, ou l'Esprit de la montagne 12/12/1863	Marija Petipa	Cesare Pugni
	Florida 20/01/1866	Marija Petipa	Cesare Pugni
	Le Roi Candaule 17/10/1868	Guenrietta D'or, Feliks Kšesinskij, Lev Ivanov,	Cesare Pugni

[1] Pour la création de cette liste nous nous sommes référé aux ouvrages : HUDEKOV S., *Istorija tancev.* Čast' IV. [Histoire des danses. Partie IV], Petrograd, 1918 ; SVEŠNIKOVA A., *Peterburgskie sezony Artura Sen-Leona* [Les saisons pétersbourgeoises d'Arthur Saint-Léon], Saint-Pétersbourg, Baltijskie sezony, 2008 ; FEDORČENKO O., *Tvorčestvo Žulja Perro v Peterburge (1848-1859): k probleme formirovanija muzykalno-xoreografičeskoj struktury akademičeskogo baleta* [L'œuvre de Jules Perrot à Saint-Pétersbourg (1848-1859): sur la question de la formation de la structure musicale et chorégraphique du ballet académique], Thèse de doctorat soutenue à l'Académie de l'art théâtral de Saint-Pétersbourg en 2006.

		Klavdija Kancyrova	
Arthur Saint-Léon	*Graziella ou la Querelle d'amour* 11/12/1860	Carolina Rosati Arthur Saint-Léon	Cesare Pugni
	Fiametta 13/02/1864	Marfa Murav'eva Lev Ivanov	Ludwig Minkus
	Le Petit cheval bossu ou La Fille-Tsarine 03/12/1864	Marfa Murav'eva Nikolaj Troickij Nikolaj Gol'c	Cesare Pugni
	Le Poisson doré 26/09/1867	Guglielmina Salvioni Timofej Stukolkin Klavdija Kancyrova	Ludwig Minkus
	Le Lys 21/10/1869	Adèle Grantzow Pavel Guerdt Lev Ivanov	Ludwig Minkus

Nous n'avons pas inclus dans cette liste les spectacles de cour créés lors de cette période. Les ballets tels que *La Rose, la Violette, le Papillon (*1857) de Jules Perrot ou *Terpsichore* (1861), *Titania* (1866) et le spectacle d'école *L'Amour Bienfaiteur* (1868) de Marius Petipa ont été donnés dans les palais princiers. Cette liste peut être également complétée par de nombreux divertissements créés par les maîtres de ballet ou encore par d'anciens ballets remaniés. À partir de la nomination de Marius Petipa en tant que seul maître de ballet à Saint-Pétersbourg en 1869, l'ère de la domination du répertoire emprunté touche à sa fin. Marius Petipa se concentre sur la composition de ses propres ballets en Russie qui seront très nombreux. Toutefois, d'anciens ballets comme *La fille mal gardée*, *Giselle*, ou *Esmeralda* continuerons leur vie sur les scènes russes pendant plusieurs années. Ceci est caractéristique de l'époque de Marius Petipa : il contribue au mode de reprise des ballets romantiques parisiens des années 1830-1850. Les vieux ballets restent présents dans le répertoire mais avec des changements de scénario ou des danses modifiées.

1.2. Le chorégraphe face à la transposition d'une œuvre

Mais si l'on constate une préférence pour les pièces transposées au détriment des créations originales, c'est dans la politique culturelle de la Direction qu'il faudrait en chercher la preuve et l'explication. Il convient de s'interroger sur les facteurs qui contribuent à la transposition des œuvres chorégraphiques. Il est possible de tenir compte de l'environnement du travail d'un chorégraphe. Sylvie Jacq-Mioche accentue le fait que « le répertoire chorégraphique d'un théâtre dépend alors de son maître de ballet, qui monte ses propres ouvrages ou qui reprend, en les adaptant tant à la troupe qu'à son

goût personnel, des ballets ayant connu un grand succès, surtout à Paris. »[1] Mais aussi le Ministère de la Cour met en place le ballet qui est également une vitrine politique. Le chorégraphe est condamné à monter des ballets européens dans la capitale russe. C'est indiqué dans son contrat. Ainsi, le maître de ballet Arthur Saint-Léon en signant son contrat pour la Direction des théâtres impériaux est « obligé de monter tous les anciens et nouveaux ballets composés par lui-même ou par un autre chorégraphe. »[2]

Le Théâtre russe impose à un chorégraphe des délais dans la production des ballets. La nécessité de monter rapidement un spectacle de ballet l'oblige à travailler dans des délais courts. Au lieu de composer un nouveau spectacle dont la création peut prendre beaucoup de temps, il recourt aux sujets exploités et aux anciennes œuvres. Le succès d'un spectacle déplacé peut être également prédit, ce qui facilite les calculs de son profit à la fois artistique et commercial. D'autres suppositions sont plus atténuées et révèlent le besoin d'un chorégraphe d'apprendre le nouveau contexte du travail. Ainsi, Alisa Svešnikova émet l'hypothèse qu'un maître de ballet étranger doit d'abord étudier les goûts et les habitudes du public russe ainsi que les ressources de la scène et de la troupe pétersbourgeoise. C'est pourquoi il préfère monter les spectacles qu'il connaît bien et qu'il a montrés auparavant.[3] Sylvie Jacq-Mioche remarque que ces maîtres de ballet « doivent veiller à ne pas trahir l'âme de la danse française et donc à rester dans la droite de ligne de ce qui se fait à l'Académie royale de musique. »[4] Par ailleurs, on constate que les maîtres de ballet décident souvent de monter à Saint-Pétersbourg le ballet dont la chorégraphie appartient à un autre chorégraphe. Jules Perrot monte les ballets de ses contemporains : d'après Joseph Mazilier et d'après Arthur Saint-Léon (voir la liste ci-dessus). Il paraît donc clair que les chorégraphes sont au courant du travail l'un de l'autre. Nous pouvons supposer que cette transposition des œuvres des autres laisse aussi percevoir le désir de reproduire un spectacle à succès.

La transposition d'un ballet est- elle liée à la présence de la danseuse pour laquelle ce ballet avait été monté autrefois ? Nous avons pu remarquer que certains ballets sont essentiellement transposés pour la danseuse. L'influence de la danse française en Russie s'exerce entre autres par les artistes. Lors de la venue de la danseuse italienne Fanny

[1] JACQ-MIOCHE S., « De la triple influence de la danse française », *op. cit.*, 503.
[2] Cité par SVEŠNIKOVA A., *Peterburgskie sezony Artura Sen-Leona* [Les saisons pétersbourgeoises d'Arthur Saint-Léon], *op. cit.,* p. 69.
[3] SVEŠNIKOVA A., *Peterburgskie sezony Artura Sen-Leona*, *op. cit.,* p. 84.
[4] JACQ-MIOCHE S., « De la triple influence de la danse française », *op. cit.*, 495-496.

Cerrito[1] à Saint-Pétersbourg, le maître de ballet Jules Perrot monte *La Vivandière* et *La fille de marbre* pour elle malgré le fait que la chorégraphie est signée par Arthur Saint-Léon. Ivor Guest éclaircit le fait que la création du ballet *La Vivandière* serait le résultat de la collaboration de Saint-Léon et Fanny Cerrito.[2] La ballerine y a déjà dansé le jour de leur première à Londres et à Paris. Les ballets prennent cependant leur autonomie et sont donnés avec d'autres interprètes.

2. L'inscription des ballets dans un paysage culturel et social russe. La circulation des thèmes

Les chorégraphes transposent les spectacles de la tradition du ballet romantique. Ces ouvrages sont fidèles à l'univers des sujets inspirés par la littérature occidentale. Le genre chorégraphique choisit-il de revisiter les sujets romantiques encore prégnants ou traite-t-il de thèmes plus modernes ? Les créations originales ayant lieu à Saint-Pétersbourg entre 1848 et 1869 telles que *Fiametta, La Belle du Liban, ou l'Esprit de la montagne* ou *Le Lys* continuent également la tradition romantique du ballet. Fort du succès de *La Esméralda* et de *Catarina, la fille du bandit*, Jules Perrot présente *La Filleule des fées et La naïade et le pêcheur* au début des années cinquante. Si les deux premières pièces insistent sur le caractère dramatique d'une œuvre chorégraphique, les suivantes recourent au monde fantastique et à l'imaginaire du merveilleux, la thématique prépondérante du ballet romantique. Les ballets originaux tels que *Armide, Gazelda, ou les Tsiganes, Le Roi Candaule*, rapportent la nouveauté. Le ballet choisit-il de revoir des thèmes romantiques ou traite-t-il des thèmes plus modernes ?

Grâce aux ballets transposés de l'Europe Occidentale, le spectateur russe redécouvre les principales sources utilisées par les auteurs de ballets. La typologie de ces dernières est montrée par Hélène Laplace-Claverie qui propose trois grandes catégories de sujets de ballets : les sources littéraires, les sources mythologiques ou légendaires et les sources historiques.[3] Les genres littéraires qui servent de base pour les livrets de ballets sont très variés. Dans beaucoup de cas, l'histoire de la création d'une œuvre chorégraphique est étroitement liée à la vie des œuvres des autres genres du théâtre musical : la circulation

[1] Cf. la partie I de cette thèse.
[2] Cité dans SVEŠNIKOVA A., *Peterburgskie sezony Artura Sen-Leona*, *op. cit.*, p. 37-36.
[3] LAPLACE-CLAVERIE H., *Écrire pour la danse. Les livrets de ballet de Théophile Gautier à Jean Cocteau (1870-1914)*, *op. cit.*, p. 142-143.

d'un sujet soit de l'opéra au ballet, soit d'une pièce de théâtre au ballet. Les cas inverses sont plus rares.

En 1857, *les Nouvelles de Saint-Pétersbourg* célèbrent les réussites du ballet à Saint-Pétersbourg. D'après le journaliste, le triomphe du ballet vient du dépassement des genres habituels de l'art chorégraphique. Il vante le chorégraphe pour son choix de montrer les ballets inspirés par un roman historique ou par une pièce de théâtre :

> Nous ne débattons pas le fait que les meilleurs sujets pour le ballet restent ceux d'un caractère fantastique et romantique où le monde surnaturel touche la vie quotidienne. Mais tous ces sujets sont déjà épuisés et le public exige tout de même du nouveau. Là, une pensée arrive à Perrot de plonger dans un domaine qui lui est étranger. Il traduit Victor Hugo en langage chorégraphique et *Esmeralda* apparaît, il traduit Goethe et *Faust* apparaît. Pour lui, tous les personnages sont bons : que ce soit des pirates ou de modestes bourgmestres allemands, des facteurs, des peintres ou des bandits. Rien ne l'arrêtera.[1]

Ces ballets abandonnent complètement ou partiellement le monde fantastique et ils entretiennent une relation de proximité avec l'univers des romans. L'adaptation d'un roman littéraire crée certainement un contraste avec les spectacles habituels. Une autre originalité qui révolutionne le théâtre de ballet est la renaissance de la trame dramatique qui traverse le théâtre chorégraphique. Le critique Fëdor Koni propose sa définition du ballet en 1850 : « Le ballet, à notre avis, est un drame complet, développé en toute sa complexité, avec une intrigue passionnante et un dénouement spectaculaire […] »[2]

2.1. Ballets dramatiques et héroïques

Le ballet *La Esmeralda,* inspiré par le roman historique de Victor Hugo *Notre-Dame de Paris* (1831)*,* a été monté pour la première fois à Londres le 9 mars 1844. À Saint-Pétersbourg il est repris en 1848 et sert d'exemple de ballet romantique dans la veine dramatique. Il sera également repris deux fois par le chorégraphe Marius Petipa.[3] Le livret de ballet présente un grand nombre d'amendements de la source littéraire pour répondre

---

[1] *Sankt-peterburgskie vedomosti* [Les Nouvelles de Saint-Pétersbourg], nº 273, 15 décembre 1857, article reproduit in PETROV O., *Russkaja baletnaja kritika vtoroj poloviny XIX veka*, *op. cit.*, p. 44.
[2] KONI F., « Balet v Sainkt-Peterburge » [Le Ballet à Saint-Pétersbourg], *Panteon i repertuar russkoj sceny* [Le Panthéon et le répertoire de la scène russe], vol. II, mars 1850, p. 40.
[3] Sur l'histoire de ce ballet voir SOURITZ E., « La Esméralda. Destin d'un ballet français en Russie », in *Le théâtre français à l'étranger au XIXe siècle : histoire d'une suprématie culturelle*, YON J.-C. (dir.), Saint-Quentin-en-Yvelines, Nouveau monde éditions, 2008. Pour l'analyse détaillé de la mise en scène de *Esmeralda* de Jules Perrot à Saint-Pétersbourg en 1848 voir la thèse de FEDORČENKO O., *Tvorčestvo Žulja Perro v Peterburge (1848-1859), op. cit.*

à la censure, aussi en prenant en considération les modifications des mises en scènes précédentes à Londres et à Milan.[1] *L'Abeille du Nord* s'exprime sur l'adaptation chorégraphique :

> Que dire du ballet lui-même ? Qui ne connaît pas le meilleur roman de Victor Hugo *Notre Dame de Paris* ? Les drames, les opéras, les ballets et les gravures s'inspirent de cette belle œuvre. Sans doute, tous sont éloignés du roman de Hugo parce qu'il n'est possible d'adapter toutes les scènes dans le théâtre. Le maître de ballet Perrot a emprunté certains épisodes et a modifié le dénouement du roman puisqu'il ne pouvait pas le transposer sur scène. Le ballet se termine par le mariage d'Esmeralda avec Phoebus, Claude-Frollo est mis à mort. Quasimodo se transforme en personnage de petite importance. Pour protéger le moral des spectateurs, il tente de tuer Claude-Frollo dans les coulisses et non sur la scène.[2] (en russe)

En dépit du sujet remanié, le roman de l'auteur français s'avère un bon canevas de ballet. Le chroniqueur se concentre ensuite sur l'interprétation de la danseuse Fanny Elssler. Ébloui par les débuts de la ballerine, il s'exclame : « Que souhaiter de plus pour le ballet ? On ne saurait demander un intérêt dramatique ! »[3] Il semble avoir découvert qu'un ballet peut aussi mettre en scène des personnages romanesques sans perdre pour autant de son succès. Les critiques se montrent particulièrement touchés par la pantomime qui, plus que la danse, est capable d'exprimer l'aspect dramatique du ballet. Le chroniqueur loue les scènes mimées interprétées par la danseuse italienne dans la mise en scène en 1851 :

> La première scène montre le poète Gringoire. Par un seul regard, par un seul mouvement à peine saisissable de son épaule, elle a exprimé avec une ampleur extraordinaire son mépris envers l'apparence déplorable du poète et son regret envers sa situation désespérante. Nous comprenons ensuite sa détermination à sauver le pauvre Gringoire, elle l'épouse. Le deuxième tableau du premier acte. Elle se souvient de Phoebus sous l'influence de ses sentiments amoureux. Toute la passion féroce se manifeste à travers sa joie enfantine et les rêves naïfs.[4] (en russe)

Le ballet est décrit et pensé comme un drame qui obéit à la narration, à son livret. Les critiques examinent le spectacle en tant que drame et à travers des fonctions dramatiques. La pantomime, dans l'esthétique qui envisage le ballet comme dramatique, prévaut sur la

[1] CF. FEDORČENKO O., *Tvorčestvo Žulja Perro v Peterburge (1848-1859), op. cit., p. 39-41.*
[2] *Severnaja pčela* [L'Abeille du Nord], n°295, 30 décembre 1848.
[3] *Ibid.*
[4] « Benefis Fanni Elsler » [Le bénéfice de Fanny Elssler], *Severnaja pčela* [L'Abeille du Nord], n°5, 8 janvier 1851.

danse. Par conséquent, le discours critique privilégie les parties mimées aux parties dansées.

Le ballet transposé *Catarina ou la Fille du bandit* (1849) continue dans la veine dramatique. Ce ballet raconte l'histoire d'un peintre italien, Salvator Rosa, qui tombe amoureux de la fille du bandit, Catarina. Le chorégraphe emprunte également le sujet d'un roman. À l'instar de *La Esmeralda*, il traduit une œuvre littéraire en danse et montre l'image d'une femme courageuse. Celle-ci est également présente dans les créations originales telles que *Gazelda ou les Tsiganes* (le 12 février 1853) et *La Guerre des Femmes ou Amazones du neuvième siècle* (le 11 novembre 1852). L'historienne Ol'ga Fedorčenko caractérise le livret de la *Gazelda, ou les Tsiganes* comme « une nouvelle solide dans un esprit d'un roman d'aventure, avec beaucoup de détails de plusieurs péripéties de Gazelda interprétée par Carlotta Grisi et son frère Zingaro, dansé par Jules Perrot… »[1] Toutefois, Anna Grucynova remarque qu'une nouvelle *La Petite Gitane* écrite par Miguel de Cervantès en 1613 a servi comme source d'inspiration à plusieurs ballets romantiques, y compris celui de Jules Perrot.[2] Ce récit inspirera le ballet *Paquita* dont la chorégraphie est signée par Joseph Mazilier en 1846. Le *topos* de l'enfant enlevé par les Tsiganes, développé dans la littérature européenne, est adapté dans l'art chorégraphique et présenté à un spectateur russe dans les ballets de cette époque. Le thème de l'enlèvement est l'un des thèmes fréquents dans l'œuvre de Marius Petipa.[3] Ces spectacles présentent les couches sociales basses : les bandits, les voleurs, les pauvres, les tziganes et les vagabonds.

Le sujet cependant ne correspond pas toujours à celui du roman, de même que dans le ballet *La Esmeralda* où les caractéristiques des personnages sont modifiées par le chorégraphe et le dénouement diffère complètement de la version littéraire. Il semble que l'essentiel ne soit pas de transposer le roman à la lettre, mais de mettre l'accent sur sa possibilité *chorégraphiable.*[4]

Dans ces ballets, la femme représente la force et elle sauve les hommes : Esméralda sauve la vie du poète Gringoire en acceptant de l'épouser, ainsi que Catarina protège le poète Salvator Rosa. Les rôles principaux mettent en évidence la volonté de puissance des femmes et la passivité de leurs partenaires masculins. Le pouvoir augmente au féminin.

---

[1] *Ibid.*
[2] GRUCYNOVA A., « Romantičeskij balet i literatura » [Le ballet romantique et la littérature] in *La Philologie et l'Art*, 1 (35), janvier 2017.
[3] VAZEM E., *Zapiski baleriny Sankt-Petersburgskogo bol'šogo teatra. 1867-1884, op. cit.*, p. 173.
[4] Le terme est emprunté à LAPLACE-CLAVERIE H., *Ecrire pour la danse. Les livrets de ballet de Théophile Gautier à Jean Cocteau (1870-1914), op. cit.*, p. 140.

Le ballet emprunte des personnages avec une préférence pour des figures en rapport avec la danse. Entre autres, la culture tzigane est connue pour sa passion pour la danse et la fête. Ces personnages sont associés à la danse. D'autres tels que les bandits, les poètes et les représentants de la haute société ne semblent pas alliés au mouvement. Ce sont des personnages qui abordent les questions sociales et éthiques à l'opposé de ceux des ballets comiques ou fantastiques. À leur façon, dans l'esprit de l'art chorégraphique qui vit dans son univers imaginaire, ces personnages essayent d'évoquer la vie concrète ou quelque chose d'approchant en adaptant les images de la vie réelle. Le ballet entraîne le spectateur dans la vallée des montagnes sauvages, puis aux environs de Rome. Ensuite, le décor change pour céder la place à la Basilique Saint-Pierre et le Château Saint-Ange. Et si « les couleurs ne sont pas caractéristiques des bâtiments romains, l'effet fut inoubliable. »[1] L'ambiance d'un « ailleurs », caractéristique du ballet romantique, se réalise avec l'aide des décors pittoresques. *L'Abeille du Nord*, en mettant en valeur le décor de la mise en scène, ajoute sur l'intrigue :

> On ne va pas critiquer le sujet. Il comporte beaucoup d'incohérence comme tous les ballets mais l'intérêt est maintenu jusqu'à la fin. Les danses sont magnifiques, les groupes sont jolis. Tout brille de la joie et de la vie, la mise en scène est splendide.[2]

En outre, ces pièces chorégraphiques s'écartent des personnages issus des légendes fantastiques comme ondines et sylphides et présentent des personnages réalistes sur scène mais tout en confirmant la préférence pour l'image d'une jeune femme prête pour de grands gestes. Les critiques se contentent de ce fait : « Je répète : Fanny Elssler a développé nos goûts pour un plaisir esthétique. Elle nous a soigné de l'amour excentrique envers les danses des sylphides […] »[3]

Un autre spectacle transposé en Russie, *Faust*, est inspiré de la pièce théâtrale de Goethe, un autre exemple de l'adaptation chorégraphique de la littérature. La présentation de ce spectacle n'est pas nouvelle ni pour le chorégraphe ni pour le théâtre du ballet mondial. Les ballets dont le sujet est inspiré du poème *Faust* ont déjà été montés sur les scènes mondiales par Auguste Bournonville en 1832 à Copenhague, André Deshayes en 1833 à Londres, Salvatore Taglioni en 1838 à Naples. Le chorégraphe

[1] *Severnaja pčela* [L'Abeille du Nord], n°34, 15 février 1849.
[2] *Ibid.*
[3] « Benefis Fanni Elsler » [Le bénéfice de Fanny Elssler], *Severnaja pčela* [L'Abeille du Nord], n°5, 8 janvier 1851.

conserve le sujet de l'œuvre allemande tandis que certains critiques russes doutent de la possibilité de la danse de transposer la pièce de Goethe :

> Nous convenons que le choix du sujet nous a semblé assez étrange et sa réalisation sur la scène assez difficile. Faire danser Faust nous n'a pas semblé approprié. Si le maître de ballet a emprunté le sujet de son nouveau ballet des légendes effroyables et des comédies des marionnettes, qui ont servi de base d'une légende de Faust, mais le programme dit que le sujet est *tiré du chef d'œuvre de Goethe*[1]. Nous admettons avoir eu peur pour notre maître de ballet puisque nous comprenons à quel point il était difficile d'adapter cet énorme sujet au ballet.[2] (en russe)

Ce passage, d'une part, renforce l'affirmation que l'adaptation chorégraphique d'une œuvre littéraire philosophique n'est ni ordinaire ni régulière pour le genre du ballet. Et d'autre part, il sert à montrer l'admiration pour le chorégraphe français et pour son talent. Le journaliste ne manque pas de noter : « il faut dire qu'il [Jules Perrot] est sorti vainqueur d'un combat dur avec ce sujet immense. »[3] Ce ballet couvre une vaste palette de thèmes. Il inclut certainement des éléments fantastiques puisqu'il s'agit du monde d'outre-tombe, du diable et des démons. Le personnage principal d'une pièce du poète allemand, Faust, est un vieux médecin alchimiste, pour qui au premier regard la danse n'est pas habituelle. En effet, les éléments fantastiques ont pour but de le faire danser. Selon l'article de Vladimir Zotov, le maître de ballet essaie de justifier les danses en utilisant les charmes magiques.[4] Ici, le monde irréel et fantastique sert de base aux sources traditionnelles pour le théâtre de ballet. Le thème de l'amour entre Marguerite et Faust est cependant central. Il est à noter que le personnage féminin se distingue de nouveau par la force de son caractère et de son amour.

2.2. Ballets exotiques et orientaux

L'Orient est à la mode dans l'imaginaire romantique. Cependant, il est utilisé de manière vague, puisqu'il peut s'agir du Jérusalem dans le ballet *Armide*, (1855), ou de la Libye dans *Le Roi Candaule* (1868), ou de la Chine dans *Le Lys* (1869). Par ailleurs, à l'instar du ballet *Corsaire*, transposé à Saint-Pétersbourg en 1858, un autre ballet, *La Fille de Pharaon*, au sujet oriental, est composé pour le spectateur pétersbourgeois en 1862.[5]

---

[1] Écrit en langue française dans l'article cité.
[2] V.Z.(ZOTOV), « Balet v Peterburge » [Le Ballet à Saint-Pétersbourg], *Panteon* [Le Panthéon], livre 3, 1854, p. 47-48.
[3] *Ibid.,* p. 51.
[4] *Ibid.,* p. 50.
[5] La période orientaliste du XIXe siècle fait aujourd'hui écho à la théorie d'Edward Saïd qui énonce que « l'Orient a presque été une invention de l'Europe », SAÏD E., *L'orientalisme, L'Orient*

Le thème de l'Orient n'est certes pas nouveau pour la société russe. L'emploi des motifs orientaux dans la littérature, la peinture, la musique et l'architecture est extrêmement varié et riche. Nombreuses sont les références à la culture orientale qui couvrent un vaste nombre de pays dans la production littéraire du XIXe siècle. Afin de glorifier les victoires de l'armée russe en Orient, ou d'admirer le paysage oriental conçu lors de voyages personnels (les écrits d'Aleksandr Puškin ou Vasilij Žukovskij) ou encore de traiter les questions existentielles à travers la pensée philosophique orientale (Aleksandr Puškin, Mihail Lermontov), plusieurs œuvres sont ainsi truffées d'exotisme. En ce qui concerne les créations musicales, cette thématique apparaît dans l'œuvre de Mikhail Glinka, notamment dans l'opéra *Ruslan et Ljudmila* et continue de se développer chez de nombreux compositeurs russes tels que Modest Musorgskij, Aleksandr Borodin, Aleksandr Glazunov, Nikolaj Rimskij-Korsakov et bien d'autres. Il est cependant à noter que l'orientalisme dans l'environnement russe est étroitement lié à la culture du Caucase. Nombreuses sont les références à l'Orient caucasien. Le compositeur russe Nikolaj Rimskij-Korsakov marque le courant orientaliste avec les poèmes symphoniques *Sadko*[1] et *Cheherezada*[2] ou encore avec l'opéra-ballet *Mlada*. Un des spectacles déterminants pour le thème oriental dans le ballet à Saint-Pétersbourg après l'époque de Louis-Charles Didelot est le ballet *La révolte au Sérail ou la Révolte des femmes*[3] transposé par le chorégraphe Antoine Titus en 1835. L'action a lieu à Grenade dans le palais, comble du luxe oriental, où se passe l'histoire d'amour entre la prisonnière et un jeune combattant.

Ainsi, à l'instar de son professeur Jean-Georges Noverre[4], le créateur du « ballet d'action »[5] qui soutient que c'est dans la poésie de « Homère, Virgile, l'Aristote et le Tasse »[6] que les maîtres de ballet trouvent la matière de leurs créations, Jules Perrot puise

créé par l'Occident, Paris, Seuil, 1980. Dans notre recherche, un contexte oriental est étudié en tant qu'un courant esthétique dans un moment précis de l'histoire.

[1] Cette œuvre a été créée en 1867, elle s'inspire de la *byline* (une chanson épique) russe sur le personnage Sadko. Le compositeur russe créera l'opéra avec le même titre en 1896 et il y intégrera les thèmes de son poème symphonique.

[2] Créé dans le cadre des Concerts symphoniques russe à Saint-Pétersbourg en 1888.

[3] Ballet-féerie en trois actes, représenté pour la première fois sur la scène de l'Académie Royale de Musique sous la chorégraphie et le livret de Philippe Taglioni (1778-1871) le 4 décembre 1833.

[4] Jean-Georges Noverre (1727-1810) fut un danseur et maître de ballet français. Il est notamment l'auteur des *Lettres sur la danse* (1760)

[5] La danse « en action » doit, selon Noverre, être naturelle et expressive plus que technique et virtuose. Elle doit éduquer et émouvoir le spectateur par une pantomime expressive, inspirée du jeu théâtral. JARRASSE B., *Les deux corps de la danse: l'imaginaire de la danse théâtrale dans la littérature et l'iconographie européennes*, *op. cit.*, p. 944.

[6] Cité par LAPLACE-CLAVERIE H, *Écrire pour la danse. Les livrets de ballet de Théophile Gautier à Jean Cocteau (1870-1914)*, *op. cit.,* p. 139.

la substance de sa future production dans *La Jérusalem délivrée*[1] écrite par Le Tasse. Dans *Armide*, crée en 1855 au Grand Théâtre de Saint-Pétersbourg, la libération de Jérusalem sert de cadre d'action car, outre la mode orientale, la situation politique justifie en partie l'intérêt porté à l'Orient : de 1853 à 1856, la Russie mène la guerre de Crimée et les regards sont tournés vers les territoires du Proche-Orient.

L'œuvre écrit par le Tasse inspire plusieurs opéras qui empruntent son sujet, l'histoire d'amour entre la belle sorcière Armide et le chevalier Rinaldo. Cette œuvre n'est pas une nouveauté pour le théâtre musical de Saint-Pétersbourg. En 1769, un autre chorégraphe étranger, Angiolini[2] crée un ballet–pantomime héroïque *Armide et Renold* sur les motifs de la même œuvre. Jules Perrot choisit cependant de transposer ce poème en un titre en forme de prénom féminin lorsque le personnage prédominant est la danseuse étoile ; ce qui manifeste un trait caractéristique du ballet romantique et académique. Dans ce ballet, ce rôle est incarné par la danseuse italienne Fanny Cerrito. Malgré le sujet complexe abordant la religion et les événements historiques de la Croisade, le thème de l'amour occupe une place centrale. Caractéristique pour un spectacle de ballet, ce trait est également confirmé dans l'article de presse publié dans *les Nouvelles de Saint-Pétersbourg* : « La fin comme toujours dans le ballet est favorable pour les amoureux : après un grand massacre […] Armide et Rinaldo quittent le monde terrestre plein de la haine et de conflits et avec l'aide d'Amour via le royaume du ciel s'envolent vers les Îles Fortunées. »[3] Il est à remarquer que nous allons trouver une finalité similaire dans le ballet de Marius Petipa *Mlada* dont nous parlerons plus loin.

La création *Armide* appartient à la tradition de l'adaptation d'une œuvre littéraire au ballet en choisissant un poème suffisamment connu pour attirer le public, et en respectant les règles de son adaptation. D'ailleurs, il crée un écart entre le poème et le spectacle en n'ayant pas pour but de transposer la lettre. La revue *Les Notes de la Patrie* reconnaît à son tour que le chorégraphe emprunte « la quatrième, la cinquième et les sept dernières chansons de ce poème, remises et modifiée. » et que le chorégraphe « a transposé la partie fantastique du poème, notamment l'épisode de l'amour et de la vengeance de la magicienne Armide et le chevalier Rinaldo. »[4]

---

[1] Tasso, *La Gerusalemme liberata,* poème épique écrit en 1581. Édition actuellement disponible chez Collection Garnier Flammarion / Poésie étrangère, traduit par Charles-François Lebrun, 1999.

[2] Le maître de ballet et le compositeur italien (1731-1803) vécu et travailla en Russie à partir du 1766.

[3] *Saint-Pétersbourgskie vedomosti* [Les Nouvelles de Saint-Pétersbourg], nº 273, 15 décembre 1857, cité in PETROV O., *Russkaja baletnaja kritika vtoroj poloviny XIX veka*, *op. cit.,* p. 45.

[4] « Peterburgskie zametki. Armida, novyj balet » [Les entrefilets pétersbourgeois. Armide, un nouveau ballet] *Otečestvennye zapiski* [Les Notes de la Patrie], vol. 103, nº 11-12, 1855, p. 81-82.

Ce ballet débute avec la danseuse italienne, Fanny Cerrito, l'une des ballerines les plus célèbres de l'époque romantique. Le rôle de Rinaldo est interprété par le jeune Marius Petipa, le premier danseur dans les ballets de cette époque. Selon Ol'ga Fedorčenko, ce spectacle fait référence au théâtre du classicisme où le motif du choix entre le devoir et le sentiment d'amour et de passion devient essentiel.[1] Seulement après une bataille de libération de Jérusalem et une fois dans les mains chrétiennes, Rinaldo « après avoir accompli son devoir de chevalier, revient aux pieds de la belle sorcière. »[2] Néanmoins, la nouvelle œuvre n'a pas autant de succès que les spectacles transposés, la presse la caractérise de « long, brouillon et ennuyeux »[3], le manque de danses se manifeste en tant que premier défaut : « il y a très peu de danses dans le ballet ; les groupes, les groupes, et les groupes y occupent la première place ; l'art plastique est en supériorité par rapport à l'art dansant. Les danses sont illustrées de préférence par le corps de ballet qui dévore les personnages des premières danseuses. »[4] Dans ce commentaire, l'importance de l'art mimique est remis en question et la danse elle-même devient au contraire particulièrement exigée. Elle devrait pouvoir mettre en évidence le talent d'une ballerine soliste.

Le ballet emblématique de la trame orientaliste est le célèbre ballet *Le Corsaire.*[5] Cette création s'inspire du poème de Lord Byron.[6] Juste deux ans après sa première à l'Opéra de Paris en 1856, il est repris à Saint-Pétersbourg. Son adaptation sur la scène russe démontre une nouvelle fois l'influence du théâtre français et l'hommage que le chorégraphe français lui rend. Son succès est d'autant plus important pour la carrière de Marius Petipa, qui interprète du rôle de Conrad. Ce dernier fera plusieurs versions de ce ballet dans les théâtres russes jusqu'à la fin du XIXe siècle.[7] En comparaison avec le ballet *Armide*, le nouveau ballet transposé sur le thème oriental occupe une place particulière. Selon les statistiques établies dans les chroniques théâtrales d'Aleksandr Vol'f, ce

[1] FEDORČENKO O., *Tvorčestvo Žulja Perro v Peterburge (1848-1859), op. cit.,* p. 179.
[2] « Peterburgskie zametki. Armida, novyj balet » [Les entrefilets pétersbourgeois. Armide, un nouveau ballet], *Otečestvennye zapiski*, nº 11-12, 1855, p. 83.
[3] « Iskusstva » [Les Arts], *Panteon* [Le Panthéon], livre 3, mars, 1856, p. 31.
[4] « Peterburgskie zametki. Armida, novyj balet » [Les entrefilets pétersbourgeois. Armide, un nouveau ballet], *Otečestvennye zapiski*, nº 11-12, 1855, p. 83. p. 83.
[5] Composé par le chorégraphe Joseph Mazillier sous la musique d'Adolphe Adam et le livret de Jules-Henri Vernoy de Saint-Georges.
[6] *Le Corsaire* est un poème composé de trois chants de Lord Byron publié en 1814. *Œuvres complètes de Lord Byron*, traduction de Benjamin Laroche, Vol. 5, 1847.
[7] Sur les versions du ballet *Corsaire*, lire l'article de LECOMTE N., « Dans le sillage du Corsaire : de Paris (1856) à Saint-Pétersbourg (1899) » in *De la France à la Russie, Marius Petipa: Contexte, trajectoire, héritage*, MELANI P., (Éd.), *op. cit.*, pp. 149-167.

spectacle a été présenté 31 fois entre 1855 et 1881, tandis que *Le Corsaire* compte 83 présentations pendant la même période.[1] Dans ses mémoires, le soliste Timofej Stukolkin, qui dansait dans ce spectacle, désigne plusieurs raisons au succès de l'œuvre chorégraphique d'origine française. L'une des raisons importantes est qu'il voit le poème de Lord Byron en tant que source littéraire « célèbre » pour une adaptation chorégraphique. Outre le sujet connu par le large public, le décor est fabriqué par « nos meilleurs décorateurs Roller, Šiškov, Bočarov et Wagner. »[2]

Dans les années 1850, le décor occupe, en effet, une place centrale dans la production des spectacles du théâtre musical et conditionne même le succès d'une pièce. « Le grand effet jusqu'à ce dernier temps produisait le bateau mécanique qui s'écrase et enfonce avec une illusion absolue. »[3] Le danseur mentionne que le ballet transposé se trouve également sous le regard de la famille du tsar. Le tsar a ordonné de remettre le costume pour le rôle du pacha dans la garde-robe théâtrale. Ce costume a initialement été cousu pour le tsar à l'occasion de la mascarade.[4]

Le thème oriental joue un très grand rôle dans le ballet du XIXe puis du XXe siècle. Marie-Françoise Christout retrace l'histoire des plus grands ballets dont le sujet porte sur l'Orient et dont le livret est écrit par Théophile Gautier. En se sentant attiré par l'Egypte, la Turquie, la Perse, l'écrivain compose le scénario de plusieurs ballets aux sujets exotiques : *La Péri*[5] qui « constitue un exemple typique de la vision d'Orient que se faisaient à l'époque les Européens. »[6], *Sacountalâ*, « ballet – pantomime en deux actes tiré du drame indien de Calidasa »[7]. À son avis, la composition du ballet *La Fille de Pharaon* par le jeune Marius Petipa est due au succès du roman de l'écrivain français *Roman de la momie*, publié en 1858 chez Hachette. Ainsi, il continue ce thème oriental dans le ballet.[8]

Un autre ballet dans la veine orientale est *Le Roi Candaule*. Ce ballet offre le premier rôle à une danseuse française Guenrietta D'or qui arrive à Saint-Pétersbourg en 1868. Elle

---

[1] VOL'F A., *Hronika peterburgskih teatrov s konca 1855 do načala 1881 goda*, *op.cit.*, p. 150.
[2] Vospominanja artista Imperatorskih teatrov T.A. Stukolkina [Les mémoires d'un artiste des Théâtres impériaux T.A. Stukolkin] *Artist* [Artiste], nº 46, février 1895, p. 121
[3] *Ibid.,* p. 121.
[4] *Ibid.,* p. 121.
[5] Le ballet pantomime et fantastique en deux actes *La Péri* est présenté à l'Académie Royale de Musique en 1843. Le livret est composé par Théophile Gautier et sous la chorégraphie de Jean Coralli. http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5550240s
[6] CHRISTOUT M.-F., « Les écrivains romantiques, source d'inspiration du ballet », in *Nineteenth-Century French Studies* 18, nº 3/4, 1990, p. 382.
[7] Le livret du ballet *Sacoutalâ* appartient à Théophile Gautier et la chorographie est signée par Lucien Petipa. Ce ballet est créé à l'Opéra de Paris en 1858. http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k109152f
[8] Cf. le chapitre suivant.

fut l'une des dernières ballerines étrangères avant que les danseuses russes ne soient nommées premiers sujets dans les ballets. Elle incarne le rôle de la reine Nyssia dans le nouveau ballet. Comme l'indique Ekaterina Vazem, « D'or était considérée comme spécialiste des danses virtuoses et nous a emmené le pas de D'or, la danse nommée en son honneur, elle l'a montrée dans *le Roi Candaule*. On ne connaissait pas encore chez nous un tel numéro d'acrobatie, et ce fut suffisant pour que la ballerine remporte un vrai triomphe. »[1] Non seulement l'apparition d'une célèbre ballerine étrangère et son nouveau pas marquent ce deuxième grand ballet de Marius Petipa, mais aussi pour la première fois dans l'histoire du ballet russe, le spectacle se termine par une fin tragique. La reine Nyssia, vengée par la déesse Vénus et empoisonnée par cette dernière, tombe morte pendant la fête de son mariage avec un nouveau roi de Lybie.

2.3. Ballets fantastiques

En analysant le ballet *La Filleule des fées,* le critique russe Fëdor Koni souligne un grand avantage du genre fantastique qui propose des possibilités de création au niveau chorégraphique. En qualifiant le ballet de « rêve », loin de la réalité quotidienne, il définit la nature du ballet selon les principes du Romantisme. Il désapprouve l'apparition des personnages historiques dans le spectacle de ballet et met en doute la possibilité de relever leurs caractères avec les « sauts et pirouettes » : « Il est difficile d'être convaincu qu'un événement mondial pivote sur le pied d'une danseuse gracieuse ou que le bien du peuple ou du pays dépende d'un entrechat. »[2] En effet, le critique russe suivit la pensée de Théophile Gautier qui établit que le genre du ballet salue le merveilleux :

> Ce n'est pas dans les romans et les nouvelles qu'il faut en aller chercher des motifs, mais dans les gracieuses bacchanales, processions ou panathénées… Les mythologies de tous les temps et de tous les pays, de l'Inde, l'Egypte, de la Grèce, de la Scandinavie, les légendes, les féeries […], toutes les fantaisies en dehors du possible, sont le vrai domaine du ballet.[3]

Au milieu du siècle, l'écrivain français entreprend un voyage en Russie. Ce sont les premières lignes du chapitre intitulé *L'Opéra à Saint-Pétersbourg* dans ses mémoires consacrées au spectacle de ballet au sujet onirique apprécié par le critique :

---

[1] VAZEM E., *Zapiski baleriny Sankt-Petersburgskogo bol'šogo teatra. 1867-1884, op. cit.*, p. 134.
[2] KONI F., « Balet v Sainkt-Peterburge » [Le Ballet à Saint-Pétersbourg], *Panteon i repertuar russkoj sceny* [Le Panthéon et le répertoire de la scène russe], vol. II, mars 1850, p. 41.
[3] GAUTIER T., *La Presse,* 16 janvier 1855.

> Le rideau, en se levant, découvre aux yeux du spectateur un royaume mystérieux et souterrain qui a pour ciel une voûte de rocher, pour étoiles des lampes, pour fleurs les cristallisations bizarres des métaux, pour lacs des eaux noires où nagent des poissons aveugles, pour indigènes les gnomes de la montagne.[1]

À travers ce court passage qui nous introduit dans un théâtre de rêve, nous pouvons imaginer l'atmosphère d'un monde merveilleux où règnent des fées, des dryades et d'autres êtres surnaturels. L'écrivain français assiste au ballet *Éoline ou la Dryade*[2] transposé sur la scène pétersbourgeoise par Jules Perrot. Le monde de la féerie est une source glorifiée par l'auteur de plusieurs scénarios de ballets romantiques. Il décrit les scènes de transformation d'une jeune femme en un être surnaturel en mettant en valeur cette dimension de la danse « aérienne », flottante et irréelle : « Éoline se lève et commence un pas avec lui. On dirait une colombe qui descend de branche en branche.[3]». La danseuse transformée en dryade « s'idéalise, se détache, s'enlève, se fait plus transparente et plus légère encore […] »[4] *Éoline ou la Dryade* puise son sujet dans les contes allemands du Moyen Âge. Le « mystérieux » nordique occupe déjà une place essentielle dans le théâtre de ballet depuis la création de *Giselle*, ballet emblématique de l'époque romantique. Théophile Gautier fut à l'origine de cette évolution. Et avant cette création, *La Sylphide* a été créée en 1832 et propose les thèmes et la structure de beaucoup de ballets romantiques : un personnage écartelé entre le monde chimérique et celui réel, la nature mystérieuse et surnaturelle de l'héroïne. En général, le premier acte se déroule dans un cadre terrestre et introduit des scènes de la vie réelle, des scènes des paysages et des villageois ; des danses de caractère, de la joie y sont interprétées. Le second acte représente un rêve et se déroule dans la nature, une forêt, une vallée, un lac. On met en scène un corps de ballet de danseuses qui sont des êtres immortels vêtus habituellement dans des robes longues de couleur pâle. À Saint-Pétersbourg, les ballets tels que *Éoline ou la Dryade* comportent jusqu'à quatre actes mais conservent cette structure d'un ballet romantique.

Le Romantisme fait découvrir au spectateur la part obscure, l'inconscient et le mystérieux[5] qui a été confirmée dans *Le Ballet des Nonnes,* préfigurant l'acte blanc des

---

[1] GAUTIER T., *Voyage En Russie, op. cit.*, p. *330*.
[2] *Éoline ou la Dryade* est un ballet en quatre actes de Jules Perrot sous la musique de César Pugni repris pour le début de la danseuse Amalia Ferraris à Saint-Pétersbourg en 1858.
[3] GAUTIER T., *Voyage En Russie*., *op. cit.*, p. 335.
[4] *Ibid.,* p. 339.
[5] MARQUIÉ H., *Histoire et esthétique de la danse de ballet au XIXe siècle - Quelques aspects au prisme du genre, féminisation du ballet et stigmatisation des danseurs*, *op. cit.*, p. 116.

ballets romantiques. La veine du merveilleux demeure présente dans le théâtre de ballet russe toute la deuxième moitié du XIXe siècle. L'apogée de l'adaptation des contes et des légendes fantastiques de l'univers des pays du nord se manifeste à la fin du siècle dans les ballets de Marius Petipa *Casse-Noisette* (1892), et *Le Lac des cygnes* (1895) avec la collaboration du chorégraphe russe Lev Ivanov. Il faut souligner les moyens scénographiques et les effets de machinerie que Jules Perrot développe dans *Éoline ou la Dryade* avec l'aide des décorateurs et machinistes. Ces derniers jouent un grand rôle dans la réalisation des transformations, des vols, et dans la création d'un théâtre souterrain et de rêve, ce qui devient une partie importante de la dramaturgie d'un ballet. Ces principes seront mis en valeur dans un genre théâtral très présent dans le ballet à la fin du XIXe siècle.

En passant par les spectacles transposés sur la scène russe *La Filleule des fées, La Naïade et le Pêcheur, Faust (repris par Jules Perrot), Théolinda, ou le Lutin de la vallée* (repris par Arthur Saint-Léon), nombreuses sont les créations originales de Saint-Pétersbourg dans la trame fantastique. Dans son étude consacrée à l'œuvre d'Arthur Saint-Léon en Russie, Alisa Svešnikova explique que les ballets transposés ou même des créations originales des années soixante suivent la trame fantastique du ballet romantique.[1] Tout comme le ballet *Météora, ou la Vallée aux étoiles* transposé en 1861, les ballets originaux *Le Lys* ou *Fiametta* présentent le thème du conflit entre le monde fantastique et réel. Ces spectacles continuent à incarner les paradoxes de l'âme et du corps, l'amour et la mort, la nature devient un reflet du monde. Dans ses créations, la ballerine est une icône idéalisée. Art hors temps, le ballet échappe à la réalité et au rationnel. La structure duelle, l'opposition de deux univers : le monde quotidien et le monde surnaturel dominé par les femmes demeure la forme romantique et marque le XIXe siècle, même si elle ne correspond pas à tous les ballets de l'époque.

En 1863, Marius Petipa, alors nommé second maître de ballet, monte un spectacle *La Belle du Liban, ou l'Esprit de la montagne*, un grand ballet fantastique en trois actes. Ce ballet est aussi un ballet « exotique », avec un être surnaturel, l'esprit méchant qui tombe amoureux d'une fille libanaise et veut troubler son mariage. À l'instar du ballet monté un an plus tôt par Arthur Saint-Léon *Théolinda, ou le Lutin de la vallée,* ce nouveau ballet fantastique exploite aussi beaucoup les effets de machinerie et de lumière. Les deux œuvres introduisent des êtres surnaturels qui s'interposent dans le destin des personnes

[1] SVEŠNIKOVA A., *Peterburgskie sezony Artura Sen-Leona*, *op. cit., p. 136.*

réelles qui vivent sur terre. Contrairement au sujet de *La Belle du Liban*, dans le spectacle d'Arthur Saint-Léon le lutin joue le rôle de l'assistant fantastique qui aide Théolinda à obtenir le bonheur. En dépit de quelques différences, les deux créations ont le même canevas dramatique et les mêmes personnages et ceci se traduit même dans les titres ressemblants.

Le feuilletoniste du journal *Le Fils de la Patrie* explique le succès d'un nouveau ballet de Petipa en mettant l'accent sur son caractère insignifiant. Les scénarios chorégraphiques se copient. Mais les critiques ne semblent pas préoccupés lorsque le décor et les effets de machinerie l'emportent : « Le chorégraphe plus qu'une autre personne a droit de suivre le souffle du temps, un livret ridicule est le plus pardonnable dans le ballet et s'il y existe une cohérence dans son texte, c'est déjà beaucoup. »[1] Plus loin, il continue sa pensée en ajoutant qu'

> aujourd'hui, le splendide décor, les machines, la lumière électrique, les esprits, les nains, la métamorphose, l'incendie, la destruction, c'est pourquoi le librettiste doit inventer toutes les merveilles en ne prenant pas en compte le sens.[2]

Pour composer le livret de ce ballet, Marius Petipa collabore avec Mavrikij Rappaport, critique et écrivain. Konstantin Skal'kovskij caractérise son livret de « galimatias »[3]. Malgré cette référence, pour la première fois le chorégraphe français est assisté par l'auteur russe afin de produire le programme de ballet. Le ballet *Théolinda, ou le Lutin de la vallée* est également critiqué par les chroniqueurs pour le manque d' « intégralité artistique harmonique » de la mise en scène, ainsi que pour « le sens insignifiant ».[4] En outre, le critique souligne l'emploi de la lumière colorée électrique. D'après l'historienne Alisa Svešnikova, le panorama tournant présent dans le ballet sera réemployé par Marius Petipa dans ses créations.[5]

Après le départ de Jules Perrot en 1859, les chorégraphes Arthur Saint-Léon et Marius Petipa travaillent ensemble à Saint-Pétersbourg. La carrière de ce dernier se développe intensivement. Depuis son arrivée en Russie, il est l'auteur de onze spectacles, il est le premier danseur, maître de la danse à l'école théâtrale et le second maître de ballet

---

[1] M.R. « Teatralnaja letopis' » [La Chronique théâtrale] *Syn Otečestva* [Le Fils de la Patrie], 14 décembre 1863, nº 299, p. 1.
[2] *Ibid.,* p. 1-2.
[3] SKAL'KOVSKIJ K., *Balet, ego istorija i mesto v rjadu izyaščnih iskusstv*, *op.cit.*, p. 240.
[4] M.R. « Teatral'naja hronika » [Chronique théâtrale] *Syn Otečestva* [Le Fils de la Patrie], 8 décembre, nº 294, 1862, cité in SVEŠNIKOVA A., *Peterburgskie sezony Artura Sen-Leona*, *op. cit.*, p. 137.
[5] SVEŠNIKOVA A., *Peterburgskie sezony Artura Sen-Leona*, *op. cit.,* p. 138.

officiel. Comme les deux chorégraphes peuvent observer leur travail respectif, ce n'est pas étonnant qu'il existe des points communs entre leurs spectacles. Certains spécialistes[1] de l'histoire de la danse ainsi que dans les mémoires des danseurs[2] affirment qu'il existe une forte compétition entre les deux Français.

Outre les ballets fantastiques, le théâtre russe présente des spectacles avec des éléments fantastiques qui abordent les thèmes de la vie sur terre. Le ballet *Diable à quatre* est aussi transposé sur la scène pétersbourgeoise. En portant sur le monde réel des magiciens et des actions magiques, cette œuvre touche tout de même la vie concrète du quotidien. Les personnages principaux sont une femme méchante et une femme gentille. Le critique Fëdor Koni privilégie le ballet pour son obéissance à la trame narrative et remarque :

> C'est l'un des ballets où il existe un intérêt dramatique et dans lequel la fabula n'est pas négligée en faveur des danses. Chaque danse trouve sa place et une grande partie des danses présente la suite de l'action […] Cela signifie que ce ballet ne doit pas être dansé mais joué.[3]

Le ballet alors *joué* est perçu comme une pièce parlée dans le discours critique comme s'il s'agissait de vaudevilles ou des comédies. Les spectacles qui incarnent des personnages d'un monde supposé quotidien sont salués sur scène. Les dryades, Willis, sylphides et autres créatures surnaturelles si caractéristiques du ballet romantique se trouvent en compétition avec les personnages humains dans le canevas de la vie réelle. Toutefois, le fantastique demeure en vigueur dans le ballet : un royaume fabuleux, diverses métamorphoses, des êtres surnaturels. Quand le maître de ballet parvient à éviter ou réduire l'élément fantastique dans le spectacle de ballet, il est salué par les critiques. Ainsi, le chroniqueur de la revue *Illustration* complimente les chorégraphes qui décident de se concentrer sur les personnages humains et choisir un sujet réel : « Le maître de ballet intelligent nous a libéré cette fois-ci de la magie et de diverses créatures fantastiques de qui nous avons, honnêtement, assez. »[4]

---

[1] Vera Krasovskaja mentionne la compétition entre les eux chorégraphes en les désignant « les concurrents dangereux », KRASOVSKAJA V., *Russkij baletnyj teatr vtoroj poloviny XIX veka, op. cit.*, p. 277.

[2] La danseuse russe écrit : « Les amis de Petipa profitaient de chaque occasion pour souligner la suprématie de ce maître de ballet devant Saint-Léon qui lui était désagréable. » VAZEM E., *Zapiski baleriny Sankt-Petersburgskogo bol'šogo teatra. 1867-1884, op. cit.*, p. 106.

[3] KONI F., « Balet v Peterburge » [Le Ballet à Saint-Pétersbourg], *Panteon i repertuar russkoj sceny* [Le Panthéon et le répertoire de la scène russe], volume VI, livre 12, décembre1850, p. 21.

[4] *Illjustracija* [L'Illustration], nº 157, 1861, p. 111, cité in SVEŠNIKOVA A., *Peterburgskie sezony Artura Sen-Leona, op. cit.*, p. 113.

Nombreuses sont les sources littéraires d'œuvres des époques précédentes mais aussi d'œuvres d'écrivains contemporains dont les sujets sont déjà connus du public. Et si les critiques considèrent le ballet comme un genre dramatique, ils jugent ses représentations à travers les critères dramatiques. Hélène Laplace-Claverie explique la situation du genre du ballet analysé comme le théâtre parlé :

> Cette position est bien sur très proche de celle adoptée jadis par Noverre, lorsqu'il comparait les « compositeurs » de ballets à des dramaturges et conseillait aux premiers d'imiter les méthodes des seconds. C'est d'ailleurs en vertu de ce principe que se sont multipliées, dès la fin du XVIIIe siècle, les adaptations chorégraphiques d'œuvres dramatiques, adaptations qui présentaient l'avantage d'être plus facilement intelligibles, puisque le spectateur avaient en général vu la version *parlée* d'une pièce avant d'assister à sa version *dansée*.[1]

Les œuvres reprises à Saint-Pétersbourg importent et affirment le Romantisme dans l'art de ballet russe. Tandis que ce mouvement s'installe et touche déjà à sa fin dans les années quarante et cinquante dans d'autres types d'art, le ballet russe est en train de l'assumer. La plupart des ballets repris à Saint-Pétersbourg sont des créations des années quarante, de l'époque de l'épanouissement romantique.[2] Les thèmes fondateurs du Romantisme se perpétuent. Avec le conflit entre le monde réel et irréel, entre le corps et l'âme, ainsi que les métamorphoses d'une danseuse en être fantastique ou inversement, beaucoup de spectacles évoquent le modèle des ballets phares du Romantisme *La Sylphide* et *Giselle*. Cependant, contrairement aux ballets romantiques qui fournissent un premier modèle, de nouvelles créations commencent à proposer le nouveau genre avec un grand nombre de danses et des effets scéniques. Malgré la ressemblance avec les sujets des ballets de l'époque romantique, la réalisation scénique apparaît très différente des mises en scène des années trente et quarante. En outre, la transposition des œuvres chorégraphiques n'est point une simple copie ou un emprunt d'une culture extérieure imposé en Russie. Chaque maître de ballet apporte des éléments extérieurs mais en les adoptant au regard de l'inclination russe et en créant ainsi de nouvelles œuvres destinées au spectateur russe. Ainsi, Jules Perrot crée les spectacles où l'aspect dramatique domine sur l'aspect mimique et cela mérite une critique très favorable de la part des critiques.

En outre, le renouvellement du thème oriental est également très présent dans le ballet russe et apparaît être un bon choix pour les premiers grands ballets de Marius

---

[1] LAPLACE-CLAVERIE H., *Écrire pour la danse. Les livrets de ballet de Théophile Gautier à Jean Cocteau (1870-1914)*, *op. cit.*, p. 142.

[2] Voir GUEST I. et DE VALOIS N., *The Romantic ballet in Paris* [Le ballet romantique à Paris], London, I. Pitman and Sons, 1966.

Petipa. Appelée chef-d'œuvre de l'art chorégraphique dans les *Annales des théâtres pétersbourgeois* rédigées par Aleksandr Vol'f[1], la création originale *La Fille du pharaon* compte 154 présentations entre 1855 et 1881. Après lui, se succèdent les ballets *Faust* avec 188 mises en scène jusqu'en 1881 et puis *Le Corsaire* donné 83 fois sur la scène russe.[2] Cet extraordinaire succès des œuvres chorégraphiques créées à l'époque romantique témoigne d'une influence significative du ballet français sur le répertoire et l'état du ballet russe. En revanche, le choix de l'orientalisme est aussi politique. La question d'Orient est d'actualité, avec les guerres de la Crimée et la politique extérieure de la Russie. Cachées sous la trame fantastique et rêveuse d'un spectacle de ballet, nous avons pu cependant repérer certaines allusions aux tendances du jour. Les regards de la société russe sont tournés vers les territoires du Proche-Orient et le ballet *Armida* y fait écho.

L'étude du répertoire pétersbourgeois des années 1848-1869 permet d'évoquer la reprise des grands ballets européens et d'exposer les premières créations des chorégraphes français employés par la Direction des Théâtres impériaux. Il est alors intéressant d'observer comment des spectacles créés, notamment par Marius Petipa en collaboration avec Jules-Henri Vernoy de Saint-Georges, à partir des sujets de la littérature française - comme ce fut le cas pour *La Fille du pharaon, Le Roi Candaule* ou à partir des sujets européens - ont pu ouvrir la voie à des créations moins conservatrices se teintant parfois d'accents plutôt nationalistes*. .* Par voie de conséquence le Théâtre, d'abord lieu de transposition, devient bientôt un lieu de création assez dynamique puisque le succès de ces représentations tend à confirmer l'occidentalisation du ballet impérial et à affirmer la scène russe comme lieu de diffusion d'un répertoire renouvelé, orientalisé à la faveur de transitions vers le thème slave dans le ballet.

[1] VOL'F A., *Hronika peterburgskih teatrov s konca 1855 do načala 1881 goda*, *op.cit.*, p. 117.
[2] *Ibid.,* p. 150.

CHAPITRE 3. Marius Petipa et le ballet dans les années 1870

Marius Petipa débute sa carrière de premier maître de ballet dans les années 1870. Il participe à maintenir la ballet à la première place parmi d'autres types d'arts du spectacle. Dans ce chapitre, nous porterons une attention essentielle à la critique de l'art chorégraphique par les hommes de lettres et intellectuels russes. En outre, la question du livret de ballet, premier outil pour la fabrique du ballet, apparaît ici important afin de nuancer les préférences du chorégraphe pour une création. Qui sont les collaborateurs de Petipa pour l'écriture des scénarios chorégraphiques en Russie ? In fine, nous présenterons le ballet *Le Papillon*, une œuvre paradoxale mise en scène en 1874.

1. Marius Petipa, maître de ballet *Ad vitam aeternam*

Marius Petipa est connu et apprécié du public russe pour avoir dansé dans les ballets de Jules Perrot en qualité du premier danseur ainsi que partenaire régulier des danseuses remarquables étrangères et russes : Fanny Elssler, Carlotta Grisi, Elena Andrejanova, Ekaterina Friedberg, Amalia Ferraris. Il collectionne presque tous les rôles titres possibles, il danse dans les plus grands ballets de l'époque : Albert (*Giselle*), Phoebus (*La Esmeralde*), Achmet (*La Péri),* Conrad (*Le Corsaire*), son répertoire de rôles est très vaste. En particulier, le spectateur russe apprécie son talent d'acteur, et ses qualités mimiques dans les danses de caractères.[1] Sa carrière de chorégraphe démarre d'une façon fascinante avec la composition de *La Fille du pharaon* en 1862.Il dévoile ainsi son talent du chorégraphe. Marius Petipa s'impose en tant que second chorégraphe et parvient à composer des ballets en un acte ainsi que des ballets monumentaux avec une action complexe et un grand nombre d'artistes.

Les années 1870 marquent la fin du ballet romantique et le déclin du ballet en France. Nous pouvons lire dans l'ouvrage de Marie-Françoise Christout *Le Ballet occidental. Naissance et métamorphoses XVIe-XXe siècles* qui, retraçant l'histoire du ballet de la deuxième moitié du XIXe siècle, affirme que « l'art du ballet classique connaît un dangereux déclin en Occident, où certains prédisent déjà sa disparition, il connaît en

[1] Cf. FEDORČENKO O., « Marius Petipa dans les ballets de Jules Perrot » in MELANI P., *De la France à la Russie, Marius Petipa: Contexte, trajectoire, héritage*, *op. cit.*, p. 135-146. La chercheuse démontre : « Mais le domaine dans lequel Petipa s'illustrait « au-delà de tout éloge » était les partis mimés où il était considéré à juste titre comme un acteur incomparable. » ; « Dans les danses de caractère, notamment espagnoles, Marius Petipa n'avait pas égal […] »

Russie, au début du XXe siècle, une faveur exceptionnelle. »[1] De même, Serge Lifar dans son livre *La Danse. Les grands courants de la danse académique* évoque l'histoire du ballet dans la seconde moitié du XIXe siècle, période « que l'on a souvent caractérisée comme une époque de décadence du ballet et qui le fut réellement, sauf, peut-être, en Russie. »[2]

Il s'avère que le Grand Théâtre de Saint-Pétersbourg n'est plus un lieu pour les œuvres transposées de son homologue, l'Opéra de Paris. La seconde moitié du siècle est une période de transition pour le ballet français. Et comme l'a montré Hélène Laplace-Claverie, la danse, loin de décliner, élargit en effet ses dimensions esthétiques et trouve un nouveau public.[3] Les styles se diversifient et de nouveaux lieux (nouveaux théâtres et les music-halls) vont jouer un rôle essentiel en permettant à la danse de se démocratiser. Toutefois, l'Opéra de Paris traverse une crise avec une baisse du nombre de représentations par ballet :

> Et l'insuccès des œuvres nouvelles n'est guère compensé, comme on pourrait s'y attendre, par le recours à une politique de reprises. Au lieu de mobiliser les ressources d'un répertoire pourtant singulièrement riche, les directeurs successifs du Palais Garnier laissent sombrer dans l'oubli les fleurons du patrimoine chorégraphique français.[4]

Selon Jean-Claude Yon, après 1870, l'Opéra de Paris « perd son importance dans le paysage lyrique à la fois parisien, national et européen. »[5] À cet égard, son immense prestige mondial s'efface au fur et à mesure. Comme le constate Sylvie Jacq-Mioche, « sous le Second Empire, les impératifs politiques et financiers fixeront au ballet un cadre réduit tant en ce qui concerne l'esthétique que sa place au sein du théâtre. Le nombre de créations diminue grandement, les danseurs étant souvent cantonnés aux divertissement d'opéra. »[6] Ce jugement est nuancé par Pauline Girard qui affirme que le genre du ballet en France « est en réalité remis en question dans sa forme traditionnelle de « ballet

---

[1] CHRISTOUT M.-F., *Le ballet occidental : naissance et métamorphoses : XVIe-XXe siècles*, *op. cit.*, p. 88.
[2] LIFAR S., *La danse : les grands courants de la danse académique*, Paris, Denoël, 1938.
[3] LAPLACE-CLAVERIE H., « Le répertoire chorégraphique entre 1870 et 1914. Décadence ou Transition ?» in SERRE S. et NOIRAY M., *Le répertoire de l'Opéra de Paris, (1671-2009) Analyse et Interprétation,* Paris, École des Chartes, 2010, p. 261-272.
[4] *Ibid.,* p. 264.
[5] YON J.-C., « L'Opéra au XIXe siècle. Un répertoire original ? » in SERRE S. et NOIRAY M., *Le répertoire de l'Opéra de Paris, 1671-2009 : analyse et interprétation*, Paris, École des chartes, 2010, p. 252.
[6] JACQ-MIOCHE S., « De la triple influence de la danse française », *op. cit.*, p. 507.

d'action »[1]. Dans cette perspective, le Grand Théâtre de Saint-Pétersbourg devient le théâtre de sa propre création chorégraphique sous la direction artistique de Marius Petipa, nommé premier maître de ballet. En outre, vient également le temps de l'isolement de la première scène de l'Empire russe, car elle ne délivre plus de spectacles de ballet à l'Opéra de Paris vu le manque d'échanges artistiques et la mort d'Arthur Saint-Léon en 1870 qui était engagé à Saint-Pétersbourg et à Paris.

Cependant, la politique artistique de Marius Petipa consiste en premier lieu en l'adaptation de ballets à succès sur la scène russe. Le chorégraphe réinvente, réécrit, renouvelle les versions des ballets de ses collègues et anciens professeurs. Il reprend ainsi le répertoire abandonné à l'Opéra de Paris de Dauberval (*La Fille mal gardée*), de Taglioni (*La Fille de Danube*). En outre, le public croit voir les ballets de Jules Perrot ou d'Arthur Saint-Léon, mais avec les danses et les pas en plus. Il monte aussi de nouvelles versions des ballets de Joseph Mazilier (*Paquita*, *Le Corsaire*). La vitesse de son travail et sa productivité sont impressionnantes.[2]

En travaillant plusieurs années à côté de ses compatriotes, les chorégraphes et maîtres de la danse française, Marius Petipa perpétue la tradition du ballet français. Cependant, la conception de son œuvre chorégraphique évolue différemment au gré de son séjour plus long sur le sol russe. En effet, il était arrivé en tant que danseur, pour devenir ensuite maître de ballet. Selon l'article de Sylvie Jacq-Mioche, qui fait une brève comparaison entre un illustre ballet, *Coppélia* de Saint-Léon créé en 1870, et *Don Quichotte* de Petipa, tout aussi renommé et monté en 1869. Il y a une différence sur la forme et l'écriture de ces deux créations. Si dans *Coppélia* il n'y a pas de place pour une variation masculine car le rôle principal du danseur est incarné par la ballerine, la nature de *Don Quichotte* est une présentation nouvelle et qui deviendra la signature du maître de ballet « un couple à part égale, Quitterie et Basile, un acte narratif, un passage aux évanescences romantiques (le tableau des Dryades) et un divertissement brillant dont s'efface la narration. »[3] Son œuvre s'inscrit dans la tradition française du ballet mais elle infléchit le modèle du ballet en Russie.

Sergej Hudekov, collaborateur de Petipa et témoin direct de son œuvre en Russie, lui

[1] BRANGER J.-Ch. (dir.), *Musique et chorégraphie en France de Léo Delibes à Florent Schmitt,* actes de la journée d'étude du 13 juin 2008, Université Jean Monnet-Opéra Théâtre de Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2010, p. 34.
[2] Nous publions la liste de ballets créés par Marius Petipa dans l'annexe de cette thèse.
[3] JACQ-MIOCHE S., « L'Héritage chorégraphique du Second Empire, entre réalité et fantasmes » in YON J.-C. (dir.) *Les Spectacles sous le Second Empire*, Paris, Armand Colin, 2010, p. 190.

dédie un chapitre dans son ouvrage *Histoire des danses*.[1] Dans ses pages, il observa d'un regard objectif l'œuvre du chorégraphe. Comme le souligne Pascale Melani dans son article consacré à Hudekov, celui-ci « décrit pour la première fois la structure du pas de deux « petitien » (entrée, adage, variations, coda), devenu le mètre étalon du duo classique. »[2] L'historien de la danse propose aussi de distinguer deux périodes de l'œuvre du chorégraphe : avant et après sa collaboration avec le directeur Ivan Vsevoložskij en 1888 qui contribuera au changement esthétique de ses ballets. Tandis que la première période se caractérise par la dominance de l'aspect dramatique, l'adaptation de la chorégraphie ainsi que les liens entre la pantomime et la danse, la deuxième période privilégie la danse au détriment du drame.[3]

L'historien du théâtre Jakovlev différencie également deux périodes dans l'œuvre de Petipa : celle avant 1862 où il est danseur et interprète de tous les grands rôles du répertoire et après la création de *la Fille du pharaon* qui l'affirme en qualité de maître de ballet. Il distingue quatre groupes de ballets selon le sujet. Le groupe le plus important est celui qui comprend les ballets au sujet fantastique. Ces œuvres incluent « l'élément romantique ».[4] Ensuite, vient le groupe des ballets pseudo-culturels [*psevdo-bytovye*] qui exposent la culture de la France et de l'Espagne. L'historien se réfère avant tout aux ballets comme *Le Marché de Paris*, *Camargo*, *L'Ordre du Roi* et d'autres. Le troisième groupe nommé « classique » se définit par ses « particularités artistiques ». Les créations de ce groupe s'inspirent du monde antique. *La Vestale, La Bayadère, Le Roi Candaule, La Fille du pharaon* figurent dans ce groupe. Enfin, la dernière sélection comporte les ballets « pseudo-historiques »[5] et l'historien explique le choix du nom :

> Chercher les traces d'une vérité historique dans le ballet serait une grave erreur. Les ballets tels que *Roxane, la Belle de Monténégro, Mlada* et *Raymonda* appartiennent à ce groupe. Tous les ballets historiques de Petipa sont riches en éléments fantastiques et romantiques. Il est très difficile de délimiter l'histoire, l'imagerie et le romantisme.[6]

Le sujet sert de base centrale sur laquelle le ballet repose. La musique et la danse découlent du sujet et sont déterminées par l'époque.

---

[1] « Marius Petipa i ego značenie » [Marius Petipa et son rôle] HUDEKOV. S., *Istorija tancev, op. cit.*, p. 148-161.
[2] MELANI P., « Sergueï Khudekov (1837-1928), premier historien de la danse » in *Marius Petipa. Étoilement d'une œuvre, op. cit.*, p. 33.
[3] *Ibid.*
[4] JAKOVLEV M., *Baletmejster Marius Petipa* [Le maître de ballet Marius Petipa], Leningrad, édition P.P. Sojkin, 1924, p. 34.
[5] *Ibid.,* p. 34-35.
[6] *Ibid.,* p. 36.

La décennie 1870 est féconde dans la carrière du chorégraphe. Il crée un nouveau ballet tous les ans. Voici la liste des ballets que le chorégraphe a laissé dans ses notes :

1 janvier 1871 – Trilby
16 décembre 1872 – Camargo
6 janvier 1874 – Papillon
26 janvier 1875 Bandits
18 janvier 1876 – Pélée
23 janvier 1877 – Bayadère
29 Janvier 1878 – Roxane
7 Janvier 1879 – Fille des Neiges
2 décembre 1879 – Mlada
Zoraya[1]

Le Songe d'une nuit d'été a été cependant créé en 1876 et *Zoraja, la Mauresque en Espagne* en 1881. En effet, cette période reste peu étudiée dans l'historiographie de la danse russe. Sans doute possible, *La Bayadère* est la création la plus analysée par les historiens. Néanmoins, cette époque est marquée par le renouvellement dans le domaine du ballet. Petipa favorise la forme du grand ballet à trois ou quatre actes. Il met en scène des personnages de diverses cultures et utilise surtout différentes sortes de danses dans ses chorégraphies, dont une grande variété de danses folkloriques. Ainsi, les *csardas* hongroises, *mazurkas* et *cracoviens* polonaises, *fandango* espagnole figurent dans chaque création. Mais aussi les danses orientales : perses, chinoises (*Camargo),* circassiennes (*Le Papillon*) et égyptiennes (*Mlada*). Il peut donner une certaine réalité géographique et ethnographique à ses créations grâce aux sujets très variés. Les intrigues de ses ballets sont situées dans différents pays représentés de façon fantastique.

Comme le souligne la chercheuse américaine, Lynn Garafola, Petipa a imposé la structure du *grand ballet*, fondée elle-même sur sa relecture et sa connaissance du ballet romantique. Il favorise aussi la diffusion d'un style monumental qui privilégie des intrigues permettant des scènes de transformation spectaculaires, des scènes de masse mettant en place un grand corps de ballet. Il s'agit alors d'un ballet composé d'une succession de styles de danse très différents : danses nationales, danses d'école,

[1] *RGALI*, F. 1657, Op. 3, D. 127, p. 6.

divertissements, grands pas d'action, de longues parties mimées et des danses de groupe.[1]

2. La question d'un livret de ballet en Russie

Dans ses discussions sur l'état du ballet à Saint-Pétersbourg, le journaliste Vladimir Zotov s'étonne que les livrets des ballets de l'ère du Romantisme tels que *Giselle*, soient « composés par les poètes et non pas par les maîtres de ballets. »[2]

L'histoire de ballet au XIXe siècle est marquée par la prépondérance du livret sur le ballet. Comme le souligne Hélène Laplace-Claverie, le livret est un outil indispensable de la composition d'un spectacle de ballet ; c'est « la matrice nécessaire » de tout le ballet et sans lequel il n'est guère possible de composer la musique, ni les chorégraphies, ni les décors.[3] La grande importance du livret souligne ainsi la valeur dramatique d'un ballet du XIXe siècle. De cette manière, le chorégraphe en France (contrairement à la Russie) n'est pas souvent l'acteur principal dans la création d'un ballet, une entreprise collective réunissant librettistes, compositeurs, décorateurs et artistes.[4] Il faut noter que contrairement au système théâtral français, la profession de celui qui compose des scénarios de ballets, ledit librettiste, n'existe pas officiellement dans les Théâtres impériaux russes.

Son statut n'est ni établi ni clair dans les théâtres russes. Ainsi, Sergej Hudekov souligne une situation délicate des auteurs des *librettos* sans que nous ne puissions remarquer son agacement :

> La Direction des théâtres de Pétersbourg ne considérait guère obligatoire de payer les auteurs russes pour la composition des programmes de ballet. Même au cas des rémunérations, celles-ci sont une chiche récompense. Alors que les Français qui « ont l'honneur » d'écrire pour la Russie, sont payés 3000 francs pour un programme de ballet, et les Russes reçoivent 300 roubles.[5] (en russe)

Le statut négligeable et incertain de ce métier en Russie est aussi accompagné par une coutume ordinaire : celle de chercher les talents artistiques à l'étranger. La pratique était

---

[1] GARAFOLA L., « Russian Ballet in the Age de Petipa », in *The Cambridge Companion to Ballet*, KANT M. (dir.), Cambridge, Cambrige University Press, 2007, p. 151-163.
[2] V.Z. (ZOTOV V.), « Balet v Peterburge » [Le Ballet à Saint-Pétersbourg] *Panteon* [Le Panthéon], Livre 3, 1854, p. 46.
[3] LAPLACE-CLAVERIE H., *Écrire pour la danse. Les livrets de ballet de Théophile Gautier à Jean Cocteau (1870-1914)*, *op. cit.,* p. 127
[4] Voir MARQUIÉ H., « Du notateur à l'auteur : être chorégraphe au XIXe siècle » in GRACEFFA A., (dir.) *Vivre de son art. Histoire du statut de l'artiste, XVe-XXIe siècles*, Paris, Hermann Éditeurs, 2012, p. 77-88.
[5] HUDEKOV S., *Istorija tancev*, *op. cit.*, p. 89.

courante de s'adresser également aux librettistes et dramaturges français. En tenant compte que de nombreux ballets sont des spectacles transposés en Russie par les chorégraphes français et sont des versions remaniées, le livret de ballet est également un objet de transposition.

2.1. La collaboration avec Jules-Henri Vernoy de Saint-Georges

Quant au discours critique, la presse russe semble aussi favoriser l'adaptation des programmes chorégraphiques étrangers. Fëdor Koni attire l'attention du spectateur russe sur la composition des scénarios de ballet en France : « À Paris, les ballets s'enchaînent les uns après les autres, mais sont des échecs jusqu'à la collaboration d'un bon écrivain dramatique et d'un maître de ballet compétent.[1] » L'intensité dramatique est considérée comme indispensable pour le succès d'un ballet et le savoir-faire peut être emprunté à la France. Afin de prouver l'importance du travail de l'écrivain dans le scénario du ballet, il évoque les deux nouveaux ballets parisiens et le nom d'un auteur dramatique, Jules-Henri Vernoy de Saint-Georges. En 1847-1848, les ballets *Paquita* et *Satanilla* sont transposés de Paris à la scène pétersbourgeoise :

> Le succès de ces deux ballets fut énorme. Le premier est monté par M. Fréderic et le deuxième par le maître de ballet Petipa qui était arrivé avec son jeune fils, un danseur habile. Le ballet *Satanilla* appartient à la plume du littérateur Saint-Georges et c'est pourquoi il diffère non seulement par un sujet riche, mais aussi par une belle idée et un contenu complexe. Ce ballet est encore purement fantastique ce qui lui apporte beaucoup de succès.[2] (en russe)

Le critique souligne le goût prononcé français dans le domaine chorégraphique et sa place importante dans la capitale russe et mentionne les noms de Saint-Georges et de Petipa qui transposent les ballets en Russie.

Jules-Henri Vernoy de Saint-Georges (1799-1875) est une personne renommée dans l'histoire du théâtre français. Directeur de l'Opéra-Comique en 1828-1830, il fit une très brillante carrière d'auteur dramatique. Il est l'un des librettistes les plus prolifiques du XIXe siècle. Il est directeur et remplit également la fonction de dramaturge. Ce fait n'est pas rare dans l'histoire du théâtre français.[3] Le dramaturge est invité à devenir membre

---

[1] KONI F., « Balet v Saint-Peterburge » [Le Ballet à Saint-Pétersbourg] *Panteon i repertuar russkoj sceny* [Le Panthéon et le répertoire de la scène russe], vol. II, mars 1850, p. 37.
[2] *Ibid.*, p. 38.
[3] Cf. YON J.-C., *Directeurs de théâtre, XIXe-XXe siècles: histoire d'une profession*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2008, p. 66.

de la caste des « librettistes officiels » à l'Opéra de Paris en 1839. Il y rencontre le danseur et le chorégraphe Joseph Mazilier pour qui il compose des scénarios de ballet. De sa plume sortent les livrets des plus célèbres ballets sous la chorégraphie de Mazilier *Le Diable amoureux*, *Gipsy*, *Le Corsaire*. Tous ces ballets sont transposés à Saint-Pétersbourg par le chorégraphe lui-même ou par ses successeurs. Sans doute à leur arrivée en Russie en 1847, le père et le fils Petipa décident de monter des ballets à succès, *Paquita* et *Le Diable amoureux.*

Mais même avant cela, le nom du librettiste, Henri Saint-Georges, paraît déjà dans les pages des gazettes russes. Le célèbre ballet romantique *Giselle,* pour lequel il avait composé le livret en collaboration avec l'écrivain Théophile Gautier, a été transposé sur la scène pétersbourgeoise en 1842. Le journal russe *L'Abeille du Nord* dans l'article consacré à la transposition de *Giselle* dans la capitale russe s'exclame :

> Pourquoi personne ne compose de programmes de tels ballets ? Si un membre de l'Académie[1] s'occupe du décor sur la scène, un littérateur n'aura aucune honte à écrire le programme du ballet. C'est une affaire absolument littéraire et poétique. Le ballet est une poésie. Pour composer un bon programme, il faut bien connaître l'histoire, la mythologie, les traditions des peuples. Il faut avoir une âme de poète, être un artiste et un peintre et ce n'est pas une chose facile.[2] (en russe)

L'association du littérateur avec le chorégraphe est « un bon moyen pour remédier aux défauts du ballet. »[3]

L'intention de continuer d'imposer en quelque sorte un modèle français se voit non seulement dans le choix des ballets transposés mais aussi dans les créations originales du chorégraphe. « Les postulats de Perrot, de Didelot et de Noverre étaient sacrés pour lui et le guidaient toute sa vie. »[4] Il est auteur, seul ou en collaboration, de nombreux scénarios chorégraphiques qui, selon la chercheuse Hélène Laplace-Claverie, sont « truffés de références à la culture française, qu'elles soient classiques ou romantiques; un peu comme

[1] Le décor de *Giselle* en Russie a été créé par Andrej Roller qui est membre de l'Académie des Arts de Russie.
[2] R.Z. (R. Zotov) « Bolšoj teatr » [Le Grand Théâtre] *Severnaja pčela* [L'Abeille du Nord], n° 291, 29 décembre 1842.
[3] « Teatral'naja letopis' » [La Chronique théâtrale] *Panteon i repertuar russkoj sceny* [Le Panthéon et le répertoire de la scène russe], vol. II, mars 1848, p. 37-38.
[4] IVANOV M., « Marius Ivanovič Petipa », *Novoe vremja* [Le Nouveau temps], n° 12331, 12 juillet 1910, p. 2.

si le chorégraphe souhaitait faire de Saint-Pétersbourg le creuset d'une synthèse entre ces deux âges d'or artistiques. »[1]

À l'instar de Joseph Mazilier qui « a tendu la main à l'auteur » afin de monter « plus belle pièce »[2], Marius Petipa collabore avec Vernoy de Saint-Georges pour la composition d'un scénario de son premier ballet monumental *La Fille du pharaon* en 1862. Aleksandr Pleščeev décrit ainsi cette collaboration : « Le ballet est plein d'action et de beauté. Petipa a illustré merveilleusement le programme de Saint-Georges avec des danses très artistiques. »[3]

Ce ballet, le premier entièrement élaboré par le chorégraphe, s'inspire de l'un des ouvrages les plus populaires de Théophile Gautier, le *Roman de la momie*. Comme l'indique Hélène Laplace-Claverie, ce choix n'est pas un hasard. Les œuvres de ce poète et romancier français ont servi à inspirer plusieurs chorégraphes et compositeurs, et Marius Petipa lui rend hommage sur le sol russe « tout en confirmant la couleur française de son esthétique. »[4] En outre, Jules-Henri Vernoy de Saint-Georges dispose d'une expérience solide pour adapter la narration à la chorégraphie. Le talent du dramaturge et du connaisseur de toutes les particularités de la transposition littéraire sur la chorégraphie est reconnu par l'écrivain Théophile Gautier.[5] Il a besoin d'un assistant expérimenté en la personne de Saint-Georges car il « ignore les combinaisons du théâtre et les exigences de la scène […] »[6].

Il semble important d'évoquer l'histoire et le destin de cette œuvre du chorégraphe qui exercera une grande influence sur sa carrière en Russie. *La Fille de Pharaon*, considéré

---

[1] LAPLACE-CLAVERIE H., « De Marius Petipa à Vaslav Nijinski, le dialogue franco-russe vu à travers les livrets de ballet » in ZIDARIC W. et al., (éd.), *Interculturalité, intertextualité: les livrets d'opéra: fin XIXe - début XXe siècle :* colloque international, Nantes, Centre de recherches sur les identités nationales et l'interculturalité, 2003, p. 312.

[2] KONI F., « Balet v Saint-Peterburge » [Le Ballet à Saint-Pétersbourg] *Panteon i repertuar russkoj sceny* [Le Panthéon et le répertoire de la scène russe], vol. II, mars 1850, p. 38.

[3] PLEŠČEEV A., *M.I. Petipa (1847-1907) : k šestidesjatiletiju ego služby na scene imperatorskih teatrov* [M.I. Petipa (1847-1907) : soixante ans de son service sur la scène des Théâtres impériaux], Saint-Pétersbourg, 1907, p. 6.

[4] LAPLACE-CLAVERIE H., « De Marius Petipa à Vaslav Nijinski, le dialogue franco-russe vu à travers les livrets de ballet », *op. cit.*, p. 314.

[5] L'écrivain français en reconnaissant ses incapacités d'adapter son projet de *Giselle* aux conditions de la scène de ballet, fit l'éloge du talent du librettiste en évoquant son expérience pour le spectacle *Le Diable amoureux* : « Le soir, à l'Opéra, la tête encore pleine de votre idée[5], je rencontrai au détour d'une coulisse, l'homme d'esprit qui a su transporter dans un ballet, en y ajoutant beaucoup du sien, toute la fantaisie et tout le caprice du Diable amoureux de Cazotte… ; je lui racontai la tradition des Wilis. Trois jours après le ballet Giselle était fait et reçu. », *La Presse*, 5 juillet 1841.

[6] *La Presse*, 5 juillet 1841.

comme le premier grand ballet composé par le jeune chorégraphe pour le Grand Théâtre de Saint-Pétersbourg, a été commandé par le directeur des Théâtres spécialement à Marius Petipa pour le bénéfice d'une danseuse italienne Carolina Rosati. Le chorégraphe se plonge avec rigueur dans sa composition. Il a plusieurs motivations pour que son spectacle soit réussi. À cette époque, il n'est pas encore le maître de ballet officiel des Théâtres impériaux mais il a déjà composé des ballets en un acte et des divertissements. Dans ses mémoires, Marius Petipa écrit qu'après la nomination de Saburov comme nouveau directeur et le départ de Jules Perrot, « ce fut ainsi que me fut proposé le poste de maître de ballet et que je signai mon contrat avec M. Sabourov. »[1] Des incohérences sont toutefois évidentes dans son dossier personnel[2] conservé dans les Archives historiques à Saint-Pétersbourg qui confirme la nomination officielle de Marius Petipa après la mise en scène de ce ballet, le 19 avril 1862. Par ailleurs, la lettre de Petipa adressée au directeur prouve aussi le contraire de ce qu'il aurait écrit dans ses mémoires à la fin de sa vie. Nous plaçons ici cette lettre[3] :

> Excellence,
>
> Depuis trois ans j'ai rendu de grands services à l'administration des théâtres impériaux comme compositeur de ballets et de divertissements, sans jamais avoir reçu un cadeau, ni indemnité pour toutes les peines et fatigues que je me suis données.
>
> J'ai composé et fait de grandes dépenses pour le *Marché des Innocents* et *le Dahlia Bleu.* Plusieurs fois j'ai eu l'honneur de composer par ordre de votre Excellence des divertissements pour Pétergoff, Tsarskoe Selo>
>
> Votre Excellence m'a demandé il y a 3 ans de composer les danses dans l'opéra Martha, en me promettant une récompense que je n'ai pas encore reçue.
>
> L'année passée et cette année j'ai fait le service de maître de ballet en remettant en scène *La Dryade*, *Faust* et composé à la demande de Votre Excellence, le nouveau ballet La fille de Pharaon qui m'a occasionné beaucoup de frais que j'ai été obligé de faire à Paris, à Berlin, pour les livres, gravures afin de m'instruire, de me rendre bien compte de tous les détails sur l'époque des Pharaons en Égypte.
>
> Je ne suis engagé que comme premier danseur mime et maître de danse à l'École des théâtres Impériaux.
>
> Je viens donc prier, Votre Excellence, de me faire avoir une récompense pour toutes les peines que je me suis données en remplissant le service de maitre de ballet.

[1] PETIPA M., *Mémoires, op. cit.,* p. 47.
[2] *RGIA*, F. 497, Op. 5, D. 2467, P.138.
[3] *RGIA*, F. 497, Op. 5, D. 2467, P. 137. Rédigée en langue française.

Carolina Rosati est l'une des danseuses les plus reconnues de l'époque du ballet romantique, elle danse à l'Opéra de Paris avant de se rendre à la capitale russe en 1859. Elle interprète les plus grands rôles dans les ballets de Joseph Mazilier, d'Arthur Saint-Léon ou de Lucien Petipa : *Le Corsaire*, *Marco Spada*, *Jovita*, *Pâquerette* et d'autres. Et même si les correspondances entre le chorégraphe et le librettiste ne sont pas encore explorées, Saint-Georges était intéressé au destin de son œuvre en Russie, ce dont témoigne la lettre de Rosati adressée au dramaturge français le 6 février 1862 :

> Monsieur, vous serez sans doute étonné du retard que j'ai mis à vous adresser cette lettre ; mais j'ose espérer que vous me pardonnerez mon apparente inexactitude quand je vous aurai dit que jusqu'au 15 janvier j'ignorais si votre ballet serait ou non mis en scène cette année.[1]

Ensuite, la danseuse relate de façon détaillée la première mise en scène du ballet en soulignant le travail artistique et la chorégraphie de Marius Petipa :

> Ainsi, cher Monsieur Saint-Georges maintenant je vous dirai que Mr Petipa a mis en scène votre magnifique ouvrage avec tant d'intelligence et le beau gout d'un maitre de ballet du premier ordre, les danses sont excessivement gracieuses, de beau gout et d'un grand effet. La pantomime est réglée avec beaucoup de vérité. Toutes les scènes en général ont beaucoup plu, par exemple, le récit dans la forêt que je fais à *faraon* à produire un grand effet. Dans la cabane les danses sont ravissantes, on m'a fait recommencer un pas avec Mr. Petipa, la scène en suit avec le roi de Nubie est très belle et parfaitement réglée.[2]

Comme nous l'apprenons de cette lettre, Saint-Georges n'a pas eu l'occasion d'assister en personne à la première du spectacle, la ballerine donc exprime le souhait de partager ce moment avec le librettiste et avoue : « O monsieur comment je serai heureuse si vous pourriez me voir dans ce rôle que pour moi et tout le monde c'est la plus belle création que j'ai eu jusqu'à présent. »[3]

En outre, cette lettre dans le ton amical et chaleureux confirme la relation sympathique entre les deux correspondants. Il est bien probable que Saint-Georges compose le livret sans pouvoir négliger la personnalité de l'artiste, ce qui peut assurer souvent le rôle le plus réussi.

---

[1] *RGALI*, F. 1657, Op. 3, D., 161, P. 6, rédigé en français.
[2] *Ibid.*
[3] *Ibid.*

« Un énorme succès artistique et un énorme succès de la caisse on s'arrache les billets »[1], permet à la collaboration entre Saint-Georges et Petipa de continuer durant les années suivantes. En octobre 1868, Marius Petipa crée un nouveau ballet exotique sur la musique de Cesare Pugni dont le sujet est tiré à nouveau, d'une nouvelle de Théophile Gautier *Le Roi Candaule*[2]*.* Jules-Henri Vernoy de Saint-Georges devient auteur du livret. C'est une deuxième œuvre née d'une collaboration de deux Français. Denis Leškov sur les pages de son livre consacré à Marius Petipa, se souvient que ce dernier « travaillait beaucoup avec son collègue permanent Henri Saint-Georges sur le programme d'un nouveau grand ballet tout l'été 1868 à Paris. »[3] Ses souvenirs confirment une collaboration étroite avec son librettiste attitré, ainsi que les séjours réguliers du chorégraphe en France pour la recherche de nouveaux sujets de ballets. En outre, le critique de la revue russe *La Voix* publie un article sur la première du ballet en mentionnant : « Selon l'envie du directeur de nos théâtres, S. A. Gedeonov, un librettiste célèbre Saint-Georges avait écrit pour le Théâtre de Saint-Pétersbourg, un programme assez intéressant et bien composé. »[4] Il s'avère que non seulement le chorégraphe lui-même cherche à travailler avec le dramaturge et librettiste français mais aussi que la Direction des théâtres continue à favoriser cette coopération. Denis Leškov souligne dans son ouvrage le professionnalisme du librettiste français : « Saint-Georges a transposé avec une grande habileté des versions historiques de Hérodote et de Plutarque et a élaboré un programme d'un intérêt exceptionnel en ayant donné à Petipa une vaste possibilité pour composer les masses des danses et des scènes spectaculaires. »[5] En revanche, le journaliste et historien de la danse, Sergej Hudekov est d'une opinion contraire. En se proclamant premier auteur du livret du nouveau ballet, il explique que le directeur

> aimait tout ce qui était étranger l'a rejeté […] M. Petipa était parti pour Paris sans oublier de prendre le livret de l'auteur russe que Saint-Georges a repris en ajoutant les modifications devenues néfastes pour le sens d'un épisode antique.[6]

Les souvenirs du journaliste témoignent à nouveau du statut complexe d'un librettiste en Russie ainsi que de son envie personnelle d'être reconnu.

---

[1] *Ibid.*
[2] *Le Roi Candaule* est une nouvelle de Théophile Gautier publiée dans *La Presse* en 1844. L'écrivain aurait été inspiré par la version de l'histoire écrite par Hérodote.
[3] LEŠKOV D., *Marius Petipa (1822-1910). K stoletiju ego roždenija* [Marius Petipa (1822-1910). Pour le centième anniversaire de sa naissance], Petrograd, Akademičeskij teatr, 1922, p. 19.
[4] « Novyj balet » [Le Nouveau ballet] *Golos* [La Voix], nº 289, 19 octobre 1868.
[5] LEŠKOV D., *Marius Petipa (1822-1910), op. cit.*, p. 19.
[6] HUDEKOV S., *Istorija tancev*, *op. cit.,* p. 88.

2.2. Les librettistes russes

Le goût pour l'esthétique française dans le ballet russe de Marius Petipa est également attirant pour les librettistes qui succèdent à Saint-Georges. Les ballets *La Bayadère* (1877) et *Roxane*, *la Belle du Monténégro (1878)*, *Vestale (1888*) créés en collaboration avec Sergej Hudekov, qui devient finalement co-auteur des scénarios chorégraphiques après la mort de Saint-Georges en 1875, continue la tradition des ballets aux canevas romantiques. L'amateur de ballet assidu, une personne d'intelligence, auteur de l'ouvrage en quatre volumes *l'Histoire des Danses*, est le témoin direct de la carrière de Marius Petipa. Il connaît parfaitement ses mises en scène, les sujets des ballets, et est en correspondance avec les artistes de ballet ainsi qu'il suit les actualités du ballet à l'étranger. Ainsi, le livret du ballet *La Bayadère*[1] non seulement illustre et continue la veine des ballets orientaux dont *La Fille du pharaon* fut le prototype mais s'inspire de divers spectacles au sujet des bayadères y compris de *Sacountalâ* (sur le livret de Théophile Gautier en 1858). Cette œuvre souligne de nouveau la préférence du chorégraphe à continuer l'héritage du travail de Saint-Georges et Théophile Gautier, connaisseurs de l'art de la danse française.

Comme nous l'avons déjà mentionné, le rôle du directeur des Théâtres impériaux russes est souvent considérable dans le rayonnement du modèle français sur le ballet russe. Une telle contribution fut faite par le directeur Ivan Vsevoložskij, admirateur de la culture et l'histoire françaises. Il devient non seulement collaborateur précieux de Petipa mais aussi son ami à qui ce dernier consacre ses *Mémoires*. Aleksandr Pleščeev souligne que « Vsevoložskij et Petipa se complétaient merveilleusement, ils suivaient les mêmes tâches esthétiques. Leur collaboration a trouvé son apogée dans la création de la *Belle au bois dormant* de Tchaïkovski »[2] L'exemple de ce ballet qui puise son sujet directement du conte de Charles Perrault, se place parmi d'autres adaptations des contes comme *Cendrillon* (1893), *Casse-Noisette*, ou le *Miroir Magique* (1903). Par ailleurs, non seulement les sujets des livrets mais aussi l'atmosphère de somptuosité et le décor splendide du palais de Versailles des ballets suggèrent l'esthétique française. Comme le ballet de Saint-Georges *Camargo* qui a proposé « une opulence du décor, la fraîcheur des costumes ; […] le boudoir élégant de Camargo dans le style de Louis XV et une salle faste

[1] Petipa a contesté la parité de Sergej Hudekov sur le livret de *La Bayadère.* Communiqué lors du colloque international *Hommage à Marius Petipa* qui s'est tenu à Saint-Pétersbourg en 2018.
[2] PLEŠČEEV A., *M.I. Petipa (1847-1907) : k šestidesjatiletiju ego služby na scene imperatorskih teatrov, op. cit.,* p. 8-9.

du palais de Versailles. »[1], les spectacles se construisent en mettant en lumière le côté ornemental.

Le monde de Marius Petipa est peuplé de héros de contes et de légendes, nourri d'exotisme, de fantaisie débridée. Est-ce qu'il tient résolument à l'écart des tendances du jour, des événements sociaux et politiques qui ont lieu dans la société russe ? Avant de répondre à cette question, il faudrait définir la place du ballet au sein des autres arts de la scène que lui attribuent l'intelligentsia russe dans la seconde moitié du XIXe siècle.

3. La place du ballet au sein des arts du spectacle

Oleg Petrov affirme dans son ouvrage que le ballet n'est pas considéré comme un type indépendant d'art dans la seconde moitié du siècle, ce qui devient une des raisons principales de son rejet. Il constate tout de même qu'il n'y a pas eu de vraies tentatives de le comprendre[2]. Il avance l'hypothèse qu'il était plus facile de l'ignorer et ne pas l'associer aux grands genres de l'art. Toutefois, dans la deuxième moitié du XIXe siècle, il devient l'objet de plusieurs écrits et réflexions critiques des hommes de lettres, des artistes et de ceux que l'on nomme l'intelligentsia russe. Donc, l'art du ballet n'est plus ignoré même si toujours considéré comme secondaire.

Pour mieux comprendre comment et pourquoi le ballet est critiqué, nous allons situer le ballet, en Russie, dans le panorama des genres théâtraux en esquissant une typologie des genres et des usages qui y sont associés. Il existe une hiérarchie des genres, du plus sérieux au plus frivole. Le théâtre dramatique se trouve au premier rang de cette classification. Dans les années 1860, il reprend le rôle de la littérature et a pour objectif d'expliquer les directions du développement de la société. Étant donné que le théâtre dramatique occupe une première place dans la hiérarchie des genres théâtraux, il reçoit beaucoup de critiques. La pensée théâtrale est étroitement liée aux tendances sociales de la vie politique du pays. L'attitude envers le théâtre dépend souvent des regards sociaux des représentants des groupes divers. Les démocrates révolutionnaires veulent voir le théâtre comme moyen de réalisation de leurs principes. D'autres favorisent un bel art dit esthétique dont les membres se battent pour l'art libre de l'influence des intérêts sociaux.

---

[1] *Vsemirnaja illjustracija* [Illustration mondiale], nº 211, 1873.

[2] PETROV O., *Russkaja baletnaja kritika konca XVIII-pervoj poloviny XIX veka* [*La critique du ballet russe de la fin du XVIIIe siècle et de la première moitié du XIXe siècle]*, Moscou, Iskusstvo, 1982, p. 185.

Cette diversité des opinions lors de cette période riche en expression dans toutes les sphères concerne aussi les jugements sur le ballet.

Le mouvement de soulèvement national dans les années 1860 influence différents types d'art, en particulier la littérature et le théâtre dramatique qui exigent désormais la vérité dans l'art et l'image de la vie en tant que telle.[1] Le ballet ne réagit par contre pas à ce dogme imposé par la nouvelle intelligentsia russe. Cela produit de fortes critiques dont la cible devient l'art chorégraphique. Les hommes de lettres semblent perdre leur intérêt pour l'art chorégraphique et ne le considèrent pas comme un art. Le ballet vit désormais dans « l'atmosphère malade »[2] du groupe étroit des « balletomanes »[3].

Cette époque se caractérisant par un fort engouement pour tout ce qui est russe, le ballet cherche à se rendre plus contemporain. Les spectacles saint-léoniens suscitent maintes discussions dans la presse théâtrale ainsi que dans les articles cassants des hommes littéraires. L'art chorégraphique dépasse son public habituel et attire les couches de l'intelligentsia russe dont le regard critique est bien plus pointu. Il est important de souligner un rôle sensible de la mode contemporaine dans le choix des sujets et leurs réussites.

Sous la pression grandissante, les genres théâtraux doivent militer pour leur indépendance et le sens des œuvres musicales. Nikolaj Nekrassov publie le poème *Ballet*[4], une œuvre sarcastique sur le ballet à Saint-Pétersbourg.

À cette époque le combat pour le drame musical, la vérité et l'efficacité est intense. Tout d'abord, il s'agit du choix du sujet. Les nouveaux musiciens russes manifestent contre la méconnaissance et la mésestimation du rôle du sujet et du scénario littéraire dans l'opéra. L'importance du livret de l'opéra et son rôle primordial deviennent des principes importants des compositeurs d'opéra. Le genre de ballet au contraire ne semble pas être touché par les idées qui bouleversent le théâtre. Bien qu'il existe des discussions sur la signification du livret, ce sont des doutes sur la nécessité d'un sujet étoffé dans le spectacle du ballet :

---

[1] Voir le deuxième chapitre de la troisième partie de cette these.

[2] BLOK L., *Klassičeskij tanec. Istorija i sovremennost'* [La danse classique. L'histoire et la modernité], Moscou, Iskusstvo, 1987, p. 293.

[3] Le critique Konstantin Skal'kovskij écrit que le nombre de balletomanes « parfois diminue, parfois augmente, selon la mode ; parmi eux, on compte plusieurs personnes qui ne s'intéressent pas à l'art, mais qui aiment regarder les jolies danseuses et parfois les invitent au dîner », SKAL'KOVSKIJ K., *V teatral'nom mire. Nabludenija, vospominanija i rassuždenija*, [Dans le monde théâtral. Observations, mémoires et réflexions], Saint-Pétersbourg, 1899, p. 115.

[4] « Danse dans *la Fille de Danube*, mais laisse tranquille le *mužik* » - ces vers du poème de Nikolaj Nekrasov, *Ballet,* sont consacrés à la danse d'un petit paysan russe interprétée par Marija Petipa en 1866. Voir la troisième partie de cette thèse.

> Le ballet d'aujourd'hui doit briller de danses, de costumes, de décors et de machines. Tout le reste n'est qu'opulence fine. Y a-t-il un sujet ou il n'y en a pas du tout, ce n'est pas important. Les danses et la splendeur sont le moteur principal des chorégraphes.[1]

On retrouve les doutes sur la place du ballet au sein des autres représentations. Les critiques insistent sur son appartenance au théâtre musical et sur son devoir d'être engagé dans les évènements sociaux. Il existe un fort désir de le transformer soit en un opéra, soit en un théâtre dramatique. La composante dramatique est exigé par les critiques et son manque fait de l'art chorégraphique une source d'ironie.

> Le drame et l'opéra ont pour objectif de représenter la nature humaine et la vie telle qu'elle était au moment présent, et ce à travers la performance scénique. Le ballet appartenant aussi à l'art scénique ne peut avoir un objectif différent ; c'est pourquoi sous les regards des spectateurs, les acteurs se doivent d'agir et de vivre, attirer leur attention sur le moment présent… sur la vision (la réflexion) de l'auteur. Sans cette condition, en dépit du beau décor, des costumes splendides, malgré le fait que la musique offre du plaisir à l'âme… les artistes de ballet pourraient sans magie se transformer en marionnettes.[2]

Cet article publié dans un journal littéraire en 1864 compare le ballet à l'opéra et au théâtre dramatique. Sans préciser les titres des spectacles, il témoigne de la tendance de l'art du ballet à se concentrer sur la technique de danse en mettant le sujet au deuxième plan ou en le négligeant complètement. Pour que « la vie telle qu'elle était au moment présent » existe sur la scène, il faut qu'elle soit d'actualité dans le livret de ballet. En comparaison avec l'opéra, le *libretto* de ballet se révèle d'une façon encore plus conventionnelle. Étant donné que le texte existe seulement d'une manière écrite et n'est ni chanté ni parlé, le ballet manque une possibilité objective de présenter la complexité de l'intrigue et certains détails. Le sujet doit donc être logiquement constitué et les personnages bien caractéristiques. Dans le cas du livret d'opéra, l'attention du spectateur est également attirée par la musique. Le texte du livret doit alors trouver sa réalisation musicale. C'est-à-dire que le livret et la musique doivent devenir les éléments essentiels de l'opéra. L'incarnation de l'intrigue ne peut être absolue dans le spectacle, comme cela est pourtant possible dans l'œuvre littéraire. Inconsciemment, la présence du texte entendu approche le livret d'opéra du niveau de l'œuvre dramatique même si c'est d'une manière incomplète.

---

[1] ZOTOV R. « Teatral'naja hronika » [La Chronique théâtrale] in *Severnaja pčela* [L'Abeille du Nord], 19 mars 1856, p. 329.

[2] BOČAROV I., « Značenie baleta v oblasti sceničeskih iskusstv » [Le rôle du ballet dans le domaine des arts de la scène], *Jakor'* [l'Ancre], nº 11, 14 mars 1864, p. 157.

Le journaliste poursuit son article en proposant une fusion de l'opéra et du ballet avec l'affirmation que les deux genres théâtraux sont appelés dramatiques. Le chant inclus dans le ballet devrait le rendre plus compréhensible grâce aux paroles et le « rafraîchir ». D'après lui, le corps de ballet exerce la fonction de chœur de l'opéra, et joue un rôle majeur lors du spectacle. Il propose donc d'envisager un ballet où les danses sont accompagnées par le chant du chœur :

> Le chorégraphe lui-même est significativement soulagé, car, au lieu de mettre des scènes incompressibles pour le spectateur et de chercher leur explication dans le décor muet — ne serait-il pas mieux de la trouver dans le langage de la voix humaine que le cœur comprend toujours bien. [1]

Ne trouvant pas un mot verbal dans sa composition, le ballet doit alors se tourner vers d'autres éléments de l'art chorégraphique et pouvoir les exploiter (l'art mimique, le geste, le jeu des mouvements). Grâce à la puissance de la parole, l'opéra est donc reconnu comme « moyen d'expression et de propagande, plus accessible que toute œuvre pour un grand public. »[2]

Dans les *Chroniques de ma vie* du célèbre compositeur Igor Stravinskij, on trouve la confirmation du statut négligé du ballet :

> Bien que notre ballet brillât alors comme toujours par sa perfection technique et qu'il fît des salles combles, on pouvait rarement trouver parmi les spectateurs des représentants de ces milieux. Ils considèrent cette forme d'art comme un genre inférieur, surtout en comparaison à l'opéra, qui, fourvoyé et devenu drame musical ce qui n'est pas du tout la même chose), avait conservé à leurs yeux tout son prestige. Ce point de vue s'appliquait surtout à la musique du ballet classique que l'opinion courante jugeait indigne d'un compositeur sérieux. [3]

Les reproches faits au ballet d'être un art muet et les déclarations selon lesquelles seule la parole est capable de produire une expression sont néanmoins dénoncés par certains critiques. Ainsi, Konstantin Skal'kovskij défend l'art chorégraphique en posant une question : « L'art mimique qui est une composante si important dans les spectacles chorégraphiques, est-il moins expressif que la parole elle-même ? »[4] Ces deux genres d'art ont cependant des points communs. En 1865, la revue *La Scène russe* compare l'opéra et le ballet en affirmant que ces deux genres artistiques ont beaucoup en commun :

---

[1] *Ibid.,* p. 157.
[2] LIFAR S., « La musique et le ballet » *La Revue musicale*, nº 219, décembre-janvier 1953, p. 50.
[3] STRAVINSKY I., *Chroniques de ma vie*, Paris, Nouvelles éditions Denoël, 2000, p.38.
[4] SKAL'KOVSKIJ K., *V teatral'nom mire. Nabludenija, vospominanija i rassuždenija*, *op. cit.*, p. 221.

> Dans ce dernier [dans l'opéra], les airs, les duettos, les trios et les quatuors doux à l'oreille sont donnés les uns après les autres et constituent l'essentiel du spectacle ainsi que dans le ballet, les chorégraphes montrent en préférence les solos, les pas de deux, les pas de trois et les pas de quatre. En général, ils ne se préoccupent pas de la liaison tandis que les morceaux d'ensemble doivent jouer un rôle important dans l'œuvre chorégraphique.[1]

En abordant la question de la place du ballet et ensuite de la danse au sein du ballet, les propos des journalistes s'inscrivent dans les réflexions de l'époque où le ballet est critiqué pour devenir ensuite un simple divertissement dépourvu de sens. D'après l'auteur de l'article dans le journal *l'Ancre*, l'Italie est la cause de cette crise qui « pendant les dernières années délivre à Paris ses poupées mécaniques qui sans doute plaisent, mais ne peuvent pas avoir de succès, ni soutenir l'art de ballet. »[2] De même, le journal *Le Fils de la Patrie* écrit en 1867 en précisant que l'art chorégraphique se trouve « en décadence » et qu'« il ne peut pas être dénommé art »[3]. Pour expliquer les raisons de ce déclin, l'auteur met en cause le manque de sens dans les spectacles de ballet. Il s'insurge contre « l'acrobatisme » si présent dans la chorégraphie et qui à son avis entraîne l'omission de raisonnement :

> Si le ballet n'existe que pour accorder l'occasion à des hommes de tout âge d'observer pendant plusieurs heures de jolies femmes qui maîtrisent plus ou moins subtilement leurs jambes, vous serez d'accord que sa vocation est assez triste. Sa mission est donc proprement matérielle et il ne faut pas y chercher la satisfaction au besoin de la poésie, il n'a rien d'élégant.[4]

L'écriture critique cherche à démontrer le lien qui existe entre l'opéra et le ballet à travers la comparaison de ces derniers. Dans les réflexions des critiques, ces deux genres de l'art de spectacle doivent posséder une fable. « L'opéra sans sujet et sans action se transforme en un concert, ainsi que le ballet sans contenu – tout se fait un divertissement »[5], ajoute Sergej Hudekov dans l'article de 1896 sur ses souvenirs du ballet des années soixante et soixante-dix où il reprend le leitmotiv des opinions du passé. En proclamant que l'art chorégraphique est destiné à créer des œuvres dramatiques, à la croisée des danses et de l'art mimique, l'auteur rappelle le nom du maître de ballet Jules

---

[1] « Baletnaja hronika » [La chronique de ballet] *Russkaja scena* [La Scène russe], nº 4, 17 octobre 1865.
[2] *Ibid.,* p. 158.
[3] M.R. « Teatral'naja letopis' » [Chronique théâtrale] *Syn Otečestva* [Le Fils de la Patrie], nº 227, 30 septembre 1867, p. 3.
[4] *Ibid.,* p. 3.
[5] HUDEKOV S., « Peterburgskij balet vo vremja postanovki Kon'ka-Gorbunka » [Le Ballet pétersbourgeois durant la mise en scène du ballet *Le Petit cheval bossu*] *Peterburgskaja gazeta* [La Gazette de Saint-Pétersbourg], n°13, 14 janvier 1896.

Perrot qui « cherchait avant tout une fable »[1]. Au contraire, la revue *La Scène Russe* en 1864 parvient à défendre de nouveaux principes de l'art chorégraphique en mettant l'accent sur ses points forts, en particulier la chorégraphie. À la sortie de nouveaux spectacles comme *Fiametta* (1864) montés par le chorégraphe Arthur Saint-Léon, cette revue théâtrale n'oublie pas de féliciter le succès de son créateur :

> Le mérite d'un nouveau ballet ne tient pas dans sa fable, ne revendique ni le sens, ni la finesse de cette dernière ; mais la partie chorégraphique présente un meilleur intérêt. […] La richesse et le charme des danses, la variété de nouvelles postures et de gestes nous ont persuadé que l'imagination d'un chorégraphe de talent est capable de créer de variations dansantes drôles…[2]

Les précisions sur la place commerciale du ballet au sein des autres représentations et sa popularité dans les différentes décennies sont indiquées dans l'ouvrage de Konstantin Skal'kovskij *Le Ballet, son histoire et sa place parmi les arts gracieux* sorti en 1882 à Saint-Pétersbourg. L'auteur nous donne le nombre exact de spectateurs de ballet : « En 1867, à cause de l'introduction du quatrième abonnement de l'opéra italien, le revenu se monte à 92 000 roubles. En 1870, le cinquième abonnement à l'opéra italien a réduit le revenu du ballet à 85 000 roubles. »[3] Pour comparer, l'auteur communique une somme entre 150 000 et 200 000 roubles de profits pour le ballet durant la période de 1860-1867. À travers son texte, on découvre la baisse d d'intérêt pour le ballet qui est constitué d'une grande troupe de 167 artistes.[4]

À partir des années 1870, certains spectacles d'opéra et de ballet sont transférés sur la scène du Théâtre Marie. On trouve chez les critiques des désaveux concernant cette décision. En évoquant les évènements du ballet des années 1870, *Petersburgsakaja gazeta* [Gazette de Saint-Pétersbourg] écrit : « La scène du Théâtre Marie ne convient pas au ballet ! La scène est trop large et trop peu profonde pour les décors, les machines et ses effets. »[5] La revue *Vsemirnaja Illjustracija* [Illustration mondiale] en 1870 ne réserve que quelques lignes à l'art du ballet dans sa rubrique consacrée à la vie théâtrale de Saint-

---

[1] *Ibid.*
[2] « Peterburgskaja scena. Balet » [La Scène de Pétersbourg. Le Ballet] *Russkaja scena* [*La Scène Russe*], vol. 2, 1864, p. 22-23.
[3] SKAL'KOVSKIJ K., *Balet, ego istorija i mesto v rjadu izyaščnih iskusstv* [Le Ballet, son histoire et sa place parmi les arts gracieux], Saint-Pétersbourg, 1882, p. 260.
[4] *Ibid.,* p. 260.
[5] HUDEKOV S., « Peterburgskij balet vo vremja postanovki Kon'ka-Gorbunka » [Le Ballet pétersbourgeois durant la mise en scène du ballet *Le Petit cheval bossu*] *Peterburgskaja gazeta* [La Gazette de Saint-Pétersbourg], n°13, 14 janvier 1896.

Pétersbourg : « Une rumeur traverse la ville selon laquelle le ballet serait rattaché à l'opéra italien à partir de la saison prochaine, c'est-à-dire que les spectacles de ballet ne seront plus donnés. »[1] Selon Konstantin Skal'kovskij, le ballet vit une période difficile. « La chanteuse divine italienne Adeilina Patti est arrivée à la capitale nordique et le public préférait l'opéra au ballet. Les spectacles de ballet sont supprimés le jeudi. »[2]

Et même si « la Direction théâtrale favorise bien le ballet »[3], il est en concurrence avec l'opéra italien qui reprend du poil de la bête grâce à l'arrivée des chanteurs célèbres étrangers à Saint-Pétersbourg. À partir des années 1870, le ballet va perdre de sa popularité, il n'est plus donné qu'une fois par semaine et les spectacles sont transférés du Grand Théâtre au Théâtre Marie où « les spectacles de ballet doivent alterner avec des spectacles de l'opéra […] »[4]

Les mémoires d'Alexandre Benois[5], le peintre, décorateur et historien de l'art russe, mettent aussi en lumière la place du ballet à cette époque. À partir de ses huit ans le futur peintre découvre le théâtre musical par l'intermédiaire de l'opéra italien. Non seulement le ballet russe fait face à ce dernier, mais en plus il ne propose pas d'abonnement. L'auteur se souvient que lors du règne d'Aleksandr II (1855-1881), la société russe, malgré la mise en place des réformes libérales, connaît également une période de puritanisme. Le credo de cette époque devient la citation tirée de l'article *Monsieur Chtchedrine ou une scission avec les nihilistes* de Fëdor Dostoevskij sorti en 1864[6] « les bottes sont mieux que Puškin ». Cette phrase est adressée à ceux qui ne voient pas d'intérêt à l'art et la littérature, qui estiment que « les bottes » sont plus précieuses.

Écoutons Alexandre Benois qui exprime son ressentiment envers l'art chorégraphique dans les années 1870 :

> Dans le ballet on ne voyait que les danses absurdes et les costumes évaporés. On considérait que le ballet ne nécessitait pas l'attention de gens sérieux. Et l'on reprochait au gouvernement tsariste de le favoriser. N'oublions

[1] « Peterburgskie teatry » [Les théâtres de Saint-Pétersbourg], *Vsemirnaja Illjustracija* [Illustration mondiale] n° 58, 7 février 1870, p. 111.
[2] SKAL'KOVSKIJ K., *Balet, ego istorija i mesto v rjadu izyaščnih iskusstv*, *op. cit*., p. 253
[3] HUDEKOV S., « Peterburgskij balet vo vremja postanovki Kon'ka-Gorbunka » [Le Ballet pétersbourgeois durant la mise en scène du ballet *Le Petit cheval bossu*] *Peterburgskaja gazeta* [La Gazette de Saint-Pétersbourg], n°13, 14 janvier 1896 ;
[4] *Ibid.*
[5] Alexandre Benois (1870-1960) est l'un des fondateurs du mouvement artistique *Mir Iskusstva*. Il sort de la famille artistique ; son grand-père Cavos fut architecte du Grand Théâtre de Saint-Pétersbourg.
[6] C'est un pamphlet lancé à la réponse à l'article de Mihail SALTYKOV- ČŠEDRIN qui a été publié dans le journal *Leab Contemporain* en 1864. Il fait partie de la guerre de plumes de ces deux écrivains.

> pas qu'avant la tuerie d'Aleksandr II, une grande partie de l'intelligentsia russe […] a eu à cœur de regimber le pouvoir impérial à droite et à gauche. […] Même étant enfant, j'ai senti que le ballet était traité différemment par rapport à l'opéra ou au drame, qu'il était convenu de parler du ballet dans le ton comme si l'on discutait l'opérette ou le cirque. […] Le ballet *Roxane, la Belle du Monténégro* a été monté avec le dessein d'encourager le sentiment patriotique. Ce dernier était nécessaire pour mener la guerre contre la Turquie pour la libération des Slaves. [1]

Les souvenirs du futur peintre des Ballets russes sont encore plus nuancés et amplifient le fait que le ballet est dépendant de la cour des tsars et en conséquence, qu'il est lié d'une manière ou d'une autre à la vie politique. Ses souvenirs nous relatent les spectacles qui furent donnés à la fin des années 1870 et au début des années 1880. L'auteur s'attache d'abord à montrer qu'à son époque le ballet n'ôte rien à la valeur substantielle, mais il affirme aussitôt après qu'il dépeint à sa propre manière tout de même les tendances et qu'il est employé en tant qu'instrument d'État. Prenons l'exemple du ballet *Le Papillon*, mis en scène par Marius Petipa en 1872, afin d'observer les interactions d'une œuvre chorégraphique et un événement politique.

4. *Le Papillon* dans le goût oriental ?

La campagne de la conquête du Caucase par la Russie qui commença à la fin du XVIIIe siècle touche à sa fin dans les années 1860. La littérature russe et le théâtre russe abordent le sujet du Caucase dont les écrivains russes furent des témoins. Les œuvres de Lermontov, de Tolstoj et de Puškin en sont les exemples les plus illustres parmi eux. Souvent mentionné sur les pages des gazettes étrangères, ce thème de l'Orient lointain trouve également son écho dans les œuvres littéraires des écrivains européens. Un autre exemple de l'intérêt porté à cette thématique est transcrit dans le journal d'Alexandre Dumas rédigé suite à ses voyages en Russie et dans le Caucase. Ce récit autobiographique où l'écrivain se présente en héros principal est sorti dans les années 1860. Ce journal de voyage raconte ses impressions sur cette terre où rodent les brigands et les rebelles toujours méconnus des Occidentaux. Ces récits de voyages écrits sur place sont en effet un témoignage vivant de l'environnement caucasien et géorgien, des Tatras et des Circassiens. Ils se trouvent au premier rang des ouvrages littéraires abordant le sujet du Caucase. Représentée dans les œuvres des écrivains ainsi que dans les magazines de la presse, cette thématique constitue une source d'inspiration pour le théâtre en servant de

[1] BENUA A. *Dnevniki. 1908-1916 : Vospominanija o russkom balete* [Les journaux intimes 1908-1916 : Les mémoires du ballet russe], Moscou, Zaharov, 2011, p. 337-338.

base pour le matériau livresque. Dès lors, l'opéra intitulé *La Circassienne* fut présenté dans le genre de l'opéra-comique sur le livret d'Eugène Scribe et la musique de Daniel Auber sur la scène impériale de l'Opéra-Comique en 1861. Au-delà de personnages aux prénoms russes, l'opéra met en scène une Russie combattante et la nature caucasienne : la montagne, les rochers couverts de neige. Le livret relate que l'action se passe « dans la chaîne des montagnes du Caucase pas encore soumises à la domination russe. »[1] L'imaginaire sur la Russie et le Caucase est renforcée par les effets de sténographie : le paysage rude et farouche voire agressif. « Pendant les deux premiers actes, la scène se passe en Circassie. Le rideau s'ouvre sur une forteresse humble russe située au milieu de la neige… »[2] En revanche, le thème du Caucase est repris dans le théâtre dramatique de la façon moins réaliste : *Le Voyage au Caucase* (1883) d'Émile Blavet est signé dans le genre comédie et caractérisé comme « un éclat de rire »[3]

En 1860, Marie Taglioni, alors chorégraphe à l'Opéra de Paris, crée le ballet *Le Papillon* sur le livret de Saint-Georges. Dans l'histoire de la danse, cette œuvre est d'autant plus intéressante qu'elle a été créée par une chorégraphe femme à l'époque où le rôle de la femme dans le ballet se limite à l'interprétation.[4] Le ballet a eu trente représentations durant les quatre mois suivant la première. Le grand succès de cette création appartient aussi à la danseuse du rôle-titre Emma Livry.[5] Le ballet demeura sur scène jusqu'à la mort tragique de cette dernière. L'intrigue est celle habituelle d'un ballet romantique : l'enlèvement de la princesse, la fée malveillante, le prince qui sauve la princesse enchantée, se passe étonnement en Circassie.

Le ballet *Le Papillon* a eu son destin en Russie. En 1874, Marius Petipa reprend le ballet *Le Papillon* mais en crée sa propre version plus large. Il déplace l'intrigue en Transcaucasie. La Transcaucasie est un espace géographique du sud du Caucase appelé aussi Caucase du Sud par rapport à la Circassie située au nord du Caucase sur la côte de la mer Noire.

---

[1] *La Circassienne,* opéra-comique en trois actes, N. Tresse éditeur, 1861, https://books.google.fr/books?id=-PJRAAAAcAAJ&pg=PP1&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false Consulté le 10/12/2017.

[2] « Auber's new opera » *The Musical World,* le 16 février 1861, p. 101-102 https://books.google.co.uk/books?id=eegsAAAAYAAJ&pg=PA101#v=onepage&q&f=false Consulté le 10/12/2017.

[3] *La Lanterne de Boquillon,* Paris, 1884, p. 16, http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k61274276. Consulté le 10/12/2017.

[4] OLIVESI V., « Entre plaisir et censures, Marie Taglioni chorégraphe du Second Empire », *op. cit.,* p. 47-64.

[5] *Ibid.*

On pourrait définir le lieu de la scène en se basant sur les noms des personnages de ce ballet. En observant la liste des personnages[1] nous trouvons Le Maharadja, le maître du palais et de la terre, qui nous fait penser à l'imaginaire indien. De plus, les prénoms tels que Mahomed, la princesse Farfalla, le prince Djalma pourraient confirmer cette supposition. Un autre élément observé tout de suite sur la première page du livret : la danses des bayadères. Ces dernières sont obligatoirement présentes dans les ballets sur le sujet indien. Dans la même décennie, le chorégraphe monte son fameux ballet *La Bayadère.* C'est aussi la raison de la remarque du critique Skal'kovskij qui s'indigne « en Inde dans ce ballet on danse la mazurka ! »[2] Bien que l'action soit située en Transcaucasie.

Le premier acte se situe dans « l'habitation de la fée Hamza, au milieu de ruines pittoresques. – Au fond les montagnes du Caucase. »[3] La seule indication spatiale qui relève le thème du Caucase. *Le Papillon* présente le canevas du théâtre romantique : l'histoire de la fée magicienne Hamza qui est punie par la reine des fées « envoyée sur la terre vieille et horrible, tandis qu'elle était la plus belle dans le royaume des fées. »[4] Ce sont les premières lignes du livret du dramaturge français. L'un des personnages principaux du ballet romantique est une fée. Le ballet ainsi se compose d'un monde irréel : le palais de fées dans le ciel ; et d'un monde terrestre qui se révèle dans le palais du Maharadja sur la terre. Il présente la structure d'un ballet romantique avec des personnages réels et irréels, malveillants et bienveillants. La description du paysage ne prouve pas que l'action a lieu en Transcaucasie. Un seul indice démontrant la couleur locale est révélé dans le troisième acte du spectacle. Le Maharadja est si heureux de retrouver sa fille qui a été enlevée par la fée plusieurs années auparavant qu'il décide de faire la fête. « Il ordonne aux bayadères qui sont arrivées à la suite de sa fille et à ses guerrières circassiennes de commencer la fête. Après différents pas, l'on voit accourir toute une armée de jeunes circassiennes, le casque d'or en tête, le javelot à la main. Des marches, des évolutions commencent entre les jeunes guerrières. »[5] Seule cette brève mention des circassiennes témoigne de la Transcaucasie. C'est l'occasion de la grande fête que commence le divertissement dans la première version élaborée par Saint-Georges et Marie Taglioni « Après différents pas de caractère, l'on voit accourir toute une armée de jeunes Circassiennes, le casque d'or en tête, le javelot à la main. Des marches, des

[1] *BNF Arsenal, Le Papillon,* ballet fantastique en quatre actes de Mrs. Saint-Georges et M. Petipa, Saint-Pétersbourg, édition Eduard Hoppe,1874, version française.
[2] SKAL'KOVSKIJ K., *Balet, ego istorija i mesto v rjadu izyaščnih iskusstv*, *op.cit*. p. 260.
[3] *BNF Arsenal*, *Le Papillon*, *op. cit*, p. 3.
[4] *Ibid.*
[5] *Ibid.,* p. 14.

évolutions commencent entre les jeunes guerrières, et un gracieux combat termine le divertissement. »[1]

Une composante essentielle de ce ballet au trait exotique se tient dans le lieu et l'entourage, le pays lointain. La nouvelle version du ballet *Le Papillon* de Marius Petipa s'engage sur le même principe : emprunter un canevas romantique dans la veine orientale. Ce ballet continue son destin dans les théâtres russes et est donné vingt-sept fois dans la statistique de Vol'f.[2] Il marque la fin de la collaboration entre Marius Petipa et le librettiste Saint-Georges qui s'éteint en 1875.

Nous pensons que dans l'œuvre de Petipa, il existe une liaison entre les événements politiques et son ballet. Après avoir analysé le ballet *Le Papillon* repris par Marius Petipa sur la scène russe, nous avons confirmé que sa fable reprend les principes d'un ballet romantique : transformation de la danseuse, présence des fées et des créatures fantastiques, fin heureuse qui réunit les amoureux. Cette intrigue est cependant placée en Transcaucasie, territoires du Caucase que la Russie a cherché à conquérir durant tout le XIXe siècle.

Il s'agit alors de placer l'action du ballet dans le contexte évoqué par l'actualité alors que le thème de l'Orient continue de passionner le public. À l'instar de l'intrigue des œuvres musicales placées en Perse, ou en Inde, les scènes dans le Caucase s'inscrivent dans la thématique de l'orientalisme. En effet, tout ce qui se trouve en dehors de l'Europe pourrait se référer à un Orient n'ayant pas de limites géographiques précises. En s'emparant de thèmes à la mode tels que l'exotisme, qui se trouve à la frontière du thème de la conquête de puissance et du fantasme, il s'agit de placer le déroulement du sujet dans un pays lointain. De cette façon, le spectateur est séduit par l'environnement inconnu qui pourrait être confondu à celui de l'Inde ou de l'Égypte. Le ballet tire parti du contexte de l'actualité en y conservant le canevas typique du Romantisme.

[1] *Ibid.,* p. 23.
[2] VOL'F A., *Hronika peterburgskih teatrov s konca 1855 do načala 1881 goda*, *op.cit*. p. 150.

TROISIÈME PARTIE

VERS UNE « RUSSIFICATION » DU BALLET : LE THÈME SLAVE DANS LE BALLET EN RUSSIE

En XIXe siècle, la recherche de l'identité nationale russe et le façonnement de l'opinion publique, ainsi que la formation des doctrines idéologiques sont des sujets principaux. La Russie mène de nombreuses guerres. Outre une longue campagne de la conquête du Caucase, elle est engagée dans la guerre de Crimée qui oppose de 1853 à 1856 l'Empire russe à une coalition formée par l'Empire ottoman, la France et le Royaume-Uni et qui se termine par la défaite de la Russie. Les bouleversements politiques et socio-économiques ont des répercussions sur les arts en Russie qui construisent le mouvement général vers la création d'un art national russe.

Dans l'art chorégraphique, la fascination pour les œuvres européennes ainsi que pour les interprètes étrangers demeure en vigueur tout au long du XIXe siècle. En revanche, le désir de créer un ballet inspiré par un sujet slave ou russe n'a pas toujours existé. Après avoir assimilé l'héritage du ballet européen, le ballet essaie de développer ses thématiques propres. La domination du modèle français, qui contribue largement à la formation de la nouvelle thématique slave, cède la place à une hybridation culturelle.

Dans cette partie de la thèse nous chercherons à analyser l'émergence de la thématique slave et russe dans le genre chorégraphique. Nous tenterons de mettre en évidence les facteurs qui ont influencé la naissance et l'évolution de la thématique slave dans le ballet. Nous allons examiner également les sources qui ont servi d'inspiration pour un ballet au sujet slave. Ensuite, l'étude des créations chorégraphiques au caractère slave, d'ailleurs peu nombreuses, va permettre de mettre en lumière la problématique de la place du thème slave dans l'univers des thèmes européens dont le ballet russe est friand. Comment l'art du ballet subit-il les influences venues de l'extérieur ? Qu'est-ce qui témoigne du caractère slave du ballet ?

CHAPITRE 1. Les racines du nationalisme russe et son expression musicale

Dès le début du siècle, le pays s'impose non seulement comme un compétiteur dans la relation avec l'Ouest et l'Est, mais aussi comme un conquérant dans le combat avec son propre Ouest (les terres conquises de la Pologne et de l'Ukraine) et de son propre Est (la Crimée, le Caucase, et plus tard l'Asie Centrale). La question des Balkans devient une problématique majeure dans la deuxième moitié du siècle et concrétise la relation russo-ottomane. La politique extérieure très intense provoque par conséquent de nombreuses réformes sociales, notamment paysannes, ce qui bouscule la pensée russe. Dans ce chapitre, nous allons explorer l'émergence de la thématique nationale russe ou slave dans l'expression musicale. Il sera intéressant de s'interroger sur les rapports entre l'opéra et le ballet qui cherchent à leur propre manière à aborder cette nouvelle thématique. L'analyse des premiers ballets « nationaux » montés par le chorégraphe français Charles-Louis Didelot serviront d'étude de base pour les pièces originales créées plus tard durant le travail de ses successeurs.

1. L'éveil national dans le domaine de l'opéra

L'engagement de la Russie dans la campagne napoléonienne de 1812 bouleverse la conscience nationale et éveille les espoirs de la société russe en des réformes libérales. Ajoutons que le sentiment de revendication nationale traverse toute l'Europe, on voit croître la vague de nationalisation surtout dans l'Europe de l'Est. Et bien que le processus de la transformation ne touche que les couches de l'intelligentsia aristocratique, la nécessité d'une réforme radicale visant à améliorer le sort du peuple se révèle. Le renforcement de la conscience patriotique provenant du devoir de défendre son pays contre l'ennemi fait ressortir l'agacement contre le régime intérieur et son injustice qui se traduit dans le servage. À côté d'un afflux des idées occidentales se manifestent des intentions russophiles qui développent différents mouvements tant conservateurs que démocratiques voire révolutionnaires. Un nombre important de documents culturels qui reflètent la complexité de la vie intellectuelle russe font leur apparition. Nikolaj Karamzin travaille et publie *L'Histoire de l'État russe* de 1816 à 1826, ouvrage d'une grande importance qui sert de référence historique ; l'œuvre des écrivains russes, notamment d'Aleksandr Puškin aborde la revendication nationale de la Russie, notamment dans des créations comme *Boris Godounov*, *Poltava*, *Le Cavalier de bronze* ; les chroniques

historiques consacrées aux événements cruciaux de l'histoire russe ; la discussion spirituelle portant sur le conflit du paganisme et du christianisme marque le début d'un extraordinaire intérêt pour la langue et la culture russes.

La première moitié du XIXe siècle est marquée par l'émergence du caractère national du théâtre musical et en particulier par l'essor de l'opéra russe qui représente l'éveil national dans le domaine de l'opéra. Elle met en évidence le lien étroit entre le théâtre musical et les réalités politiques. La nécessité de nationaliser la musique et de créer un opéra national russe se manifeste sous le traumatisme de l'équipée napoléonienne et sous l'influence de la naissance du sentiment patriotique. Le théâtre musical s'empare de grands mythes de l'histoire russe, tel que la légende d'Ivan Susanin de l'époque de l'invasion polonaise. Devenu le point d'ancrage de la propagande tsariste, cette figure mythique est un héros national. L'émergence de l'opéra russe s'inscrit aussi dans un processus de confirmation de l'autorité monarchique : le théâtre constitue un outil de propagande politique tourné vers la légitimation du pouvoir en place. Les opéras idéologiques russes de Mihail Glinka *La Vie pour le tsar (Žizn' za carja)*[1], 1836, et d'Aleksej Verstovskij *Le Tombeau d'Askold* (*Askol'dova mogila*), 1835, rivalisent pour le titre de premier opéra national. Ils expriment une vision du monde où le principe national [*narodnost'*] tend à se confondre avec le principe autocratique [*samoderžavie*]. La représentation du Temps des Troubles [*Smutnoe vremja*] donne lieu à une idéologisation du théâtre musical.

L'époque du règne d'Ivan le Terrible, le Temps des Troubles, c'est-à-dire la période qui précède l'accession au trône de la famille Romanov en 1613, propose de nombreuses inspirations dans le théâtre musical. Par ailleurs, les sujets sur les batailles contre les Polonais deviennent assez typiques dans l'opéra russe. La scène du couronnement du tsar de la dynastie Romanov devient emblématique et marque la fin dans le spectacle d'opéra. Cette scène et apothéose célébrant le tzar et la Russie jaillit dans le premier opéra nommé véritablement national– *La Vie pour le tsar*. Le sujet révèle l'histoire d'un paysan qui sacrifie sa vie pour protéger le tsar Romanov pendant l'attaque des Polonais. Walter Zidaric attire l'attention sur la dernière scène : la défaite des envahisseurs polonais et l'accession au trône du tsar de la dynastie des Romanov, événements qui rappellent la

[1] Le titre de l'opéra fut modifié plusieurs fois ainsi que son livret eut plusieurs rédactions suite à l'idéologie et à la politique culturelle du gouvernement. On indique trois titres de ce même opéra : *Ivan Soussanine*, ensuite *La Mort pour le tsar* et *La Vie pour le tsar*.

campagne napoléonienne en Russie en 1812.[1] Selon Jean-Marie Jacono, c'est cette thématique qui permet à la monarchie actuelle « d'apparaître comme les sauveurs d'une nation jadis en proie aux désordres et à la désunion. »[2] D'autres personnalités historiques, Kuz'ma Minin et Dmitrij Požarskij, représentent d'ores et déjà des figures de la naissance nationale. Ils ont rassemblé une armée volontaire de Russes pour combattre les Polonais à Moscou. À Moscou, le monument consacré à ces deux hommes, fut construit entre 1814 et 1818. Ce monument représente un symbole sacré de l'idée nationale de la première moitié du siècle.

Inna Naroditskaja, dans ses recherches sur le nationalisme russe et la question du genre dans l'opéra russe, énumère les composantes majeures du courant nationaliste chez les littérateurs et par conséquent dans le théâtre musical : l'orthodoxie qui se porte comme une idéologie de conquête ; la représentation du pouvoir absolu allié au sens du destin universel ; le folklore qui inclut des contes, des bylines (des chants épiques) et des chants.[3] Ceci répète le dogme installé en Russie à cette époque : « orthodoxie, autocratie, esprit national ». Il s'avère aussi que le nationalisme russe définit la valeur de l'œuvre qui, une fois proclamée « nationale », constituerait un modèle pour d'autres.

Il semble important de rappeler ici le nom de Catterino Cavos (1775-1840) et son rôle essentiel dans le développement du caractère national de l'opéra russe et de la culture russe. Le compositeur italien est venu en Russie à la fin de l'année 1798. Il fut nommé maître de chapelle de l'Opéra russe, poste qu'il occupa jusqu'à 1840. Il fut la personnalité la plus importante de la musique russe avant Glinka.[4] L'ami et le collaborateur fidèle de Charles-Louis Didelot, il fut auteur de la musique de ses ballets. Il composa la musique des ballets aux sujets patriotiques ainsi que les ballets inspirés du folklore russe et de la vie quotidienne russe. Chez Abram Gozenpud, le musicologue russe, nous lisons que le compositeur italien utilise bien les variations des chansons populaires russes (*Slava*) et il imite le son du *gusli* (un instrument populaire russe).[5] Un autre musicologue spécialiste de l'opéra russe tient à rendre hommage au compositeur italien lorsqu'il « a travaillé,

[1] ZIDARIC W., « Le rôle de la censure en Russie aux XIXe et XXe siècles » in MARSCHALL R. G. (dir.), *La traduction des livrets,* Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne*,* 2004, p. 500.
[2] JACONO J.-M, « Caractère national, dimensions musicales et questions sociales dans l'Opéra russe au XIX siècle », in *Musique et opéra en Russie et en Europe Centrale*, Paris, Revue des Études Slaves, Tome quatre-vingt-quatrième, 2013, p. 368.
[3] NARODITSKAYA I., *Bewitching Russian opera : The Tsarina from state to stage*, Oxford, Oxford University Press, 2012, p. 149-150.
[4] CF. ZIDARIC W., Catterino Cavos, ovvero la carriera di un musicista veneziano nella Pietroburgo imperiale della prima metà dell'800, Presses universitaires de Padoue.
[5] GOZENPUD A., *Muzykal'nyj teatr v Rossii: ot istokov do Glinki: Očerk, op. cit.*, p. 523.

d'une manière ou d'autre, à la vulgarisation des trésors inestimables de notre folklore, il a su les faire goûter, pendant de longues années, à un public qui, en principe, se détournait de tout ce qui était russe… »[1]

L'opéra russe subit cependant l'ascendant des priorités stylistiques européennes au cours de sa formation. De nombreux opéras fabuleux russes sur la musique de Catterino Cavos témoignent du style occidental, malgré l'émergence du sujet national. Selon Anna Bulyčeva, « la musique de Cavos était de style italien, les chœurs des esprits de l'enfer s'inscrivaient même dans la tradition baroque des opéras italiens et français. »[2] Le premier opéra national *Une Vie pour le tsar* établit le caractère national de la musique pour le fait qu'elle affirme la politique du monarque. Mais comme l'indique aussi Jean-Marie Jacono « Glinka exprime ainsi le caractère national russe au sein de formes et de procédés occidentaux qui permettent à son opéra de trouver un immense succès et de grâce auprès du tsar. »[3]

2. L'émergence du caractère national russe dans le ballet

Le ballet quant à lui subit aussi les influences de la réaction nationale lors de ses périodes les plus bouleversantes. Son répertoire et son livret abordent le caractère national à leur manière. La survenance des interprètes russes et des sujets patriotiques dans les spectacles de ballet, mais surtout le développement du genre de divertissement national, marquent ce changement.

2.1.Les nouveaux acteurs du ballet russe

La propagation de tout ce qui est russe favorise la formation des chorégraphes originaires de Russie et de leur œuvre. Ivan Val'berh (1766-1819) et Adam Gluškovskij (1793-1870) font partie des premiers chorégraphes russes.

Adam Gluškovskij est danseur, chorégraphe et disciple de Charles-Louis Didelot. On l'envoie travailler en tant que maître de ballet pour les Théâtres de Moscou avant les événements de 1812. Il a également contribué au développement du ballet moscovite dans le deuxième quart du XIXe siècle. Au début de sa carrière, le chorégraphe russe transpose en général les ballets les plus célèbres de son professeur et leurs mises en scène

[1] HOFMANN M.-R., *Un siècle d'opéra russe : de Glinka à Stravinsky*, Paris, Corrêa, 1946, p. 84
[2] BULYČEVA A., « L'image de la Russie ancienne dans l'opéra russe du XIXe siècle », *op. cit.,* p. 398.
[3] JACONO J.-M., « Caractère national, dimensions musicales et questions sociales dans l'Opéra russe au XIXe siècle », *op. cit.*, p. 367.

pétersbourgeoises. Mais en tant qu'auteur de plusieurs divertissements aux sujets russes et slaves, il développe le caractère national dans le ballet de Moscou. Il s'intéresse aux œuvres de la littérature et de la culture russe et décide de les intégrer dans la chorégraphie. Il s'adresse à l'œuvre de Aleksandr Puškin *Ruslan et Ljudmila* d'où il tire le sujet de son ballet créé en 1821. De cette façon, il dépasse l'expérience de son professeur qui montera son œuvre inspirée du poème de Puškin deux ans plus tard.

De plus, de nouveaux artistes russes sont mis en valeur et leur position au sein des théâtres est renforcée. Les premiers talents russes de l'art chorégraphique se remarquent grâce à la direction de Charles-Louis Didelot et son enseignement à l'école de danse. Mais c'est face à l'invasion française que se soulève l'admiration des interprètes russes. Les danseuses russes Evdokija Istomina (1799-1848), Ekaterina Telešova (1804-1850) et Evgenija Kolosova (1782-1869) deviennent les muses des écrivains russes et leurs noms apparaissent dans les vers des poètes les plus célèbres[1]. À cette époque, les ballerines sont aussi chanteuses. Elles se produisent dans l'opéra et dans le théâtre dramatique. Leur talent d'actrice est très apprécié et apparaît dans les spectacles de ballet où l'art mimique occupe une place essentielle.

Il s'avère également à cette époque que la campagne napoléonienne provoque une certaine hostilité envers les Français que l'on expulse du pays. Vladislav Rjéouitski dans son article « Les « Français russes » à Moscou en 1812. Image de l'ennemi et destin d'une communauté d'émigrés » évoque la politique des hostilités envers les Français résidant en Russie. Il retrace les oukases successifs du tsar qui prévoient « l'extradition des diplomates et agents français de Russie ainsi que l'expulsion des tous les sujets de la France et de ses alliés. »[2] Des Français de nombreux métiers, y compris les artistes du Théâtre français de Moscou, furent arrêtés par les autorités et certains furent même exilés en Sibérie pour des paroles inappropriées. Ainsi, le Français Louis Armard Domergue, régisseur du Théâtre français fut arrêté.[3] En ce qui concerne le départ du chorégraphe Charles-Louis Didelot en 1811, on suppose qu'il a également subi des pressions et qu'il a dû quitter le pays suite à des événements inquiétants. En revanche, selon l'historien Jurij Slonimskij et l'auteur de sa biographie, le maître de ballet fut licencié des Théâtres

[1] Le roman en vers *Eugène Onéguine* écrit par Aleksandr Puškin en 1825-1832. POUCHKINE A., *Eugène Onéguine*, traduit du russe par André Markowicz, Arles, Actes Sud, 2008.
[2] RJÉOUTSKI V., « Les « Français russes » à Moscou en 1812 : images de l'ennemi et destin d'une communauté d'émigrés », *Revue des Études Slaves* 83, n° 4, 2012, p. 946.
[3] *Ibid.,* p. 948-950. Voir aussi DOMERGUE A. L., *La Russie pendant les guerres de l'Empire, 1805-1815 : souvenirs historiques de M. Armand Domergue*, T.2, Paris, A. Bertrand, 1835.

impériaux à cause de son « esprit remuant ».[1] Les tensions entre la Russie et la France contribuent à renforcer la conscience nationale. Dans le ballet, nous remarquons donc ce ballottement entre les valeurs d'une culture étrangère et d'une culture nationale. Le ballet semble privilégier davantage des éléments russes lors de grandes tensions sociales ou politiques.

2.2.Le ballet-divertissement

Dans la première moitié du siècle, le divertissement donc signifie un spectacle à caractère populaire dont le sujet est généralement patriotique ou national. Il se construit sur une interprétation scénique d'une danse populaire et comprend souvent des chants populaires et un dialogue dramatique. Contrairement à un divertissement dans l'opéra défini comme « un épisode autonome, distinctement séparé du reste de l'action puisqu'il introduit des personnages nouveaux et à la vie éphémère »[2], le genre émergent du ballet-divertissement sert avant tout à présenter les spectacles dont les sujets patriotiques et nationaux font l'objet. Adam Gluškovskij remarque la transformation d'un divertissement en un ballet dans l'article qu'il publie de manière anonyme « Quelques souvenirs sur le célèbre chorégraphe Charles-Louis Didelot » :

> Ces divertissements avaient déjà certaines idées, c'est-à-dire qu'ils contenaient la pantomime et l'expression du sentiment. Puis, ces divertissements ont donné lieu à de grands ballets qui démontraient divers événements d'aujourd'hui et du passé. Ainsi, ils ont commencé à rivaliser avec les pièces dramatiques […][3]

Dans ses mémoires, Adam Gluškovskij confirme la popularité des danses nationales et des divertissements russes dans le premier quart du siècle y compris sur les Cosaques : « À cette époque, les danseuses et les danseurs se produisent surtout dans les danses russes ou cosaques. Tous les chanteurs et les chanteuses exécutent les duettos et les airs tirés des chants populaires russes dans les divertissements pour lesquels la musique fut composée par Cavos, Davydov. »[4] Il précise à quel point la danse russe fut mise à l'honneur

---

[1] SLONIMSKIJ Ju., *Didlo, vehi tvorčeskoj biografii* [*Didelot, les jalons de la biographie artistique*], *op, cit.*, p. 70.

[2] LE MOAL P. (dir.) *Dictionnaire de la danse* Paris, Larousse, 1999, p. 562 http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k12005041.

[3] A.P.G., « Iz vospominanij o znamenitom horeografe K.L. Didlo », [B.m.] : [b.i.], [Quelques souvenirs sur le célèbre chorégraphe Charles-Louis Didelot], *Moskvitjanin [Le Moscovite]*, livre 1, n° 4, 1856, p. 356.

[4] GLUŠKOVSKIJ A., *Vospominanja baletmejstera* [*Les souvenirs du maître de ballet*], Saint-Pétersbourg, deuxième édition corrigée, Planeta muzyki, 2010, p. 362.

dans le théâtre, tout comme son apprentissage et son perfectionnement : « Les danseurs et les danseuses perfectionnaient avec zèle la danse russe, ils prenaient les cours chez les Russes ; certains sont allés chez les Tziganes et leur ont payé de grandes sommes pour pouvoir imiter leurs manières dans la danse populaire. »[1] Le succès de la danse populaire russe peut être expliqué par les conditions favorables envers tout ce qui est russe à cette époque, mais pas seulement. Gluškovskij souligne l'importance du costume traditionnel russe et de la beauté d'une interprète : « on voit une jeune femme aux rondeurs et aux joues roses, à la taille fine […], et elle flotte comme un cygne. »[2] Cette comparaison mérite attention quand on sait que le cygne est devenu le symbole immortel du ballet russe, voire de la culture russe (*Le Lac des Cygnes,* 1895, *La Mort du cygne,* 1907). Cette figure désigne la beauté et la tendresse féminine. Le divertissement à l'imaginaire slave est un genre dont le spectateur est très friand après l'épisode napoléonienne. Monter des danses populaires slaves et les images du folklore slave sur la scène produit un effet positif pendant cette période.

En outre, perçue comme appartenant à la veine orientaliste qui évoque le mystérieux de l'Orient, territoire vaste et lointain aux frontières floues, la danse russe est souvent incluse dans un divertissement ou un ballet par la volonté du chorégraphe d'attirer le public avec les éléments des cultures d'ailleurs. Ainsi, Pimen Arapov exprime dans son ouvrage ses opinions sur la danse russe interprétée par le danseur français Auguste et la danseuse russe Evgenija Kolosova : « Ils enchantèrent le public. Leur danse était, on peut dire, un poème gracieux et mimique qui séduisait des étrangers. »[3] La danse russe présente alors une gestuelle curieuse et étonnante qui n'est pas habituelle pour le spectateur. Elle est si rare qu'elle suscite les louanges des poètes pour la beauté de cette danse.[4] La danse russe s'impose donc en tant qu'élément exotique afin de présenter l'univers slave au travers du prisme de l'exotisme romantique.

La motivation du chorégraphe est d'autant plus personnelle qu'il l'explique ceci dans l'introduction de son autre ballet, dont le sujet est tiré du conte littéraire de l'écrivain russe Vasilij Žukovskij, *Les Trois Ceintures ou La Cendrillon russe*[5] [Tri pojasa, ili russkaja

---

[1] *Ibid*., p. 363.
[2] *Ibid*., p. 363.
[3] ARAPOV P., *Teatral'naja letopis'*, *op. cit*., p. 196.
[4] D'après Pimen Arapov, le danseur français Duport et la danseuse russe Danilova ont présenté une danse russe qui serait objet de la composition des vers : « Que vois-je ? /Qui bat les ailes ? /Amour… /Amour lui-même vole, / Et il dit à Danilova avec un sourire. / Elle danse à la russe, mon petit cœur… », cité dans ARAPOV P., *Teatral'naja letopis', op. cit*., p. 188.
[5] Ballet en trois actes avec les chants, dont le sujet est puisé du conte de Vasilij Žukovskij, créé à Grand Théâtre de Moscou en 1826 sous la musique de F. Sholtz et la chorégraphie d'Adam Gluškovskij. D'après Abram Gozenpud, cette œuvre est démunie de traits russes et nationaux ce

Sandril'ona] : « Montrer à un spectateur des tableaux merveilleux de l'Ancienne Russie, si chers pour les compatriotes, si curieux pour les étrangers. »[1] Dans ce cas-là, l'intérêt pour tout ce qui est russe, se caractérise aussi par son élément exotique et rare. Par ailleurs, le positionnement assez isolé des Théâtres de Moscou apaise le contrôle du répertoire et le choix des sujets. Ce qui permet au chorégraphe de mettre en évidence le répertoire national dans le ballet. C'est à Moscou que se trouve une forte dispersion des images slaves populaires dans les divertissements de danse. Les couleurs nationales sont notamment employées dans des danses et des suites musicales qui évoquent les fêtes de village et les foires.

Lors de l'époque des campagnes napoléoniennes, la Russie ressent un fort mouvement de renaissance patriotique. La mode des créations au caractère patriotique bat son plein à Saint-Pétersbourg. Nous allons regarder comment le genre du ballet aborde l'actualité. Le ballet *La milice populaire ou l'Amour pour la Patrie*[2] *(Opolčenie ili ljubov' k Otečetvu)* sous la direction musicale de Catterino Cavos et du chorégraphe russe Ivan Val'berh présente une des premières expériences de composition d'un ballet-divertissement sur un sujet patriotique. Les spectacles suivants comprenant les chants populaires, les danses tziganes et russes et divers divertissements nationaux mettent à l'honneur l'armée russe. Les grands ballets pantomimes *Les Russes en Allemagne ou le résultat de l'amour pour la Patrie*[3] *(Russkie v Germanii, ili Sledstvie ljubvi k Otečetvu)*, *Le Triomphe de la Russie, ou les Russes à Paris*[4] *(Toržestvo Rossii, ili Russkie v Pariže)* évoquent des événements actuels de campagne napoléonienne, de petites anecdotes de guerre, ou les histoires véritables qui se sont passées pendant cette période. Ils soulignent notamment les victoires de guerre de militaires russes. Certains spectacles sont consacrés aux expéditions militaires et aux fêtes des armées cosaques : *Le Cosaque à Londres*[5] (*Kazak v Londone*), *Les Cosaques sur le Rhin*[6] (*Kazaki na Rejne*). Ces œuvres couvrent une autre couche folklorique – celle des Cosaques. À partir de 1813, les programmes de ballet

qui, selon le musicologue, témoigne des regards esthétiques limités du chorégraphe et son incapacité de comprendre la notion *narodnost'*. GOZENPUD A., *Muzykal'nyj teatr v Rossii: ot istokov do Glinki: Očerk, op. cit.*, 547.

[1] Cité dans SLONIMSKIJ JU., *Baletnye stroki Puškina* [*Les vers de ballet de Pouchkine*], Leningrad, Iskusstvo, 1974, p. 91.

[2] Le ballet en un acte composé par Ivan Val'berh et Auguste en 1812 sous la musique de Cavos

[3] Le ballet en quatre actes composé par Ivan Val'berh et Auguste à Saint-Pétersbourg en 1813.

[4] Le ballet historique en trois actes composé par Ivan Val'berh et Auguste sous la musique de Cavos à Saint-Pétersbourg en 1814.

[5] Le ballet anecdotique en un acte créé par Ivan Val'berh et Auguste à Saint-Pétersbourg en 1813.

[6] Le divertissement avec les chœurs sous la musique de Catterino Cavos et la chorégraphie d'Adam Gluškovskij.

sont composés par le dramaturge et traducteur russe, Pëtr Korsakov. De sa plume sortent les vers du ballet *Le Triomphe de la Russie, ou Les Russes à Paris* qui comprend également des chants et des couplets au sujet patriotique. Auguste interprète le génie de la Russie en se déguisant en un preux slave tandis que la danseuse Evgenija Kolosova joue le rôle de la France. Les adaptations chorégraphiques allégoriques sur l'exaltation patriotique sont facilement décodées par le public. Ces œuvres abordent l'actualité du jour et établissent la tradition du thème historique dans le ballet en dépit de la version de la guerre dictée par le gouvernement monarchique et ceci non sans opportunisme. On peut dire que le modèle de ces spectacles montrant la Russie patriotique mène droit au grand ballet de Charles-Louis Didelot *Le Prisonnier du Caucase.*

Souvent l'intrigue est simple mais apparaît très attirante pour le public. L'action se passe en général dans un village lors d'une fête ou d'un mariage. La célébration est interrompue par l'entrée des ennemis et les hommes partent en guerre. Au cours des adieux, l'histoire d'amour des jeunes gens séparés par les événements guerriers se révèle.[1] Les couplets y sont consacrés à la gloire du tsar et les officiers de l'armée russe. Le caractère conservateur des événements de la guerre n'épuise pas le contenu de ces spectacles.

Le ballet *La Nouvelle Héroïne ou la Femme Cosaque* monté en 1810 par Ivan Val'berh puise son sujet dans l'histoire qui « a bouleversé toute la société nobiliaire : un maréchal, le cornette Aleksandrov blessé dans la Bataille de Friendland, s'est montré une femme – Nadežda Durova. », ainsi Jurij Bahrušin cite cette curieuse histoire dans son ouvrage en ajoutant qu' « enfin Val'berh a réussi à trouver le thème qui correspond à l'actualité. »[2] Le chorégraphe russe utilise les scènes habituelles du théâtre de ballet pour illustrer les événements de la guerre. L'intrigue de ce spectacle ne sort pas de son canevas traditionnel : la femme suit son mari qui part à la guerre. Ce sujet est évoqué également dans plusieurs œuvres artistiques et littéraires. Il faut souligner le désir du chorégraphe de montrer l'actualité dans le spectacle de ballet. Il s'avère que la source d'inspiration peut naturellement dépasser le rapport à la littérature. Que le chorégraphe réponde à une commande ou intervienne de sa propre initiative, les spectacles doivent remplir une obligation, celle de provoquer le sentiment de patriotisme, ce qui influence ses choix scénaristiques. Et si les pièces patriotiques sont présentes en abondance dans le théâtre

[1] La description du ballet-divertissement *L'armée de milice ou l'Amour pour la Patrie* est donnée par GOZENPUD A., *Muzykal'nyj teatr v Rossii: ot istokov do Glinki: Očerk, op. cit.*, p. 357.
[2] BAHRUŠIN JU., *Istorija russkogo baleta*, *op. cit.*, p. 55.

dramatique[1], le ballet réagit à sa façon pour aborder l'actualité. Pour le journaliste de l'époque, Rafail Zotov, la raison de la survenance de ce sujet dans les représentations chorégraphiques est simple : « … pour laisser sa trace dans l'expression de l'amour envers la patrie, il y a eu le ballet *L'Amour pour la patrie*, composé par Val'berh et Auguste. Aujourd'hui il n'est possible ni d'écrire ni d'imaginer les élans du ravissement pareil de tous. »[2] On remarque que le ballet, comme d'autres types d'art dépend du public qu'il doit satisfaire. Les particularités historiques, sociales et politiques le conduisent à entamer cette nouvelle thématique. *La Nouvelle Héroïne ou la Femme Cosaque* a un extraordinaire succès et sera repris par les chorégraphes Auguste et Charles-Louis Didelot à Saint-Pétersbourg en 1829. Il sera l'une des dernières mises en scène des deux Français.

De même, le divertissement *La Fête du village russe* [Sel'skij prazdnik] sous la musique de Cavos, est de circonstance à l'ouverture du Théâtre d'état en 1827. La chorégraphie est signée par Didelot et Auguste Poireau. Selon l'article d'Aleksandra Maksimova qui a étudié la partition de ce divertissement, le texte de notes musicales souligne le caractère folklorique des danses : « le Cosaque », « Mazurka », « La danse tzigane », « La danse russe – Un petit bouleau [*Berëzka*] [3] »[4]. Les chorégraphes utilisent largement les motifs de la danse russe et du chant populaire afin d'introduire sa variante scénique. La danse *Berëzka* se caractérise par des mouvements lents et mélancoliques dans le rond – en *horovod*. La danse *horovod* est un élément d'une grande importance dans l'identification du caractère russe dans les ballets de thématique russe et slave.

Le genre du ballet est concerné par l'essor de la culture russe et le processus de prise de conscience nationale. Cependant, il rencontre des difficultés à les adapter. Art éphémère et mimique, le ballet utilise les thèmes russe et slave qui vont contribuer à la mutation du genre. Les premières créations sont les ballets-divertissements ou ballets anecdotes destinés essentiellement au loisir du public. Les chorégraphes composent des

[1] Pëtr Katarygin mentionne dans ses mémoires que durant la guerre de 1812 le théâtre russe jouait sans cesse les pièces qui s'inspiraient des événements actuels. La troupe française à Saint-Pétersbourg choisit la pièce *Dmitrij Donskoj* traduite en français. Et comme suggère l'auteur des mémoires, cela est pour le profit financier. KATARYGUIN P., *Zapiski Pëtra Andreeviča Katarygina. 1805-1879*, *op. cit.*, p. 13-14.
[2] ZOTOV R., *Teatral'nye vospominanija*, *op. cit.,* p. 37.
[3] Un autre nom *Vo pole berëzka stojala* [*Dans la prairie se tenait un bouleau*] est un chant et une danse russe populaire.
[4] MAKSIMOVA A., « Russkij sjužet v baletnom tvorčestve Caterino Kavosa » [Le sujet russe dans l'œuvre de ballet de Catterino Cavos] in *Observatorija kultury* [*L'Observatoire de la culture*], 14(2), Moscou, Paškov dom, RGB, 2017, p. 204.

divertissements russes et slaves pour un spectacle hybride avec les chants, le chœur et les effets scéniques.

Le ballet acquiert donc une nouvelle dimension qui se réalise dans le genre du divertissement-ballet. Il privilégie davantage les danses de caractère russe, tzigane ou cosaque. Les réalités politiques et sociales trouvent un écho dans l'art chorégraphique qui commence à tirer ses sujets de l'histoire contemporaine russe et à s'intéresser à l'imaginaire russe. Nous allons observer dès à présent les sources d'inspiration pour les ballets aux sujets russes et slaves.

2.3.Les sources d'inspiration pour les ballets aux sujets russes et slaves

Le ballet propose un nombre modeste de sujets nationaux, cette thématique ne lui est cependant pas pour autant étrangère. Afin de créer un spectacle de ballet sur un sujet slave, les chorégraphes doivent trouver une source d'inspiration. La source la plus fréquente reste sans doute une œuvre littéraire qui est représentée par divers genres littéraires. Cela peut être un conte, un poème ou encore un roman. Comme l'explique Sylvie Jacq-Mioche, cela représente un rapport direct à la littérature lorsqu'il s'agit de la transposition d'une œuvre. En outre, c'est le thème ou la nature de l'œuvre qui enflamme l'imaginaire du chorégraphe pour les adaptations indirectes.[1] Une autre source peut être tirée des chroniques historiques, ou d'un fait historique, qui sert d'inspiration à l'intrigue d'un ballet. Enfin, la dernière source importante est celle qui ne se réfère pas à un livre ou un auteur précis. Il s'agit d'une légende, d'un mythe, d'une byline ou même d'une anecdote historique. Bien que le rôle du goût personnel du chorégraphe dans le choix d'une œuvre littéraire soit considérable, il n'est pas toujours primordial dans la création d'un spectacle. Ses choix peuvent être imposés par la Direction théâtrale, par les critiques ou enfin répondre à la demande du public. Ce fut d'ailleurs le cas du ballet *Soumbeka ou la conquête du Royaume de* Kazan [Sumbeka, ili Pokorenie Kazanskogo carstva]. Cette œuvre est entreprise par Charles-Louis Didelot sous la musique de Catterino Cavos.[2]

---

[1] JACQ-MIOCHE S., « Présence de la littérature dans le répertoire de l'Opéra de Paris du XIXe siècle à nos jours » in GENETTI S. et COLOMBO L. (dir.), *Pas de mots : de la littérature à la danse*, *op. cit.*, p. 51.

[2] Plus précisément sur l'histoire de la création de ce ballet, voir l'article de KRASOVSKAJA V., « Sumbeka, ili Pokorenie Kazanskogo carstva. Balet Didlo, kotorym dolžen byl otkryt'sja Aleksandrinskij teatr » [Soumbeka, ou la conquête du royaume de Kazan. Le ballet de Didelot qui aurait dû inaugurer le Théâtre Alexandra] in *Teatr i dramaturgija* [Le Théâtre et la dramaturgie], livre 2, Leningrad, Trudy Leningradskogo instituta teatra, muzyki i kinematografii, 1967, p. 188-209.

2.3.1. Source historique : le cas de *Soumbeka ou la conquête du Royaume de* Kazan

Dans ses mémoires, Rafail Zotov précise que le comte Pavel Kutajsev, responsable de la troupe dramatique, compose le programme de *Soumbeka ou la conquête du Royaume de Kazan* afin de le présenter comme un événement solennel.[1] Dans la lettre adressée à la Direction des Théâtres impériaux, le comte explique son choix de sujet : « Tous les peuples intelligents ont reconnu à l'unanimité le profit des spectacles théâtraux pour augmenter la moralité et les sentiments grâce à la représentation des actions des grands personnages et des événements historiques. Il n'y a que la représentation de l'Histoire nationale qui peut produire un tel effet. »[2] Le motif de ce choix est donc clair. Une autre impulsion pour cette création sera la guerre avec la Turquie en 1829-1830. Le scénario du ballet est approuvé. Le comte Kutajsev reprend le poème écrit en 1778 *Rossijada* qui rend hommage aux véritables faits historiques et à la victoire du tsar Ivan le Terrible au XVIe siècle. Le livret, publié en 1832, indique cependant que « le ballet n'est pas l'Histoire mais un poème en action ; le monde idéal où l'Histoire obéit à la Poésie et la Peinture. L'auteur est dirigé par le poème *Rossijada*… »[3]

Il est aussi probable que le ballet puise son intrigue dans une pièce dramatique écrite par Sergej Glinka[4] en 1806 portant le titre *Soumbeka ou la chute du Royaume de Kazan*[5]. Ainsi, la source littéraire peut également appartenir à une pièce théâtrale. L'intérêt du chorégraphe français Charles-Louis Didelot, qui est à l'origine de la composition et de la mise en scène du spectacle de ballet, est exprimé dans sa lettre à la direction théâtrale. Il se prononce en faveur du genre historique pour la composition d'un ballet : « Il est évident que l'on ne peut pas trouver l'œuvre d'un genre plus noble et plus approprié aux circonstances qui reproduit l'époque la plus glorieuse de la Russie que l'histoire de la prise de Kazan. Elle mérite le jour où elle doit être présentée. »[6] Pour le chorégraphe, il est évident qu'une œuvre patriotique doit ouvrir le théâtre d'État. Par ailleurs, cette lettre permet de supposer que le chorégraphe prit connaissance des événements historiques

---

[1] ZOTOV R., *Teatral'nye vospominanija*, *op. cit.*, p. 71. Le ballet a été en effet préparé pour une occasion solennelle, notamment l'ouverture du Théâtre Alexandra. Suite au départ de Didelot, le travail sur ce ballet est repris par Alexis Blache et le compositeur Sonnet qui a travaillé à Saint-Pétersbourg en 1832-1835 mais il n'a pas été donné à l'ouverture du Théâtre Alexandra.
[2] Cité dans KRASOVSKAJA V., « Sumbeka, ili Pokorenie Kazanskogo carstva », *op. cit.*, p. 191.
[3] *Sumbeka, ili pokorenie Kazanskogo carstva* [*Soumbeka ou la conquête de Kazan*], livret de ballet, page de titre, la typographie d'Adolf Pljušar, Saint-Pétersbourg, 1832.
[4] Sergej Glinka (1776-1847) est un écrivain et un historien russe.
[5] Le prince Feliks Jusupov mentionne cette œuvre dans ces mémoires, JUSUPOV F., Memuary [Mémoires], Moscou, Zaharov, 2011, accessible en ligne : http://fictionbook.in/feliks-yusupov-knyaz-feliks-yusupov-memuari.html?page=2, consulté le 13/01/2016
[6] Cité dans KRASOVSKAJA V., « Sumbeka, ili Pokorenie Kazanskogo carstva », *op. cit.*, p. 200.

au-delà du scénario du ballet. On prend en considération que l'ouvrage de Karamzin avait été traduit en français dans les années 1819-1826. En outre, bien que le spectacle soit commandé par la Direction théâtrale, l'intérêt personnel et l'engagement du chorégraphe apparaissent perceptibles dans sa lettre. Ainsi, il continue : « Il faut croire qu'elle (l'œuvre) aura beaucoup de représentations, et autant qu'on puisse juger une œuvre non achevée, elle promet un succès absolu. »[1]

Soumbeka montre l'exemple de l'utilisation de plusieurs sources littéraires et historiques pour sa composition. Par ailleurs, le ballet exigé par le commanditaire peut d'autant plus présenter un intérêt personnel pour un chorégraphe. Le projet du ballet n'est pas cependant achevé par Didelot suite à son départ des Théâtres impériaux. Ce ballet sur la musique du compositeur français Hippolithe Sonnet fut monté en 1832 par le chorégraphe bordelais Alexis Blache, qui succède à Didelot à Saint-Pétersbourg.[2] Cette œuvre inspirée de l'histoire d'Ivan le Terrible mise en scène par un autre chorégraphe français n'a pas vraiment de succès dans la capitale. Certaines raisons peuvent l'expliquer. Le nouveau chorégraphe ne connaissait pas le spectateur russe et ses attentes. Le spectacle n'a pas été achevé par Blache à temps pour l'ouverture du Théâtre Alexandra, il a été donc remis à une autre date. En outre, la réputation de Didelot renforcée par la presse russe exerce une influence défavorable sur l'accueil de ce nouveau chorégraphe. Le spectacle a mis l'accent sur les éléments ludiques et ceux de combat. Comme le mentionne Aleksandr Vol'f :

> Blache a aussi monté deux nouveaux ballets : *Don Juan* et *Soumbeka ou la conquête de Kazan*. Ni l'un ni l'autre n'a plu au public. […] Tout le monde trouvait que les nouveaux ballets avaient peu de danses et *Soumbeka* n'en avait presque pas. En revanche, il y avait beaucoup de combats et c'est pour cela qu'on l'a nommé héroïque. Le maître de ballet avait probablement compté sur une passion actuelle pour tout ce qui est militariste. [3]

En dépit du sujet en vogue dans le théâtre musical, le spectacle de ballet semble échouer. L'art chorégraphique des années trente ne se contente plus des thèmes héroïques ou purement historiques. C'est à cette époque où il change de direction pour le courant romantique. L'arrivée de la famille Taglioni en 1837 marque ce changement des

[1] *Ibid.,* p. 200.
[2] Voir la première partie de la thèse.
[3] VOL'F A., *Hronika peterburgskih teatrov s konca 1826 do načala 1855 goda* [Chronique des théâtres impériaux de la fin de 1826 au début de 1855], Saint-Pétersbourg, Éd. R. Golike, Vol. I, 1877, p. 32.

thèmes de livret de ballet.

2.3.2. Les pièces de théâtre adaptées

Charles-Louis Didelot a l'expérience pour monter un divertissement sur un sujet russe tiré de la pièce du théâtre dramatique. À l'occasion du couronnement d'un nouveau tsar en 1826, le théâtre russe montre une pièce sur le prince Požarskij. Cette pièce patriotique met en scène l'avènement du premier tsar de la famille Romanov. Un divertissement chorégraphique du même nom est donné juste après la pièce théâtrale et comporte des chants et danses populaires russes. Le livret précise que « les danses sont composées par Didelot ; les danses russes sont composées par Auguste ; le nouveau pas tatare est joué par Teleševa, Selezneva et Lander ; la danse de Cosaque – par Gol'c et Istomina ; une danse slave est interprétée par Didier, Lustih, Teleševa… »[1] Le prince Požarskij gagne une bataille contre les Polonais. Il rentre auréolé de gloire. L'intrigue du divertissement se passe au bord du fleuve Volga, à Nižnij-Novgorod. Le livret transmet précisément le style patriotique célébrant les principes de la monarchie. Les premières lignes annoncent que le prince Požarskij rentre à la maison après avoir accompli son devoir : « Le vainqueur auprès de Moscou, le sauveur de sa Patrie – Požarskij – après avoir intronisé un homme légitime et sacré de la famille Romanov, rentre à sa résidence pour y savourer les fruits de la paix […] »[2] Les couplets contiennent de nombreuses paroles glorifiant l'héroïsme du prince : « couvert de laurier et de la gloire », « ton nom est sacré », « après la prouesse héroïque ». Ils remplissent la fonction de représenter le peuple.

Quant aux danses, elles participent à l'incarnation du sujet russe dans le divertissement. Le livret cite les divers peuples de la Russie qui obéissent au prince : « Les Tatars qui sont prêts à servir le prince, interprètent leur danse nationale. Les Cosaques participent aussi aux danses. »[3] Le point final de ce divertissement caractéristique de son temps est représenté par un chant guerrier. La chanson finale entonne les louanges du souverain. Selon les souvenirs de Pëtr Katarygin, « Sans doute, toutes les applications concernant cet évènement, ont suscité une grosse ovation et des cris *hourra* ! Le divertissement a produit un énorme effet. »[4] Les spectacles patriotiques de cette époque incluent les chants populaires russes, les combats, les élévations et les danses nationales.

---

[1] *RNB*, Livret de ballet, *Vozvraščenie knjazja Požarskogo v svoe pomest'e*, [Le retour du prince Požarskij à sa résidence], Typographie des Théâtres impériaux, Saint-Pétersbourg, 1826.
[2] *Ibid*., p. 3.
[3] *Ibid*., p. 7.
[4] KATARYGIN P., *Zapiski Petra Andreeviča Katarygina. 1805-1879*, [*Notes de Pëtr Katarygin. 1805-1879*], Saint-Pétersbourg, 1880, p. 156.

Il est nécessaire que l'œuvre soit aimée par le public, donc l'adaptation chorégraphique de la pièce théâtrale qui avait déjà du succès est un choix sans risque pour la réussite. Ces créations sont destinées à souligner une occasion officielle.

2.3.3. Les œuvres littéraires

Le succès des célèbres œuvres des écrivains européens et leurs traductions en Russie servent également de source pour composer un spectacle de ballet avec des éléments russifiés. L'intrigue est donc placée dans le contexte russe. Malgré de nouveaux personnages russifiés portant des prénoms russes, les spectacles de ballet gardent essentiellement l'intrigue de l'œuvre empruntée. Considéré comme le premier ballet traitant de la vie quotidienne russe, *Le Nouveau Werther*[1] *(Novyj Verter)*, créé à la frontière des siècles, est inspiré par le roman de Goethe *Les Souffrances du jeune Werther*. Très à la mode en Russie, il sert de source pour de nombreuses reprises littéraires ainsi que théâtrales. Le chorégraphe russe Ivan Val'berh place l'intrigue dans un Moscou contemporain en mettant l'accent sur la vie urbaine russe. En gardant le sujet central et la scène du suicide du jeune homme, il développe un nouveau genre dans l'art chorégraphique – celui du ballet dramatique. En plus, cette œuvre présente les premiers traits du Romantisme sur la scène chorégraphique russe. Le personnage romantique, venu d'Allemagne, pays de la naissance du Romantisme dans la littérature, englobe peu à peu divers pays. L'autre création servant d'exemple de la russification des sujets est *Romeo et Julija*[2]. Elle s'inspire de la tragédie écrite par William Shakespeare, chef-d'œuvre mondial de la littérature. D'emblée le titre communique les éléments russifiés tel que le prénom russe Julija.

Le chorégraphe russe a recours aux textes renommés en appliquant quelques éléments russifiés dans le but de les transposer sur la scène russe. C'est assurément parmi les œuvres d'opéra créées au Théâtre impérial que l'on trouve le plus grand nombre de sujets russifiés. L'exemple prégnant de la russification d'un sujet européen est l'opéra féerique La *Roussalka de Dniepr* (Dneprovskaja rusalka, 1803) sur une musique de Cavos et de Stepan Davydov[3] en transposant les sorcières allemandes de l'opéra viennois *Das*

[1] *Le Nouveau Werther* est un ballet-pantomime en un acte créé par Ivan Val'berh et sous la musique d'un compositeur russe d'A. Titov à Saint-Pétersbourg en 1799.
[2] Le ballet tragique en 5 actes avec le chœur créé à Saint-Pétersbourg en 1802.
[3] Stepan Davydov (1777-1825) est un compositeur russe. Chef de la musique en sein des Théâtres impériaux, il était directeur musical de la troupe privée du prince Šeremet'ev.

Donauweibchen (1798)[1]. En les ayant replacées le long de la rivière Dniepr et en ayant donné des noms russes aux principaux personnages, l'opéra s'est bien assimilé à la scène russe. La *roussalka* apparaît comme l'esprit de la femme morte du folklore slave se rapproche de la sirène, l'ondine, la naïade européenne. Chaque séquence[2] de l'opéra se débarrassait des éléments étrangers et des références à la source allemande en confirmant ainsi sa russification.

2.3.4. Le folklore russe : circulation des sujets de l'opéra au ballet

L'intérêt pour la mythologie des Slaves anciens surgit au début du siècle dans les recueils des slavistes et des littérateurs du folklore russe tels que Ivan Prač, Pavel Rybnikov et Aleksandr Hilferding. Cependant, un vrai essor de la littérature légendaire et mythologique n'arrivera que plus tard suite à la publication des ouvrages d'Aleksandr Afanas'ev[3]. Il faut également ajouter à ces noms celui de Vasilij Trutovskij, l'un des premiers collecteurs de la musique populaire slave. Sa collection de chants populaires russes et ukrainiens fut le manuel de chevet des grands compositeurs russes du XIXe siècle.

- Le *bogatyr'* dans l'opéra et le ballet russes

Le personnage principal du folklore (qui ressemble à ceux des contes populaires, *des bylines*, des légendes de la culture populaire) est un héros slave dit le preux (le *bogatyr'*). Selon l'ouvrage Ilya Mouromets et d'autres héros de la Russie ancienne, « le terme bylines, étymologiquement, désigne « ce qui a été », faisant référence à un passé lointain et magique inspiré par les souvenirs emmêlés de l'histoire de la Russie depuis ses plus lointaines origines. »[4] Un répertoire abondant de légendes sur les héros de la Russie

[1] Das Donauweibschen a été composé par Ferdinand Kauer sous le livret de Karl Hensler.
[2] Il existe le cycle de l'opéra *Roussalka* créé en Russie. Davydov a collaboré avec Cavos pour le deuxième épisode, mais a créé la musique pour le troisième et quatrième opéra. Le texte du livret de trois premiers opéras a été adapté par Krasnopol'skij, le quatrième livret a été composé par le prince Aleksandr Šahovskoj. NARODITSKAYA I., *Bewitching Russian opera : The Tsarina from state to stage, op. cit.* p. 330 ; voir aussi DRUSKIN M., KELDYŠ Ju., (réd.) *Očerki istorii russkoj muzyki. 1790-1825*, [Essais sur l'histoire de la musique russe. 1790-1825], Leningrad, Muzgiz, 1956, p. 263-276.
[3] Aleksandr Afanas'ev (1826-1871) est un chercheur russe du folklore slave et de la culture des peuples slaves.
[4] *Ilya Mouromets : et autres héros de la Russie ancienne*, Patrice LAJOYE et Viktoriya LAJOYE (trad.), Toulouse, Anacharsis, 2009, p. 5.

ancienne, de récits et de chants est mis en œuvre par les littérateurs et les musiciens. Ceci représente un autre moyen de rechercher l'identité nationale. L'image de la Russie ancienne acquiert une diffusion importante dans l'opéra russe qui puise ses sujets dans les bylines, légendes issues du folklore russe. Il'ja Muromec, Svjatogor, Dobrynja Nikitič - entre autres – en sont des grandes figures. Un *bogatyr'* désigne un héros, protecteur ou sauveur de la terre russe. Il nourrit plusieurs œuvres littéraires et musicales qui essayent d'exprimer le caractère de la civilisation russe. Il s'avère que le Théâtre impérial, en alimentant son répertoire d'œuvres dont les sujets s'inspirent des chants épiques russes, en tire profit pour pouvoir déterminer des principes majeurs de la monarchie. Notamment ceux qui soulignent la vision officielle de l'identité nationale (*narodnost'*).[1] Ainsi, les devoirs essentiels de l'un des principaux personnages du folklore national – le Preux – consistent à protéger Kiev, le tsar et la foi orthodoxe. A l'instar du poème féerique *Il'ja Muromec* de Karamzin, ce héros slave est une figure de recours dans les contes pouchkiniens. Encore plus, il apparaît dans l'opéra-comique sous la plume de Vasilij Žukovskij – *Aliocha Popovitch ou les ruines terribles* [Alëša Popovič, ili Strašnye razvaliny[2]] et dans l'opéra de Deržavin – *Dobrynja*.

L'histoire magique de la Russie depuis ses lointaines origines est davantage incarnée dans l'opéra russe. Ces sujets apparaissent dans les genres musicaux plus « légers » comme l'opéra-comique ou l'opéra-féerie. *Dobrynia Nikititch ou le Château terrible* [Dobrynja Nikitič, ili Strašnyj zamok, 1818] sur une musique de Catterino Cavos et Ferdinando Antonolini avec les ballets de Charles-Louis Didelot ; l'opéra-comique merveilleux de Cavos intitulé le *Prince invisible ou Litcharda le magicien* [Knjaz'-nevidimka ili Ličarda-volšebnik, 1805], ou encore l'opéra-féerie *Ilya le Preux*[3] [Il'ja-Bogatyr'] sous la musique de Cavos mis en scène en 1806. Ce sont des exemples d'œuvres inspirées de la littérature folklorique. Le théâtre musical en traduit la dimension épique. Le *bogatyr'* qui se bat contre les forces et les créatures supraterrestres se rapporte à des

[1] Les principes de la doctrine identitaire sous le règne de Nikolaj Ier : « orthodoxie, autocratie, nationalité »

[2] Cette œuvre n'a pas été publiée ni mise en scène lors du vivant de l'auteur. Žukovskij ne crée pas l'opéra russe mais utilise certains éléments des poèmes épiques russes dans la poétique de l'opéra-comique. Voir la Thèse de doctorat de ARTAMASOVA M., *Tvorčestvo V.A. Žukovskogo i fol'klor* [L'œuvre de V.A. Žukovskij et le folklore], soutenue en 2001 à l'Université pédagogique de Moscou.

[3] Le musicologue Boris Asaf'ev suggère que Cavos qui a composé la musique pour cet opéra, avait tenté de russifier son style de la composition de la musique comme aucun étranger ne l'a pas fait avant lui. ASAF'EV B., *Russkaja muzyka XIX i načala XX vekov* [La musique russe du XIXe et du début du XXe siècles], Léningrad, Muzgiz, 1968, p. 245.

figures historiques telles que Požarskij souvent présent dans les divertissements et les opéras. Le héros slave et les anecdotes sur le passé slave à la fois historiques et légendaires affirment le caractère authentique de ces créations.

À ceux-ci s'ajoutent encore les opéras avec les ballets et les divertissements mis en scène par Charles-Louis Didelot comme *L'Oiseau de feu ou Les Aventures du tsarevitch Levsil* [Žar-ptica, ili Priključenie Levsina careviča], *Naïna ou Le Rosan magique* [Naina, ili volšebnyj rozan] et créés en 1822 sous la musique de son compositeur attitré Cavos. Dès lors, les chorégraphes se tournent aussi vers les contes populaires russes et la littérature folklorique. Celle-ci rassemble de nombreux thèmes et met en lumière les figures historiques telles que Ivan le Terrible ou le prince kiévien Vladimir, celles des puissances naturelles et les divinités mythologiques. La mythologie slave y est largement représentée. Créer son propre Olympe des dieux slaves et son ordre équestre avec un héros national au piédestal représente la tentative d'affirmer l'indépendance russe et de mettre en valeur la particularité identitaire.

La création des opéras féeriques tels que *La Roussalka du Dniepr* et *Ilya le Preux* constitue sans doute un modèle pour la composition d'un ballet féerique avec des éléments d'une tradition folklorique russe. Ces œuvres mettent en scène les personnages les plus caractéristiques des opéras. Les divinités slaves, les magiciens malveillants et bienveillants – auparavant les figures des opéras, entrent dans le genre du ballet : Lada, Bojan, Lel', Polel', Černobog, Dobrynja. On constate la circulation des personnages principaux de l'opéra au ballet. Les œuvres sur la Russie légendaire et sur le folklore slave offrent la variété des priorités épiques et féeriques. Les scènes folkloriques font référence à la poésie populaire, notamment aux rituels de la religion païenne. Les spectacles mettent en scène certaines fêtes slaves souvent associées aux saisons et célébrant les phénomènes naturels.

Une autre forme très caractéristique des rites païens est la pratique divinatoire. Nous reprenons l'affirmation du spécialiste de la musique russe André Lischke qui déclare qu' « un panorama de la place de ces rites dans les œuvres scéniques russes ne manquerait pas de tracer, sur un siècle et demi, le pont entre ces premiers témoignages de survivances païennes retrouvant leur place dans une culture renaissante, et leur explosion de violence dans le contexte moderne du XXe siècle. »[1]

[1] LISCHKE A., *L'harmonie des peuples : les écoles musicales nationales aux XIXe et XXe siècles*, Paris, Fayard, 2006, p. 193.

3. Les premiers ballets aux sujets russes et slaves montés par Charles-Louis Didelot

3.1. *Le Prisonnier du Caucase ou l'Ombre de la Fiancée* [Kavkazskij plennik, ili ten' nevesty], 1823

Le Caucase à l'époque de Didelot représente un endroit où ont lieu de longues guerres sanglantes et plus précisément l'expansion de la Russie. C'est aussi un lieu d'exil pour les hommes de libre pensée qui se révoltent contre le pouvoir du monarque. Il a été choisi par le gouvernement russe comme un territoire de relégation pour plusieurs détracteurs de la politique. Dans le même temps, cette terre toujours peu connue et si différente de la Russie bouleverse l'esprit des Russes, les attire par son orientalisme et son exotisme. La société rude et sauvage des clans de montagnes et sa démocratie s'oppose au militarisme et césarisme russe. C'est là où les Décembristes vont chercher l'inspiration pour une Europe sans servage. Outre la libération des mœurs et le danger excitant les pensées des poètes, ces derniers rêvent aussi de jeunes femmes de montagnes, de jolies Circassiennes lointaines. Le Caucase attire de jeunes gens de la guerre de 1812 pour y partir vers l'inconnu sans expérience mais revenir en un vrai héros exprimant l'amour pour sa patrie. Telles sont les illusions romantiques dans le poème pouchkinien. Le séjour au Caucase laisse une forte empreinte sur la vie et l'œuvre de Puškin et les impressions reçues influencent la conscience artistique du poète. En effet, le Caucase représente une source d'admiration pour la trame orientaliste, pour l'Orient. Comme beaucoup d'autres poètes sont d'ailleurs fascinés par le paysage et la culture caucasienne. Mihail Lermontov, Aleksandr Griboedov et Lev Tolstoj sont de grandes personnalités de la littérature russe dont l'œuvre puise des motifs de l'Orient. Le nouveau thème dans l'air artistique – le Caucase – trouve son essor puissant aux XIXe et XXe siècles. Nombreux sont les textes avec une trame placée au Caucase ; les journaux et les gazettes, y compris en dehors du monde russophone, en parlent.

3.1.1. Le livret de ballet et le poème pouchkinien

Ce n'est pas étonnant que le choix du chorégraphe tombe sur le poème de l'écrivain contemporain. Charles-Louis Didelot est au courant du succès du jeune poète.[1] Il justifie son projet en écrivant dans l'introduction du livret de ballet : « Tous les littérateurs félicitent cette œuvre excellente de la poésie russe. J'ai demandé de me faire sa brève

[1] SLONIMSKIJ Ju., *Mastera baleta*, *op. cit.*, p. 47.

traduction et j'ai trouvé son sujet intéressant. »[1] Cependant, l'écrivain se trouve en exil, ce qui provoque certaines difficultés pour la mise en scène du ballet.[2] Nous avons mentionné précédemment les principes de la transposition de l'œuvre littéraire afin de l'accommoder aux impératifs de la scène chorégraphique. À celles-ci s'ajoutent les modifications obligatoires de la fable suite à la censure ayant lieu à cette époque et les politiques précises[3] du gouvernement autour de la question du Caucase. Le texte du livret de ballet subit plusieurs modifications et ne présente que l'inspiration du poème de Puškin. Dans l'œuvre de Didelot ce spectacle occupe une place importante : le chorégraphe s'adresse au sujet national russe qui manifeste l'actualité. Nous allons à présent regarder les modifications de la fable effectuées par le chorégraphe en évoquant ses propres explications pour ces dernières.

En montant le ballet de pantomime en quatre actes *Le prisonnier du Caucase ou l'ombre d'une fiancée* d'après le poème d'Aleksandr Puškin, Charles-Louis Didelot introduit sur la scène les personnages suivants : les Slaves, les Circassiens et les Tatars. Pimen Arapov mentionne dans le *Courrier du théâtre russe* : « À l'occasion du bénéfice du danseur Auguste : le ballet *Le Prisonnier du Caucase ou l'Ombre de la Fiancée* (le sujet est puisé du poème de Puškin), composé par Didelot sur la musique de Catterino Cavos. Ce ballet a été orné par les jeux des Circassiens, les batailles et les vols et a fait forte impression. »[4] Le livret du spectacle présente à son tour une vaste description des personnages sur la première page :

> Kzelkaja, la petite Circassienne, orpheline, qui a été enlevée d'une autre tribu et élevée par le khan des Circassiens – Istomina ;
>
> Rostislav, le jeune prince slave, le fils de Branislav, le prisonnier des Circassiens – Gol'c :
>
> Gorislava, la jeune princesse slave, fiancée de Rostislav – Veličkina II,

[1] *RNB* « Predislovie » [Introduction], *Kavkazskij plennik, ili Ten' nevesty* [Le Prisonnier du Caucase ou l'Ombre de la Fiancée], Saint-Pétersbourg, Typographie des Théâtres impériaux, 1823, p. 1.
[2] Puškin est parti en 1820 dans le sud de l'Empire russe pour travailler au secrétariat. Cette mesure cachée initié par le tsar Aleksandr Ier fut une punition pour le jeune poète pour son adhésion aux idées libéraux et son activité poétique contre le pouvoir. MAGAROTTO L., « Le concept de l'autre dans l'œuvre du jeune Pouchkine le poème *Le Prisonnier du Caucase »*, in AUCOUTURIER M., , *Autour de Tolstoï : le Caucase dans la culture russe*, Paris, Institut d'études slaves, Bibliothèque-musée Léon Tolstoï, et Amis de Léon Tolstoï, 1997, p. 21.
[3] Voir KELLY L., « L'impérialisme russe au XIXe siècle dans le Caucase et ses incidences sur l'œuvre et la personnalité de Griboïedov et de Lermontov » in AUCOUTURIER M., *Autour de Tolstoï : le Caucase dans la culture russe*, *op. cit.*, p. 7-20.
[4] ARAPOV P., *Teatral'naja letopis'*, *op. cit.*, p. 336.

Branislav, le prince slave. Il vit dans la ville de Terki au bord de Terek – Auguste,

Svnelda, le jeune slave, ami de Rostislav – Carl Didelot.[1]

Les guerriers slaves, les Tatares et les Circassiens, les musiciens qui jouent du *gusli (gusljary)* et les boyards[2].

Didelot change l'époque de l'action en transposant l'intrigue au IXe siècle. Ce remaniement est également expliqué par le chorégraphe dans l'avant-propos du livret. En se référant au dictionnaire historique et géographique sur la Russie de l'utilisation généralisée[3], il lie l'intrigue du ballet à la mission historique du prince Hvorostinin. Celui-ci fut envoyé par le tsar Fëdor chez les Circassiens en 1594. En se servant de ce fait historique, Didelot annonce dans la préface : « Si la scène du ballet pouvait se situer dans ces temps, elle pourrait aussi se produire en 980 (Virgile lui-même se permettait un tel anachronisme). »[4] Le personnage principal du poème, l'officier, est transformé en prince slave. Le canevas chorégraphique se construit alors à la façon d'un palimpseste, en utilisant des faits historiques et le texte poétique. L'adaptation chorégraphique du poème interprète librement le texte du poème en y trouvant l'inspiration.

Citons l'argument du ballet. Le prince slave Rostislav est prisonnier des Circassiens. Une jeune Circassienne, élève du khan, tombe amoureuse du prisonnier russe. Sous sa demande, on lui accorde la grâce et il reste en vie. Pour prouver son intrépidité et sa force, le prince demande de lui donner une arme pour combattre ceux qui l'ont fait prisonnier. Le khan impressionné, accède à sa demande et Rostislav vainc ses envahisseurs. La jeune Circassienne essaie de plaire au prince et lui donne à manger. À son tour, le jeune Russe ne peut pas répondre à l'amour de la fille car il se souvient de sa fiancée, Gorislava. Il pleure et lui dit que son cœur appartient à sa fiancée. Gorislava est également capturée par les montagnards et emmenée dans la prison où se trouve Rostislav. Kzelkaja, dans une crise de jalousie, veut d'abord tuer sa rivale, mais plus tard, mûe par un sentiment de bonté et de charité, libère les prisonniers. Elle est désespérée, elle regarde autour d'elle, tout est silencieux et sombre. Elle décide de se jeter dans le fleuve. Rostislav la voit et saute pour la sauver malgré la tempête. Dans le troisième acte, Gorislava, fatiguée et à

[1] *RNB*, *Kavkazskij plennik, ili Ten' nevesty*, *op. cit*.
[2] Le boyard est un aristocrate des pays orthodoxes de l'Europe de l'Est.
[3] VSEVOLOŽSKIJ N., *Dictionnaire géographique et historique de l'empire de Russie contenant le tableau politique et statistique de ce vaste pays,* Moscou, Imprimerie d'Auguste Semen, Imprimeur de l'Académie impériale Médico-Chirurgicale, 1823.
[4] *RNB*, « Introduction », *Kavkazskij plennik, ili Ten' nevesty*, *op. cit*.

bout de force, meurt. Rostislav sauve la Circassienne et ils observent l'ombre de sa fiancée qui bénit leur union.

La fin heureuse ainsi que la présence du personnage de l'ombre dans le ballet vont à l'encontre du poème. Le chorégraphe ne peut pas accepter la fin malheureuse et tragique du poème, il pense aux règles du théâtre de ballet. Dans l'introduction du livret du ballet, il explique les raisons de la modification de la fin du ballet qui ne correspond pas à l'œuvre littéraire : « Il serait désagréable d'observer une telle fin dans le spectacle de ballet comme dans le poème, parce que le spectateur aurait regretté involontairement le destin d'une petite Circassienne douce et passionnée. »[1]

D'autant plus, le personnage de la princesse slave, Gorislava, devenue l'ombre, n'est pas non plus inventé pour l'occasion par le chorégraphe. Ne figurant pas dans le texte original, ce nouveau personnage change en grande partie l'intrigue. Son apparition est également expliquée par le chorégraphe : « J'ai supposé qu'elle est encore sa fiancée parce que je n'ai pas pu exprimer clairement et vite avec l'aide de pantomime les raisons pour lesquelles Rostislav refuse l'amour de sa belle libératrice. »[2] Le personnage du poème pouchkinien doit refuser l'amour de la jeune Circassienne lorsqu'il pense à son amoureuse dans sa patrie. Le chorégraphe pense que ce serait compliqué d'expliquer au spectateur son passé au moyen de la pantomime. Comme le souligne le critique russe Bulgarin dans ses mémoires sur le théâtre didelotien : « Didelot précise qu'il ne faut jamais mélanger le passé et le présent dans le ballet. La mimique et les danses ne peuvent pas expliquer le passé et que le spectateur en cherchant une explication dans le programme, est privé de son plaisir, en particulier de l'inattendu. »[3]

La création chorégraphique demeure une action d'imagination. Le chorégraphe introduit alors le personnage supplémentaire de Gorislava en tant que fiancée du prisonnier. La Gorislava scénique meurt au lieu de la jeune Circassienne narrative. Vu que le théâtre musical doit fournir un modèle de morale et de comportement noble, Gorislava devenue ombre bénit l'union de son fiancé avec une autre femme. Didelot avait adapté au vocabulaire chorégraphique le type de la femme qui se transforme en ombre. Le troisième acte est consacré presque entièrement à l'histoire de Gorislava, son décès tragique et la transformation en fantôme. Il donne une caractéristique de ce personnage fragile et il est sûr qu'elle plaira au public : « L'ombre de Gorislava ne produit aucune impression

[1] *Ibid.*
[2] *Ibid*.
[3] BULGARIN F., « Teatral'nye vospominanja moej junosti » [Les mémoires théâtrales de ma jeunesse], in *Panteon russkogo i vseh evropejskih teatrov* [Le Panthéon du théâtre russe et tous les théâtres européens], partie 1, Saint-Pétersbourg, typographie Pljušar, 1840, p. 87.

désagréable. Quand elle apparaît sur scène, sa vie est en train de s'éteindre à cause de toutes les détresses subies et de la tyrannie des ennemis. Dès le début, le spectateur comprend l'idée qu'elle ne pourra pas survivre à toutes les souffrances. »[1]

Le chorégraphe décide d'introduire un personnage féminin dans un rôle du personnage principal malgré le fait que le prisonnier dans le texte original ne fait que se souvenir d'elle. Le personnage de la Circassienne a en effet un portrait très positif. Amoureuse du prisonnier et jalouse d'apprendre qu'il ne peut pas partager ses sentiments, elle décide cependant de les sauver. La jeune femme du Caucase est présentée d'une façon douce et sympathique, elle n'évoque que les commentaires enthousiastes du public et de la critique. Ce sont certainement des traits attribués à la femme noble que le public admire. Le titre du ballet manifeste une nouvelle esthétique qui dépasse désormais le spectacle de ballet de la première moitié du siècle. *Le Prisonnier du Caucase* répond au nouveau climat romantique. Ce mouvement s'installe avec certitude dans le ballet en Russie. Nous trouvons l'image de l'ombre féminine dans les ballets romantiques tels que *La Sylphide*, *La Fille de Danube*, *L'Ombre*, les ballets du répertoire de Marie Taglioni. En outre, la figure centrale du ballet est entre autres le prince slave Rostislav qui s'inspire du personnage de l'officier dans le poème pouchkinien. Ce héros slave bat le khan oriental à la fin spectacle et protège son père, le prince slave Branislav. Le théâtre musical adapte l'image du sauveur et protecteur incarné par le *bogatyr'* slave.

Ajoutons aussi que le spectacle crée une communication particulière entre les deux artistes : le chorégraphe français et le poète russe. Cet échange est ancré pour toujours dans le roman *Eugène Onéguine* écrit entre 1821 et 1831 :

> Les ballets de Didelot se caractérisaient par la vivacité de l'imagination et un charme exceptionnel. L'un de nos auteurs romantiques trouvait en eux plus de poésie que dans toute la littérature française.[2]

Il est généralement connu que « l'un de nos auteurs romantiques » est Aleksandr Puškin lui-même. Il compare la danse à la poésie et le ballet à un art poétique sans paroles. L'écrivain éternise dans ses vers non seulement la personnalité du chorégraphe français, mais aussi l'interprète principale du personnage de la petite Circassienne, Avdot'ja Istomina. Nous citons à propos ces vers du poème *Eugénie Onéguine* :

---

[1] *RNB*, « Introduction », *Kavkazskij plennik, ili Ten' nevesty*, *op. cit.*
[2] POUCHKINE A., *Œuvres Majeures - 22 titres*, 1re éd., e-Ps Editions, 2014, Traduction d'Ivan Tourgueniev et Louis Viardot parue dans la *Revue nationale et étrangère*, t. 12 & 13, 1863.

> Le théâtre est plein. Les loges rayonnent. Le parterre bouillonne et les stalles s'agitent. Le *paradis* impatient bat des mains. La toile s'envole. Alors, étincelante, aérienne, obéissante à l'archet magique, et entourée d'un cortège de nymphes, paraît Estomina. Rasant à peine le sol d'un pied agile, elle tourne lentement sur elle-même, puis elle bondit, s'élance comme un duvet qu'emporte le souffle d'Éole, ploie et déploie sa taille, et frappe de son pied rapide.[1]

Ces vers décrivent la danse de la ballerine russe de manière concrète et en détail, telle que le lecteur pourrait l'imaginer. Ce portrait en vers contient une caractéristique de la danse et son rapport avec la musique. La danseuse est « obéissante à l'archet magique », ses mouvements sont souples et fluides, « elle tourne lentement », « s'élance comme un duvet ». La poésie pouchkinienne transmet les mouvements de la danse : la tournure poétique « frappe son pied de son pied rapide » peut signifier un *battement battu*. L'étude des vers de Puškin consacrés à l'art chorégraphique témoigne d'une technique chorégraphique élevée ainsi que des moyens d'expression chez les danseuses à l'époque de Didelot. C'est pourquoi ces vers servent de témoignage particulier pour l'histoire de la danse. Outre la technique chorégraphique révélée, le poète mentionne les personnages du théâtre de ballet – les nymphes et le dieu Éole. Celui-ci apparaît dans la mythologie grecque en tant que maître des vents. Les nymphes sont des créatures féminines de la nature qui seront des personnages de recours dans le ballet romantique. Ces figures mythologiques associées facilement à la danse et au mouvement démontrent le ballet narratif qui puise ses sources dans la puissante mythologie gréco-romaine. Les définitions telles que « étincelante », « aérienne » du poète suggèrent la légèreté et l'envol de la ballerine. Cette illusion de la danseuse ailée presque immatérielle se rapproche de l'image essentielle de la ballerine romantique qui trouvera sa dématérialisation dans le ballet-pantomime de Philippe Taglioni *L'Ombre* et dans le ballet *La Fille du Danube*.

3.1.2. Le Caucase dans l'imaginaire du ballet

La nouvelle esthétique s'inspire de manière éloquente de l'orientalisme russe, l'exotisme de ses mœurs et son paysage. L'image du Caucase n'est pas très connue dans le théâtre du ballet, et il reprend ici la place attribuée *a priori* aux paysages exotiques de la Grèce ou de Rome. Notons que la Géorgie est annexée à la Russie en 1801, et le Caucase et les guerres brutales menées sur ces territoires produisent un effet considérable sur l'imagination de toute la Russie. Toute une nouvelle vision de la nature et de l'espace : de

[1] *Ibid.,* chapitre 1, vers XX.

grandes montagnes, de vastes forêts, des glaciers passionnent les poètes et les peintres. Les plantes et les animaux sauvages tels que l'aigle, le loup-cervier, le sanglier. Le poème pouchkinien commence par une description de l'atmosphère du village circassien. Le poète lui-même fut fier des parties consacrées aux descriptions de l'environnement des Circassiens et croyait que c'était le principal mérite de son poème.[1] Le livret de ballet reproduit ces vers et l'atmosphère caucasienne. Ainsi, le rôle principal dans le ballet *Le Prisonnier du Caucase, ou l'Ombre de la Fiancée* [Kavkazskij plennik ili ten' nevesty] est incarné par la première danseuse Istomina. Son personnage de petite Circassienne « sentait l'Orient et était très typique »[2] d'après les précisions de Pimen Arapov. Dès le début, le texte du livret souligne le milieu guerrier en donnant les caractéristiques précises des Tatares et les Circassiens : « Le théâtre présente un camp uni de Tatares et de Circassiens. Les uns dansent, les autres jouent de différents instruments, certains fument. Les femmes tricotent et bercent leurs enfants. »[3] Selon les témoignages des contemporains du maître de ballet français, l'œuvre chorégraphique reproduit le caractère combattant, sévère, voire austère. Une importante évaluation de cette véritable transposition de l'œuvre littéraire et des images du Caucase est donnée par le disciple fidèle de Didelot, Adam Gluškovskij. Dans ces mémoires il écrit à propos de cette création :

> Didelot n'a pas manqué l'occasion d'utiliser *Le Prisonnier du Caucase* de Puškin. Et il est vrai qu'un poète ne traduisait jamais un autre poète dans de nouvelles formes, si proche et en entier, si disertement comme l'a fait Didelot. Il a transposé des vers merveilleux du poète populaire dans la prose poétique et muette de la pantomime. Le lieu, les caractères, le dépaysement et la combativité du peuple, tout est présent dans ce ballet. Il y a beaucoup de groupes vraiment poétiques. Ainsi, vous voyez un aigle volant portant un enfant enlevé…. La mère désespérée grimpe comme un serpent au sommet d'un rocher pour reprendre son enfant. L'aigle apeuré abandonne son trophée. … En même temps vous voyez une burqa mise par terre et un Circassien au regard farouche en-dessus qui aiguise son arme ; au pied du rocher se trouve la femme et berce son enfant. Didelot reproduit un caractère militant et sauvage, propre à ce peuple. … Les jeux, le combat, la mitraillade sont vrais et transposés d'une manière naturelle par lui, et tout est couvert par la vénusté et la poésie. Le ballet devient une illustration splendide du poème dans les mains de Didelot.[4] (en russe)

[1] MAGAROTTO L., « Le concept de l'autre dans l'œuvre du jeune Pouchkine le poème *Le Prisonnier du Caucase* », *op. cit.,* p. 25.
[2] ARAPOV P., *Teatral'naja letopis', op. cit*.,
[3] *RNB*, *Kavkazskij plennik, ili Ten' nevesty*, Ier acte, *op. cit.*
[4] GLUŠKOVSKIJ A., « Vospominanija o velikom horeografe K.L. Didlo » [« Les Souvenirs sur le grand chorégraphe Charles-Louis Didelot »] in *Panteon* [*Le Panthéon*], 4 avril 1851, p. 12.

Pour Adam Gluškovskij, le ballet devient une véritable transposition du poème pouchkinien attaché à sa valeur littéraire. L'imaginaire du spectacle s'articule autour de scènes franches de la vie du peuple caucasien. Le chorégraphe russe affirme que son maître parvient à démontrer la thématique essentielle du poème. En effet, ce dépaysement et l'image du Caucase est très expressive dans le poème pouchkinien. Le premier titre du poème est *Le Caucase*. Il semble que Gluškovskij fait comprendre que le paysage occupe une place beaucoup plus importante que l'intrigue elle-même. Il s'avère que Didelot comprenait une conception primordiale de l'écrivain russe et la réalise dans cette adaptation chorégraphique.

3.1.3. La fin du ballet dans les dogmes d'État

Le dernier acte du spectacle se trouve en dehors du texte littéraire, il est consacré à la fête du mariage du prisonnier et de la Circassienne, ainsi qu'à la victoire au combat contre les Circassiens. Il est à souligner que Didelot ne signe pas la chorégraphie de ce dernier acte mais confie cette tâche à Auguste Poireau. Il annonce cette décision dans son préambule au scénario de ballet : « Mon ami et camarade Auguste a collaboré avec moi afin de composer les danses russes du dernier acte. Mais qui connaît mieux que lui le vrai caractère des danses nationales ? Et c'est la raison pour laquelle j'ai cédé ma place à partir du troisième acte à M. Auguste. »[1] En analysant des livrets de diverses créations de cette époque, le nom du danseur français Auguste figure davantage en tant que chorégraphe des danses russes et slaves. Ce n'est alors pas étonnant que Didelot lui confie cette tâche.

Le dernier acte démontre bien les règles du théâtre de ballet de l'époque – la fin doit être festive et heureuse. Le père du prince slave Branislav et son armée combattent les Circassiens et les Tatars et mettent leur khan en prison. Tous fêtent la victoire des Russes. Un grand festin a lieu pour tous les guerriers. Le khan accepte de devenir un sujet russe et tous les prisonniers commencent à faire la fête. Kzelkaja et Rostislav arrivent et leur union est saluée. Le spectacle se termine par une grande fête joyeuse et par les danses slaves et russes. En dehors d'une simple description d'actions, le livret entre dans le cadre de l'actualité du jour et des dogmes tsaristes imposés au Théâtre. Le spectacle n'autorise pas de fin tragique ; la fin heureuse en fête est privilégiée. La célébration de l'échec du khan oriental est initié dans le ballet *Le Prisonnier du Caucase* de Didelot. Cette tournure chorégraphique est d'une grande importance dans l'histoire de la danse en Russie. La fête

[1] *RNB*, *Kavkazskij plennik, ili Ten' nevesty*, Introduction, *op. cit.*

remplie par les danses de caractère de tous les peuples de la Russie établit une fin typique pour les ballets au caractère national au XIXe siècle. Ajoutons encore que cette joyeuse apothéose du spectacle glorifie d'une façon explicite les principes de la monarchie.

Et plus encore, la première scène de l'Empire doit non seulement respecter mais aussi insister sur le modèle moral de la société. Il en découle des règles de la question de morale : le héros principal ne peut pas aimer deux femmes.

3.2. *Ruslan et Ljudmila ou la chute de Tchernomor, le sorcier maléfique* (Ruslan i Ljudmila, ili padenie zlogo volšebnika Černomora), 1821 et 1824

L'autre ballet dont le sujet s'inspire de l'œuvre d'Aleksandr Puškin est *Ruslan et Ljudmila ou Tchernomor, le sorcier maléfique*, un ballet fantastique et héroïque en cinq actes. La musique est réglée par Friedrich Scholz. Il est d'abord monté à Moscou le 16 décembre 1821 par Adam Gluškovskij, disciple russe et admirateur de Charles Didelot. Le spectacle n'a pas été présenté dans le Grand Théâtre de Moscou vu qu'il est construit seulement en 1825. Il fera partie du monopole des Théâtres impériaux russes, mais accomplit la fonction d'héberger plutôt les chorégraphes de « deuxième » rôle comme cela arrive à Adam Gluškovskij ou plus tard à Nikolaj Bogdanov, considéré par la presse comme le rival russe de Marius Petipa.

3.2.1. Le poème d'Aleksandr Puškin

Le poème *Ruslan et Ljudmila* est un texte que l'on classe en général dans la catégorie des œuvres de jeunesse d'Aleksandr Puškin. À sa publication en 1820, le poème en forme de conte provoque de grands débats dans les cercles littéraires. À cette même époque, le poète est exilé par l'ordre de l'empereur au Sud du pays. Maintes discussions et critiques sont suscitées par l'apparition des motifs populaires, notamment du folklore slave dans cette œuvre littéraire. Vissarion Belinskij, le fameux critique russe insiste sur l'absence de la « russificité » dans un nouveau poème. D'après le critique, l'œuvre du poète « est le fruit d'une influence étrangère, aussitôt un pastiche à Aristote parce que reproduire *un bogatyr'* russe à partir des chevaliers allemands signifie fausser l'actualité allemande et russe. »[1] Cependant, Ruslan devient progressivement un symbole de l'esprit russe voire

[1] BELINSKIJ V., « Sočinenija Aleksandra Puškina », [Les œuvres d'Aleksandr Puškin], in BELINSKIJ V. G. *Sobranie sočinenij v trëh tomah* [Oeuvres complètes en trois volumes] Vol. III, Stat'i i recenzii 1843-1848 [Articles et recensions 1843-1848], GOLOVENČENKO F. (dir.), Moscou, OGIZ, GIHL, 1948, http://az.lib.ru/b/belinskij_w_g/text_0170.shtml Consulté le 24/10/2017.

un archétype de l'expression nationale. Le preux littérarisé, Ruslan, rassemble les qualités des preux des bylines et devient un héros national. Le poème a d'abord suscité les critiques autour des formes linguistiques lorsque le texte propose le mélange du langage littéraire et populaire et abandonne les tournures lourdes du classicisme. Des motifs fantastiques et réels entremêlés, l'Orient et l'ancienne Russie évoqués ensemble fascinent et perturbent les littérateurs. Le poème provoque finalement un débat sur la notion de nationalisme russe. Les recherches récentes[1] annoncent que la composition de ce poème est venue suite à l'émergence des opéras féeriques russes.

Rappelons l'argument du conte. Ljudmila, la fille du tsar Vladimir le Soleil, prince de Kiev, est enlevée par un sorcier maléfique Tchernomor. Son fiancé, le brave chevalier Ruslan, part pour la retrouver et la sauver. D'autres suggèrent que Puškin connaissait le projet de poème de Vasilij Žukovskij sur le prince Vladimir[2]. Nombreux sont les ouvrages qui affirment que ce sont des contes et des légendes slaves sur les preux qui imposent la décision du poète d'écrire un poème romantique dans un genre du conte. Ceci semble un excellent choix pour une adaptation chorégraphique. Le poème propose le cas d'une dynamique amoureuse et dramatique susceptible de convenir au genre de ballet : mariage, enlèvement, séparation, retrouvailles, célébration festive. Un scénario concis de la danse ?

3.2.2. Le ballet et la mythologie slave

Ruslan et Ljudmila présente l'une des premières expériences de grand ballet sur un sujet de conte. Le ballet se tourne vers le modèle de l'opéra russe pour adapter ce sujet car pour lui le genre fabuleux du conte n'est pas une nouveauté. Les attributs essentiels de tous les opéras de l'époque y sont présents : le tsar de Kiev, l'enlèvement de la princesse, le rêve magique, un sorcier maléfique. En premier lieu, le remplacement des sorciers narratifs par ceux d'opéra dans le livret confirme une forte influence des spectacles d'opéra de la première moitié du siècle. Zlotvora incarnant le rôle d'une méchante sorcière dans le ballet se manifeste sous les noms de Zlomeka de *Ilya le Preux*

[1] Voir BULYČEVA A., « L'image de la Russie ancienne dans l'opéra russe du XIXe siècle », in *Musique et opéra en Russie et en Europe Centrale*, Paris, Revue des Études Slaves, Tome quatre-vingt-quatrième, 2013, p. 395-407.

[2] Voir NAZAROVA L., « K istorii sozdanija poèmy Puškina *Ruslan i Ljudmila* » [Sur l'histoire de la création du poème de Puškin *Ruslan et Ljudmila*], in *Puškin : Issledovanija i materialy* [Puškin : Études et documents], Vol. I, Moscou, Leningrad, Izd-vo AN SSSR, 1956, p. 216-221. Consultable en ligne : http://feb-web.ru/feb/pushkin/serial/is1/is1-216-.htm?cmd=2 Consulté le 30/10/2017.

et Zlomira de *La Roussalka de Dniepr*. En revanche, le personnage textuel, Naina, la sorcière maléfique, prendra sa place dans l'opéra de même nom de Mihail Glinka mais ne figure pas dans le ballet. La magicienne bienveillante Dobrada, qui n'existe pas dans le texte du poème, apparaît dans le ballet comme une protectrice magique de Ruslan. Son apparition ne surprend pas vu qu'on la retrouve dans le conte de Vasilij Žukovskij *Les Trois Ceintures* dont le sujet inspire un autre ballet d'Adam Gluškovskij. Le personnage de Dobrada aide le prince Černigov dans l'opéra *Ilya le Preux.* De plus, les noms des personnages avec des racines russes sont significatifs pour définir leurs fonctions. Dobrata est une magicienne protectrice et s'oppose à la magicienne malveillante Zlotvora. Les racines des noms manifestent leur nature : Dobrata vient du nom *dobr* (le bien) tandis que Zlotvora contient une racine *zlo* (le mal). Le magicien Finn figurant dans le texte pouchkinien est remplacé par la magicienne Dobrada dans le ballet. Le personnage fantastique féminin d'une magicienne serait-il plus convenable dans l'œuvre de ballet ? Le même principe s'applique à Naina, remplacée par Zlotvora. Il s'avère que l'œuvre chorégraphique est une tentative de combiner un nouveau contenu avec les formes et les personnages traditionnels pour l'opéra mais nouveaux pour le spectacle de ballet. C'est une combinaison de nombreuses influences notamment de l'opéra du genre léger, du spectacle féerique et comique.

Ces nouveaux personnages de l'imaginaire slave sont inédits pour le genre chorégraphique et par ailleurs ils y introduisent des fonctions. En revanche, les figures de la mythologie slave et des chants populaires slaves font référence aux divinités bien connues de l'imaginaire chorégraphique de l'époque de Didelot. Ainsi, Dobrada qui « descend sur un nuage » rappelle la Vénus, une figure de l'amour et de la beauté de la mythologie romaine descendant aussi sur son char dans le ballet didelotien *Amour et Psyché*. Zlotvora sort d'un buisson rose dans le nouveau ballet à la manière de l'Amour qui sort de la pierre dans le spectacle didelotien *Acis et Galatée.* Les ballets didelotiens des années vingt manifestent une transition inévitable du ballet anacréontique au ballet romantique. Par conséquent, le nouveau personnel remplace au fur et à mesure celui de base des œuvres chorégraphiques.

Bien que les personnages mythologiques et les allégories demeurent dans le spectacle de ballet, ils alternent avec les personnages d'un imaginaire étranger. Dans les ballets du

caractère slave, le choréauteur[1] fait introduire les créatures inspirées de la mythologie slave. Ces personnages sont empruntés aux contes populaires slaves, des légendes et des chants. Ils se mélangent avec les divinités de l'univers occidental et de la mythologie grecque ou romaine. Ainsi, les spectacles des chorégraphes français dont les sujets sont puisés des œuvres de la littérature russe et slave représentent sans exception une hybridation des personnages de diverses cultures. Les furies, les cupidons, les nymphes se retrouvent avec les lutins slaves : *lešij* (Esprit de la forêt), *kikimora* (Esprit féminin de la maison). Dans les ballets de Didelot ce sont des personnages traditionnels du ballet anacréontique. Les créations chorégraphiques sur le sujet slave combinent les figures habituelles du ballet occidental avec de nouveaux personnages de la littérature et l'imaginaire russe. Dans le ballet *Ruslan et Ljudmila* « Zlotvora et Ljudmila descendent sur le nuage et les cupidons flottent autour d'elles »[2] Ajoutons que dans l'époque préromantique cette rencontre entre les personnages ne semble pas anormale. L'œuvre chorégraphique fut montée à l'époque de l'éveil national, mais il semble que l'hybridation des éléments de différentes cultures dans l'art de ballet a été tolérée.

Afin de faciliter la compréhension de l'intrigue, le chorégraphe élimine tous les personnages secondaires (les adversaires de Ruslan qui partent également à la recherche de la princesse en espérant l'épouser) en gardant les personnages de première importance. Cette décision est prise afin de privilégier le personnage de Ruslan. Ce sont des figures théâtrales qui sont faciles à identifier - le prince de Kiev, le sorcier maléfique, la princesse et Ruslan. L'absence d'autres rivaux de Ruslan dans le combat pour le cœur de Ljudmila élimine une des questions centrales dissimulées dans le poème de l'écrivain russe. Le choix de la princesse entre trois prétendants : un prince russe, un Varègue et un khan khazar, pourrait incarner le choix de la Russie entre trois confessions : orthodoxe, catholique et juive.[3] Le ballet *Ruslan et Ljudmila* est le premier à présenter sur la scène chorégraphique les personnages de la mythologie slave, notamment les dieux des peuples slaves. Le dieu de l'orage et du tonnerre ainsi que des guerriers, Péroun, est l'un des dieux principaux du panthéon. Avant que la Russie ne devienne chrétienne, le prince de Kiev, Vladimir, place ce dieu parmi les plus importants dieux païens dans son palais.

---

[1] Ce terme est repris de l'ouvrage LAPLACE-CLAVERIE H., *Ecrire pour la danse., op. cit.,* [il a été inventé par Serge Lifar]. Ce terme n'est pas employé ici au sens lifarien mais pour indiquer que le chorégraphe est aussi l'auteur du livret.

[2] *RNB*, *Ruslan i Ljudmila, ili padenie zlogo volšebnika Černomora* [Ruslan et Ljudmila ou la chute du sorcier maléfique Tchernomor], Saint-Pétersbourg, Typographie des Théâtres impériaux, 1824, p. 4.

[3] BULYČEVA A., « L'image de la Russie ancienne dans l'opéra russe du XIXe siècle », *op. cit*., p. 399.

Le ballet d'Adam Gluškovskij et de Charles-Louis Didelot *Ruslan et Ljudmila* met également à l'honneur un héros slave qui se nomme Ruslan (en ayant comme la racine le mot *Rus'*) dont le destin est de sauver la princesse et saluer le prince de Kiev.

Le spectacle de ballet précède le célèbre opéra de Mikhail Glinka *Ruslan et Ljudmila* de 1842. À l'époque de Glinka et du succès de son opéra, le public ne se souvient plus des œuvres chorégraphiques précédentes qui se sont inspirées des textes pouchkiniens. En revanche, on aperçoit des éléments circuler des ballets à l'opéra. Certaines scènes sont transposées dans l'opéra. Les scènes de séduction et de la Tête vivante sont des réminiscences du ballet. On voit même la transposition du personnage d'un autre ballet de Didelot à l'opéra de Glinka. Le personnage imaginaire de Gorislava, l'ombre du ballet le *Prisonnier du Caucase* est repris dans l'opéra *Ruslan et Ljudmila* et incarne un des personnages principaux de l'opéra. La nationalisation du ballet n'est pas prioritaire, le sujet tiré de l'œuvre de l'écrivain russe semble satisfaire les attentes du public. En revanche, dans la deuxième moitié du siècle, lors d'un renouveau du courant nationaliste, l'opéra russe se trouve sous la loupe des critiques qui exigent sa nationalisation entière. On remarque la différence de l'attention portée à ces deux genres du théâtre musical. Ainsi écoutons la recension sur l'opéra homonyme qui emprunte au ballet la scène des danses de séduction et incarne les personnages à l'Antiquité. Ceci est aperçu dans *l'Almanach des Théâtres impériaux* de 1892-1893 : « Une autre chose non acceptable de cette mise en scène fut la présence d'un Amour vulgaire chorégraphique avec les ailes dans la danse orientale du quatrième acte. Glinka en aurait eu horreur. Cet Amour resta dans le théâtre jusqu'en 1871. »[1]

La musique appartient à un compositeur russe d'origine allemande Friedrich Scholz (1787-1830). Il travaille pour les Théâtres de Moscou à partir de 1819 et est compositeur attitré d'Adam Gluškovskij. L'historien du théâtre russe Abram Gozenpud affirme que la musique de ce compositeur contribue significativement à l'incarnation du caractère national. Le musicien a beaucoup étudié la musique nationale russe et ses partitions « représentent une nouvelle expérience de la réalisation du folklore national. »[2] Lorsque le divertissement doit être très varié et surtout lorsque le motif slave s'impose, le ballet

[1] *Ežegodnik imperatorskih teatrov* [Almanach des Théâtres impériaux], saison 1892-1893, Saint-Pétersbourg, izd. Direkcii Im. -iskih Teatrov, p. 335.
[2] GOZENPUD A., *Muzykal'nyj teatr v Rossii: ot istokov do Glinki: Očerk, op. cit.*, p. 540.

est orné de divertissements de caractère national : hongrois, circassien, slave. Le caractère national se traduit dans les danses.

Les goûts du spectateur ne sont pas immuables mais plutôt capricieux. Ce que le public exige dans les années vingt ne plaît plus au public de la décennie suivante. Cela signifie que le spectacle de ballet doit s'adapter à ces changements de goût. *Ruslan et Ljudmila* monté dans le genre « léger » perd son actualité. Dans l'article publié en 1831, nous trouvons les lignes qui à notre avis confirment que le ballet est un art qui doit s'accommoder des exigences du temps :

> Il y a un temps pour chaque chose. Le ballet *Ruslan et Ljudmila* plaisait et ne plaît plus. Il a suscité le ravissement mais maintenant il ennuie. Quand le public ne contente plus des feux d'artifices et des fêtes diaboliques mais exige de l'art plus esthétique, il ne faut pas renouveler d'anciens effets et des métamorphoses dégradées d'autrefois […][1]

Ces propos s'inscrivent dans le changement des courants artistiques et des désirs du public. L'apparition du ballet *La Sylphide* sur la scène de l'Opéra de Paris en 1832 et l'arrivée de la famille Taglioni à la fin des années trente à la capitale russe marquent cette évolution.

4. L'adaptation chorégraphique de l'œuvre de littérature russe

Le texte littéraire des écrivains russes donna lieu à une représentation théâtrale, y compris dans le genre du ballet. Cependant, tel un art de silence, le ballet ne doit pas nier ses caractéristiques chorégraphiques qui sont différentes de toutes les pratiques verbales. 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*.[2]

Pour élaborer le livret de ballet, il faut tout d'abord choisir un sujet convenable pour la chorégraphie. L'*inventio* suggère alors que le livret de ballet ne propose une fable ni trop compliquée ni trop simple. Plus particulièrement, le sujet pour un futur ballet doit être convenable pour une conversion chorégraphique et viable pour la scène. Selon la chercheuse, un sujet qui « se prête à la chorégraphie », précisément « chorégraphiable ».[3]

---

[1] KONI F., « Benefis g-ži Gluškovskoj » [Le bénéfice de Madame Gluškovskaja], *Molva* [La Chronique], 1831, partie 1, n° 20, p. 10-11.
[2] LAPLACE-Claverie H., *Ecrire pour la danse. Les livrets de ballet de Théophile Gautier à Jean Cocteau (1870-1914), op. cit.*, p. 137-266.
[3] *Ibid*., p. 140.

Le chorégraphe doit alors retravailler le sujet : délimiter le nombre de scènes, couper, mettre en valeur des éléments fondamentaux, retrancher, ou inventer et ajouter de nouvelles intrigues.

Les chorégraphes partent pour chercher les sujets dans les univers de tous les genres littéraires : contes et romans, légendes et pièces de théâtres, mythologie et motifs historiques. L'adaptation chorégraphique des contes demeure en vigueur dans le théâtre de ballet quelle que soit l'origine du conte. Comme remarque Sylvie Jacq-Mioche, un conte se compose d'une structure spécifique et réglementée avec des personnages aux fonctions définies (d'après Vladimir Propp), et il s'inscrit facilement dans la construction d'un ballet du XIXe siècle.[1] La gloire de monter un premier ballet inspiré par le poème - conte d'Aleksandr Puškin appartient à Adam Gluškovskij. L'auteur du poème se trouve en exil politique pendant ce temps. C'est pourquoi l'affiche du spectacle de 1821 ne mentionne pas son nom et indique que « le sujet est emprunté d'un conte populaire russe avec certaines additions. »[2] Ainsi, l'affiche prévient le spectateur que le spectacle contient des éléments ajoutés par le chorégraphe. Repris en 1824 par Charles-Louis Didelot et Auguste pour la scène pétersbourgeoise, le nom d'Aleksandr Puškin en tant qu'auteur de la source d'inspiration figure cependant sur l'affiche. La volonté de tirer le sujet des contes russes appartient au chorégraphe russe qui anticipe l'expérience du grand maître de ballet français. À la recherche des canevas sur l'imaginaire russe et slave pour ses spectacles, Adam Gluškovskij s'adresse également à un autre « génie merveilleux de la poésie»[3], Vasilij Žukovskij, pionnier du courant romantique dans la littérature russe. Étant ami proche d'Aleksandr Puškin et son précepteur, il composa ses poèmes et contes dans un nouveau mouvement pour la Russie – le Romantisme. Le conte *Les Trois Ceintures* est une tentative du poète d'adapter les personnages et les mœurs de l'imaginaire slave au mouvement romantique. Le ballet est monté sous la musique du compositeur Frédéric Scholtz dans le Grand Théâtre de Moscou en 1826. Le spectacle est inspiré par le conte populaire dont il existe de nombreuses versions. Le ballet présente une adaptation chorégraphique du conte littéraire russifié avec les éléments d'une tradition folklorique. Les personnages portent des prénoms russes et l'intrigue se passe en Russie Ancienne.

---

[1] JACQ-MIOCHE S., « Présence de la littérature dans le répertoire de l'Opéra de Paris du XIXe siècle à nos jours » in GENETTI S. et COLOMBO L. (dir.), *Pas de mots : de la littérature à la danse*, *op. cit.*, p. 55.

[2] KRASOVSKAJA V., *Balet skvoz' literaturu* [*Le ballet à travers la littérature*], Saint-Pétersbourg, Akademija russkogo baleta imeni A. JA. Vaganovoj, 2005, p. 33 ; *Moskovskie vedomosti* [Les Nouvelles de Moscou], 14 décembre 1821, p. 2927, cité in ÈL'JAŠ N., *Puškin i baletnij teatr* [Puškin et le ballet], Moscou, Iskusstvo, 1970, p. 58.

[3] Puškin dédie ces vers à son maître Žukovskij dans son poème *Ruslan et Ljudmila.*

En prenant comme point de départ les travaux scientifiques de Vladimir Propp sur les fonctions et les situations répétitives d'un conte fabuleux, le livret de ballet peut sans doute reprendre certains principes de la morphologie élaborée par Propp. Cependant, les récentes recherches sur le théâtre de ballet romantique entreprises par Anna Grucynova montrent que le ballet ne se caractérise pas spécifiquement par la typologie des fonctions mais plutôt par des personnages lorsque ces derniers servent à identifier une relation scénique.[1] En prenant en considération cet argument, nous pouvons constater que la typologie des personnages fonctionne dans les ballets aux sujets occidentaux, ainsi que dans ceux aux sujets slaves. Le personnage de la magicienne bienveillante dont la fonction est de protéger le héros dans *Ruslan et Ljudmila* anticipe le modèle des personnages typiques dans les ballets romantiques. Ainsi, le chef des génies aériens accomplit la fonction de protecteur dans le ballet *Ombre*[2], ou encore, les fées dans le ballet *La Filleule des fées* qui anticipe par son scénario le ballet *La Belle au Bois dormant*.

Les livrets de ballets qui puisent leur fable dans de diverses sources doivent adapter certaines règles de la conversion chorégraphique. Comme une règle générale, tout au long du XIXe siècle, le titre du ballet se compose de deux intitulés dont la première partie répète souvent le nom de l'œuvre littéraire pour une concrète référence à la lettre. Tandis que la deuxième partie du titre du ballet accentue le regard sur les personnages et concrétise le sujet. Adam Gluškovskij, en transposant le conte *Les Trois Ceintures* sur la scène de ballet, remanie le titre en ajoutant le surnom de l'héroïne principale. Le ballet en trois actes s'intitule *Les Trois Ceintures, ou La Cendrillon Russe*. Ceci manifeste l'emprunt d'un personnage des contes occidentaux mais placé dans le contexte russe. D'autres ballets originaux de Russie suivent ce même modèle. Au *Prisonnier du Caucase* s'ajoute le personnage de la fiancée transformée en ombre ; plus tard encore, Saint-Léon en adaptant le conte russe *Le Petit cheval bossu*, complète le titre de sa création en mettant en lumière *la Fille Tsarine* comme le personnage principal. Le titre représente alors un indice pour le spectateur qui peut se référer à l'œuvre de la littérature. Par ailleurs, il indique cependant un certain remaniement dans l'intrigue et des personnages en conséquence en mettant un écart entre le texte de l'œuvre et le livret de ballet. À défaut de donner une référence

[1] GRUCYNOVA A., *Zapadnoevropejskij romantičeskij balet kak javlenie muzykal'nogo teatra* Le ballet romantique occidental comme phénomène de théâtre musical], Thèse du doctorat sous la direction de Kirillina L., Conservatoire national Tchaïkovski de Moscou, 2011, p. 86.

[2] Ce ballet est mis en scène par le chorégraphe Philippe Taglioni à Saint-Pétersbourg en 1839.

directe à l'œuvre de la connaissance publique, la représentation théâtrale apparaît comme « une écriture sur une écriture. »[1]

La digression littéraire a plusieurs raisons dont certaines sont expliquées par le chorégraphe lui-même dans le préambule du livret. Ainsi Didelot éclaircit les démarches de composition de son scénario chorégraphique en exprimant ses réflexions. Le choréauteur dans ce cas peut révéler toutes les finesses des remaniements et par quels moyens il élabore la mise en œuvre. Les premières pages du livret apparaissent très importantes car elles annoncent le titre officiel du spectacle ainsi que la source d'inspiration. Par ailleurs, elles représentent une énumération de personnages de ballet. Cette dernière est aussi souvent différente de l'œuvre littéraire. Dans le ballet *Ruslan et Ljudmila* le nombre de personnages est changé : les personnages secondaires sont éliminés (les rivaux de Ruslan qui se battent pour l'amour de Ljudmila dans le poème), d'autres personnages du monde fantasmagorique sont davantage ajoutés : les magiciens et les sorciers. La figure importante est un ajout dans un autre ballet de Didelot, *Le Prisonnier du Caucase*. Il s'agit de l'Ombre de la Fiancée.

Comme le note Marie-Françoise Christout,

> Dans le cas d'une adaptation fidèle, l'ambiance est respectée, non la lettre. La vision remplace en effet la description, la sensation prend le pas sur la réflexion. Toutefois les nécessités scéniques imposent parfois certaines limitations. Il faut tenir compte de ce que le langage chorégraphique reste plus allusif que directement expressif. De préférence on doit donc éviter toute action trop complexe, exigeant de longues explications…[2]

De cette façon, les chorégraphes s'appuient sur les éléments clés de l'œuvre littéraire. Leur choix tombe sur les parties les plus expressives. Le ballet cherche à reproduire les passages les plus spectaculaires du conte littéraire en s'appuyant essentiellement sur le fantastique. Telle est la scène de la Tête vivante dans le spectacle *Ruslan et Ljudmila*. Cette grande scène pantomime représente la bataille de Ruslan avec la Tête enchantée pour accéder dans le château de Černomor où Ljudmila est emprisonnée.

[1] UBERSFLD A., *Lire le théâtre. II, L'école du spectateur*, Paris, Belin, 1996, p. 18.
[2] CHRISTOUT M.-F., *Le merveilleux et «le théâtre du silence» en France à partir du XVIIe siècle*, Ed. Mouton, 1965, p.77.

Texte du poème *Ruslan et Ljudmila* traduit en français[1]	Texte du livret de ballet *Ruslan et Ljudmila*
La colline est une gigantesque tête vivante ; un lourd **sommeil** a fermé ses paupières : la tête **ronfle** secouant un casque dont les plumes flottent sur la hauteur obscure […] Muette de rage, enflammée de colère contenue, la tête **rougit** ; ses yeux **jettent** des lueurs de feux ; la bouche, les oreilles **dégagent** de la vapeur; et de toute sa force sur le prince elle **souffle**… Frémissant de joie, notre prince s'en saisit et, à travers l'herbe ensanglantée, **se précipite** vers la tête avec une intention cruelle; déjà Rousslane est prêt à **frapper**, déjà il **lève** son épée…[2]	Ruslan s'approche de la tête **dormante**. Elle **se réveille**, elle commence à **bouger** et elle l'empêche d'entrer dans le château du Tchernomor en **lançant** des souffles. Elle marche sur Ruslan qui **se précipite** sans crainte envers elle. Il **met le coup** de son épée, la tête lance des flammes infernales de sa bouche.[3]

Le chorégraphe est séduit par la description de l'action mais il ne prétend pas traduire littéralement, mot à mot le texte poétique. L'œuvre littéraire apparaît en tant que source d'inspiration ou d'influence. Selon Hélène Laplace-Claverie, la véritable mission d'un auteur du livret « n'est pas de *traduire* tel ou tel récit, telle ou telle pièce de théâtre, mais d'en repérer le potentiel chorégraphique (le « suc ») pour en faire son miel. »[4] Le texte du livret restitue le texte du poème dans sa gestuelle : elle dort, elle bouge, elle marche, elle lance le feu. Cela crée une scène pompeuse du spectacle de son temps. De cette façon, l'art chorégraphique n'a pas pour but de concourir avec le théâtre dramatique. C'est l'opéra-féerie qui lui fournit un modèle de spectacle faste qui suscite l'extase du public grâce aux artifices scéniques. Les effets fantastiques, effets de machinerie, les vols occupent une place importante dans l'ensemble du spectacle. À l'instar de l'opéra, le ballet est une

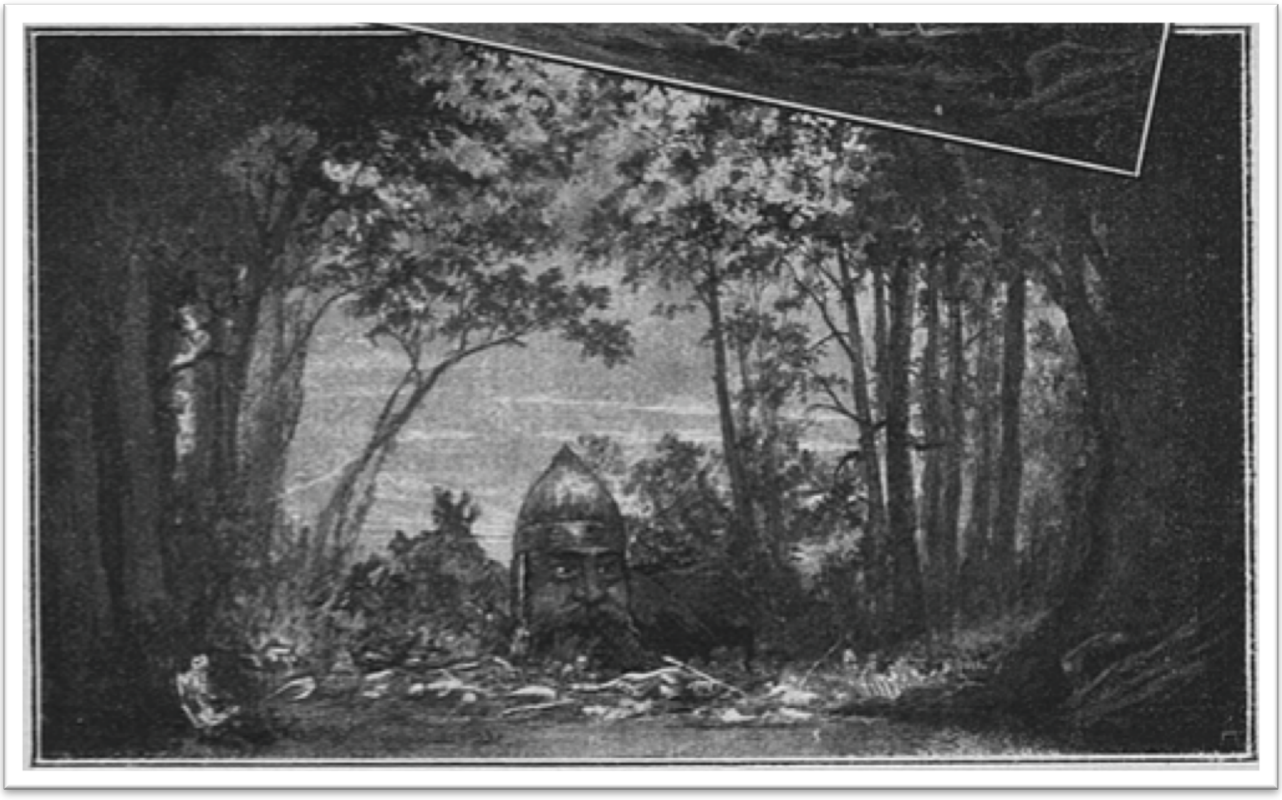
[1] POUCHKINE A., *Ruslan et Ljudmila*, traduction de SEMENOFF M., Paris, Plon, 1921, http://bibliotheque-russe-et-slave.com/Livres/Pouchkine_-_Rousslane_et_Ljudmila.pdf Consulté le 15/09/2017.
[2] POUCHKINE A., *Ruslan et Ljudmila*, *op. cit.,* p. 29-31.
[3] *RNB*, *Ruslan i Ljudmila, ili padenie zlogo volšebnika Černomora* [Ruslan et Ljudmila ou la chute du sorcier maléfique Tchernomor], Typographie des Théâtres impériaux, Saint-Pétersbourg, 1824, Moscou, Typographie des Théâtres impériaux, 1821, p. 3.
[4] LAPLACE-CLAVERIE H., *Ecrire pour la danse*, *op. cit.*, p. 167.

œuvre fastueuse, bigarrée, nécessitant l'utilisation « des combats, des marches, des transformations, des vols et des machines. »[1] Le spectaculaire est d'autant plus important que le programme et les affiches mentionnent obligatoirement les noms des décorateurs, machinistes, costumiers et créateurs des vols et des combats. De plus, ils ont la possibilité de réaliser leurs projets sur la scène pétersbourgeoise, leur permettant d'exploiter largement la technique pour les vols et les transformations.

Figure 2. I.Bilibin, *Ruslan i Golova* [Ruslan et la Tête], 1917, Le Musée russe, Saint-Pétersbourg

[1] *RNB*, *Ruslan i Ljudmila, ili padenie zlogo volšebnika Černomora*, *op. cit.,* p. 1.

L'Almanach des Théâtres impériaux évoque la première mise en scène de l'opéra *Ruslan et Ljudmila* de Glinka en 1842 au Grand Théâtre de Saint-Pétersbourg à l'occasion de son cinquantième anniversaire.[1] La scène de la Tête vivante n'évite pas d'être citée dans les descriptions de diverses mises en scène de l'œuvre musicale de sa création jusqu'à la fin du XIXe siècle. *L'Almanach* raconte la présentation de l'opéra en 1861 en mettant l'accent sur « une absurdité » du décor : « La Tête géante est dépeinte et montée par le décorateur Bredov dans le casque orné de plumes oscillantes lesquelles n'étaient jamais portées ni par les Russes ni par les Slaves »[2] En revanche, cette scénographie traduit littéralement les vers pouchkiniens : « […] la tête ronfle en secouant un casque dont les plumes flottent sur la hauteur obscure, en éventail. »[3] D'ailleurs, l'auteur justifie l'ignorance du poète russe pour les détails de la culture slave mais ne le pardonne pas pour autant au décorateur spécialiste dans la deuxième moitié du siècle. Cela s'explique à notre avis, d'une part, par la volonté des décorateurs de rapprocher l'œuvre artistique et celle de la littérature ; d'autre part les jugements des critiques étant plus sévères en conséquence du « renouveau de l'intérêt pour la réalité telle qu'elle était, et l'orientation critique de cet intérêt. »[4]



[1] *Ežegodnik imperatorskih teatrov* [Almanach des Théâtres impériaux], saison 1891-1892, Saint-Pétersbourg, izd. Direkcii Im.-iskih Teatrov, p. 298.
[2] *Ibid.,* p. 335.
[3] POUCHKINE A., *Ruslan et Ljudmila*, *op. cit.*, p. 29
[4] ALLENOV M., *L'art russe*, Paris, Éd. Citadelles, 1991, p. 351.

Figure 3 L'opéra *Ruslan et Ljudmila* de M. Glinka. Décor du deuxième acte par M. Bočarov, 1886. *Ežegodnik imperatorskih teatrov* [Almanach des Théâtres impériaux], saison 1891-1892, Saint-Pétersbourg, izd. Direkcii Im.-iskih Teatrov

En continuant d'observer une adaptation chorégraphique du conte littéraire pouchkinien, nous nous concentrons sur une scène du spectacle. C'est celle de la séduction de Ruslan dans le jardin enchanté qui essaie de reproduire le texte poétique. Bien que ce ne soit pas le personnage de Ruslan qui est séduit dans le poème mais son rival Ratmir, la comparaison des textes du livret et du poème démontre la transposition chorégraphique de la scène de séduction.

Texte du poème *Ruslan et Ljudmila*	Texte du livret de ballet *Ruslan et Ljudmila*
Elle appelle du geste, elle chante – et déjà le jeune prince se trouve à l'entrée du mur. Des vierges adorables l'accueillent à la porte. Deux jeunes filles emmènent le coursier. Le chevalier pénètre dans les salles, et les recluses séduisantes le suivent.[1]	Zlotvora ordonne à trois sorcières de se métamorphoser en jeunes femmes et de séduire Ruslan; elle donne à la première sorcière une lyre enchantée, à la deuxième – le bocal empoisonné et à la troisième – une guirlande[2]

La scène de séduction du héros slave par les danses est également transposée dans l'opéra. Les danses sont montées par le successeur de Didelot – Antoine Titus. Le scénario de l'opéra restitue les danses du ballet pour faire ressortir la scène de séduction de Ruslan et de Ratmir. Naina, qui remplace Zlotvora dans l'opéra, fait appel aux sorcières afin d'enchanter les princes. Dans le texte pouchkinien, elles séduisent seulement Ratmir ; dans le ballet, seulement Ruslan ; et dans l'opéra, Ratmir et Ruslan.

Comme l'usage du livret est constant au XIXe siècle, sa valeur est considérable. En suivant les principes de Noverre qui font reconnaître un livret de ballet en tant qu' ouvrage dramatique, les chorégraphes français et russes qui sont aussi auteurs des scénarios chorégraphiques suivent les règles de la poétique dramatique. L'adaptation chorégraphique ne peut pas traduire véritablement le texte original à cause des impératifs de la scène chorégraphique. On doit lui accorder une certaine forme. Arrive donc le

[1] POUCHKINE A., *Ruslan et Ljudmila*, *op. cit.*, p.36.
[2] Livret de ballet *Ruslan i Ljudmila, ili padenie zlogo volšebnika Černomora*, *op. cit.*, p.10.

principe de *dispositio.*[1] Un livret de ballet, à travers un large pan du XIXe siècle, présente une action pour le théâtre en recelant le début, le déroulement et la fin.

La première scène indique d'habitude le contexte spatial et temporel de l'action du spectacle. Sa mission est aussi d'introduire des personnages centraux. Dans le livret de *Ruslan et Ljudmila,* le premier acte s'ouvre dans « le théâtre qui présente une salle somptueuse. Le prince de Kiev salue Ruslan et Ljudmila au temple : »[2] De même, le scénario de *Mlada* fait connaître au spectateur que « le théâtre présente le palais du prince Letučij Mstivoj. Mstivoj lugubre et pensif est assis sur son trône… »[3] On remarque que le livret de danse petitien emploie en plus les adjectifs caractéristiques du personnage afin de relever non seulement le lieu de déroulement mais aussi sa personnalité à travers les indications scéniques. Dans ses notes conservées dans les Archives, le lieu est encore plus concret et les indications pour les personnes dont le métier est la technique de la scène y sont plus détaillées :

> Le Théâtre représente une plaine dont les environs de la ville de Rhétra au bord sur lac de Dolin, au loin on voit la ville de Rhétra et le Temple de Rhadagast, à droite les spectateurs dont les bancs à plusieurs marches recouverts de drap vermeil, l'un pour les Princes et l'autre pour les sacrificateurs, à gauche les bancs des marchands sans baldaquins.[4]

Hélène Laplace-Claverie examine la supposition où le livret de ballet est considéré comme « un texte intégralement didascalique »[5] C'est-à-dire que le livret se transforme en un récit de pure narratologie dont le but est d'expliquer les conditions de la pratique dansante sans contenir un aspect dramatique. Les librettos chorégraphiques de Saint-Léon recèlent d'indications encore plus précises. Il s'avère qu'ils deviennent plus un mode d'emploi pour le décorateur et les spécialistes techniques : « Le Théâtre présente la place du village Krasnovodskaja. À gauche, la cour de Pëtr sortant de son coin sur la place du marché. – La partie du marché est tournée face au spectateur… »[6] Les indications précises constituent un désir commun des chorégraphes français de mettre en lumière la scène chorégraphique. Or le langage chorégraphique s'avère insuffisant, les moyens décoratifs et leur position indiqués dans le livret permettent donc d'accentuer le déroulement scénique.

---

[1] LAPLACE-CLAVERIE H., *Ecrire pour la danse*., *op. cit*., p. 223
[2] Livret de ballet *Ruslan i Ljudmila, ili padenie zlogo volšebnika Černomora*, *op. cit.,* p. 1.
[3] Livret de ballet *Mlada*, Saint-Pétersbourg, typographie des Théâtres impériaux de Saint-Pétersbourg, 1879, p. 2.
[4] *Musée Bakhrouchine*, F. 205, D. 247-250.
[5] LAPLACE-CLAVERIE H., *Ecrire pour la danse*., *op. cit*., p. 231
[6] *RNB*, Livret de ballet *Konëk-Gorbunok ili Car'-Devica* [*Le Petit cheval bossu*, *ou la Fille-Tsarine*], Saint-Pétersbourg, Typographie Stellovskogo, 1864, p. 1.

Après la mise en scène du spectacle *Soumbeka ou la conquête du Royaume de Kazan* en 1832, il faudra plusieurs années pour que la thématique slave retourne sur la scène impériale. L'analyse de deux grands ballets de caractère national russe permet d'évoquer les témoignages, les recensions des critiques contemporains afin de démontrer dans les pages qui suivent quelle place occupent ces ballets dans le répertoire chorégraphique russe. Et quelle place leur est attribuée par le chorégraphe ainsi que par le spectateur. L'examen de ces créations atypiques permet également de révéler les éléments essentiels de la composition chorégraphique et du livret. Ces derniers trouveront leur écho dans les ballets au caractère slave dans l'œuvre de Marius Petipa.

♑♑♑

Dans la première moitié du XIXe siècle, le thème slave et russe dans le ballet est abordé sur la scène. Il est de nature épisodique d'autant plus qu'il attire souvent par son exotisme. L'émergence de la thématique slave dépend de nombreux facteurs : le goût personnel du chorégraphe et celui de son commanditaire ; la collaboration avec les écrivains, les historiens et les compositeurs russes favorise également cette apparition. On constate l'émergence du caractère national dans les œuvres chorégraphiques et l'adaptation aux circonstances des événements sociaux et politiques. Notamment la campagne napoléonienne qui provoque un grand sentiment patriotique et un intérêt croissant envers ce qui est russe. On ne pourrait pas le comparer à l'opéra russe qui fait ressortir d'une manière très saillante les sujets historiques, en particulier la question polonaise. Cependant, le ballet interprète davantage les événements de la « nouvelle » histoire de la Russie. Il s'agit surtout des campagnes napoléoniennes. Le thème de l'héroïsme militaire occupe une place centrale dans le théâtre musical à cette époque. Le genre de ballet est également touché par cette thématique. Un grand nombre de spectacles patriotiques est composé dans le genre de divertissement. Celui-ci acquiert une grande popularité. Par ailleurs, ces divertissements incluent les chants populaires nationaux et une allusion à une fête populaire du village russe. Les pionniers de cette expression artistique sont le compositeur Catterino Cavos, le chorégraphe Ivan Val'berh et le danseur Auguste Poireau. Dans ce cas, les œuvres sur le caractère slave et russe ont une mission précise – celle de transmettre le sentiment patriotique. Elles font partie de nombreux opéras de ce même style, ce qui confirme une alliance étroite de deux genres musicaux.

En plus de propager l'amour et l'affection pour sa patrie, l'élément slave est reconnu comme exotique. Très souvent, l'attrait d'un certain exotisme russe l'emporte sur l'intérêt

musical et chorégraphique. Par la suite, il suffit de mettre en place les costumes nationaux russes et la musique à la russe et le sujet slave peut « plaire au spectateur étranger ».[1] La thématique slave participe de cette manière à la mission de divertissement du genre chorégraphique. Le ballet doit obéir à ce rôle sans prétendre rivaliser avec les genres plus sérieux. En revanche, la présence de la danse russe ou un divertissement dans un ballet ne peut pas suffire pour déterminer aisément le caractère national de l'œuvre chorégraphique.

Des interprètes et chorégraphes d'origine russe sont mis en valeur. Cela permet de développer davantage l'adaptation chorégraphique des œuvres russes. L'adaptation chorégraphique des œuvres des auteurs russes, Aleksandr Puškin et Vasilij Žukovskij, ouvre au ballet russe la possibilité de puiser ses sujets dans la source nationale. Ces créations sont des premières expériences réussies de cette interprétation chorégraphique. On constate une influence considérable de l'opéra russe qui prend son essor à la même époque. On remarque la circulation des thèmes historiques des époques antérieures à celles du règne des Romanov des opéras aux ballets, ainsi que la circulation des personnages des opéras fabuleux aux spectacles de ballet. Le déclenchement de la thématique nationale dans le théâtre musical sert à prouver la puissance de la monarchie et présenter la famille tsariste Romanov comme la saveur de la Russie. Elle est donc suscitée de façon artificielle.

Dans le panorama des ballets didelotiens, *le Prisonnier du Caucase ou l'Ombre de la Fiancée* est un exemple du ballet que l'on peut appeler prédécesseur de diverses directions dans l'art chorégraphique en Russie. Nous avons déjà mentionné l'introduction du personnage de l'ombre qui anticipe la mise en scène des ombres et des spectres de l'époque romantique. Ainsi, le khan qui accepte sa défaite et devient un sujet russe lors d'une apothéose du spectacle, représente un prototype des ballets nationaux des années soixante. L'art en Russie, y compris le théâtre musical, commence à révéler une hybridation des éléments russes et occidentaux avec la prédominance de ces derniers. Les spectacles de ballet russes, c'est-à-dire composés sur les livrets inspirés de l'œuvre des écrivains russes ou de sujets nationaux, incluent des figures de diverses cultures.

Le ballet préserve de toute façon ses thèmes de préférence : l'héroïsme chevaleresque, la mythologie et le féerique en les plaçant dans le contexte russifié. Les sujets des livrets de ballet esquissent cependant les recherches de la valeur nationale. Les

[1] GLUŠKOVSKIJ A., « Vospominanija o velikom horeografe K.L. Didlo » [« Les Souvenirs sur le grand chorégraphe Charles-Louis Didelot »] in *Panteon* [*Le Panthéon*], 4 avril 1851, p. 15.

ballets au caractère slave se nourrissent largement des motifs populaires et des œuvres de la littérature russe.

CHAPITRE 2 L'affirmation de l'identité nationale

Dans la deuxième moitié du siècle, les chorégraphes français sont toujours gardiens du ballet russe. Le modèle français sert de point de départ non seulement pour établir un répertoire chorégraphique, mais aussi pour y introduire de nouvelles œuvres. Le renouvellement du thème slave dans les œuvres chorégraphiques émerge avec une nouvelle tentative de s'affirmer sur la scène impériale.

Nous allons présenter dans les pages qui suivent les créations originales et rendre compte de l'attirance du thème slave pour la danse de la scène. Ces ballets à caractère slave furent conçus et composés pour le public russe et ne sont pas transposés sur les scènes occidentales. Ce sont des œuvres dites atypiques puisqu'elles s'inspirent de l'imaginaire et de la littérature slave. Initiée dans les ballets de Didelot, la thématique slave reste peu explorée par les chorégraphes français ultérieurs travaillant en Russie. La gloire de donner au ballet russe sa première œuvre durable sur un sujet national appartient à Arthur Saint-Léon. La création chorégraphique s'inspire d'un conte en vers qui fait partie du patrimoine poétique russe au même titre que les contes pouchkiniens. À part cette œuvre considérable dont il existera plusieurs reprises et versions remaniées[1], on voit apparaître d'autres ballets à caractère slave qui enrichissent le répertoire national. Mais comment se manifeste la russification de ces ballets ? Il faudra observer plusieurs aspects pour répondre à cette question : le livret de ballet, le rôle du décor, les danses, sans oublier d'évoquer les facteurs extérieurs qui influencent leur émergence.

À travers l'analyse comparative des ballets à caractère slave conçus par les chorégraphes français, prédécesseurs de Marius Petipa, nous allons tenter de démontrer la place de ces ballets au sein du répertoire du théâtre de ballet aussi que celle qui leur est attribuée par le discours critique.

1. Les arts russes et les idées nationalistes

Dans la deuxième moitié du siècle, la passion pour la culture nationale russe se révèle avec une nouvelle force. Cette époque est en effet une période de préparation pour la plénitude de l'accomplissement du thème slave au XXe siècle dans l'époque baptisée l'âge d'Argent. C'est elle qui rend hommage à la précédente pour la constellation extraordinaire des talents poétiques et artistiques. La guerre en Crimée dans les années cinquante et son échec influencent le choix de l'Empire en faveur des réformes au caractère radical. Cette

[1] Le ballet *Le Petit cheval bossu* s'est maintenu au répertoire russe jusqu'à la révolution de 1917.

deuxième moitié est marquée par la libéralisation du caporalisme. La question nationale occupe une place importante dans la politique du gouvernement. En effet, la succession du monarque détermine ce changement. Le nouveau tsar Aleksandr II, nommé le tsar libérateur, adopte une nouvelle conduite de politique nationale avec des concessions libérales afin de préserver l'homogénéité du pays. La réforme la plus importante de cette époque est l'abolition du servage en 1861, qui demeure un tournant crucial dans l'histoire de la Russie. D'après les auteurs de l'ouvrage *L'Art Russe,* la décision d'abolir le servage prouve l'incapacité du gouvernement de s'adapter aux réalités de l'époque contemporain.[1] Ajoutons aussi que la réforme de la libération du peuple était une démarche stratégique du monarque en reprenant sa fameuse déclaration : « Mieux vaut prendre l'initiative d'abolir le servage d'en haut que d'attendre que cette initiative vienne d'en bas »[2] Il s'agit de la « révolution d'en haut ». De nombreuses réformes, militaires, judiciaires et de l'éducation, changent d'une façon considérable l'image de la Russie : intérieure et extérieure. Toutefois, la réforme ne change pas les principes du régime autocratique.

Le manifeste de la libération ne pouvant pas complètement résoudre la question des serfs, il en résulte des changements de pensée dans le domaine social et artistique. L'art russe cherche à démontrer la réalité en tant que telle. En découle l'art démocratique accompagné par une pensée critique qui renoncerait aux règles de l'académisme et serait accessible et clair pour le peuple. Le peintre russe Ivan Kramskoj, sous l'initiative duquel se forme le groupe de peintres *Les Ambulants,* proclame que « l'art ne peut être rien que national »[3] L'ouvrage *L'Art russe* suggère que l'autre côté du processus de nationalisation aurait pu susciter que l'art se referme dans son espace de l'école russe. Apparemment ouverts à l'expérience étrangère, les artistes se tournent vers des sujets strictement nationaux.[4] Toutefois, la mission de ce groupe de peintres itinérants étant de démontrer l'art russe lors des expositions ambulantes : les expositions de la peinture russe ont lieu non seulement en Russie mais aussi à l'étranger. Elles ont pour but de faire connaître au public étranger les artistes russes : les couches de l'intelligentsia et les cercles ouvriers. De cette manière, l'art russe provoque un grand intérêt en dehors de la Russie. La nouvelle école russe emprunte les thèmes à la vie populaire : un village russe, son paysage calme et vert, l'izba russe.

---

[1] ALLENOV M., *L'art russe*, *op. cit.*, p. 351.
[2] Discours d'Aleksandr II prononcé devant la noblesse en 1856 à Moscou.
[3] KRAMSKOJ I., *Kramskoj ob iskusstve* [Kramskoj parle de l'art], KOVALENSKAJA T. (éd.), Moscou, Izobrazitel'noe iskusstvo, 1988, p. 40.
[4] ALLENOV M., *L'art russe*, *op. cit.*, p. 351.

Dans la musique, la nouvelle génération des compositeurs russes a pour ambition de continuer la tradition initiée par le père de l'opéra russe Glinka. L'émergence du talent du *Groupe des Cinq* en 1867 développe une nouvelle manière d'aborder le folklore slave ainsi que les thèmes de l'histoire russe. Il réunit cinq compositeurs russes : Milij Balakirev (1837-1910), Modest Musorgskij (1839-1881), Aleksandr Borodin (1833-1887), Nikolaj Rimskij-Korsakov (1844-1908) et Cesar' Kui (1835-1918)[1]. Ce groupe porte le nom de la *Nouvelle école russe* de la musique ou le *Cénacle de Balakirev* d'après le nom de son dirigeant. Ces compositeurs cherchent un nouveau chemin de développement de l'opéra national russe et de la musique. À partir des années soixante, ils travaillent sur les opéras au caractère national. Il émerge de grandes légendes de l'histoire russe qui, contrairement aux dogmes tsaristes de l'opéra de la première moitié du siècle, mettent en évidence des questions cruciales de la société. Musorgskij termine son nouvel opéra *Boris Godounov* en 1869 tandis que son collègue Rimskij-Korsakov travaille sur l'opéra *La Pskovitaine.* Les nouvelles dimensions musicales sont en grande partie la réponse aux besoins de la société qui exige de mettre en valeur le peuple russe. Les sujets historiques sont renouvelés dans les œuvres d'opéra. D'après Jean-Marie Jacono, elles « posent de manière plus aiguë la question de l'incarnation du caractère national en musique »[2]. Les péripéties dramatiques de l'époque ancienne sont montrées de point de vue de la réflexion contemporaine des années soixante. Ces créations démontrent le conflit qui émerge entre le peuple et le souverain. Or, le destin de ces opéras est difficile suite à de nombreuses interdictions et à la censure.

À cet égard, l'opéra et le théâtre dramatique sont parmi les premiers à présenter une œuvre nationale. Composée lors du frémissement social et politique, l'œuvre d'opéra traduit une image de société même si la première mission des compositeurs est d'inspiration artistique. Le livret d'opéra est un surplus d'une valeur considérable pour un canevas dramatique. Ajoutons aussi que dans la deuxième moitié du siècle, l'opéra russe s'oppose à l'opéra féerique de Cavos et aspire à ridiculiser les dogmes nationalistes officiels. L'œuvre réaliste du compositeur Borodin *le Prince Igor* [*Knjaz' Igor'*] représente un exemple d'opéra sur l'Ancienne Russie exempt des stéréotypes des opéras du début

[1] Cf. LISCHKE A., *La musique en Russie depuis 1850*, Paris, Fayard, 2012.; *GOZENPUD A., Muzykal'nyj teatr v Rossii: ot istokov do Glinki: Očerk, op. cit.*
[2] JACONO J.-M., « Caractère national, dimensions musicales et questions sociales dans l'Opéra russe au XIX siècle », *op. cit.,* p. 364.

du siècle.[1] Ces œuvres musicales mettent l'accent sur le peuple qui possède une grande idée nationale.

En ce qui concerne Pëtr Čajkovskij, il était jadis caractérisé en tant que compositeur occidentaliste et opposé au Group des Cinq même si cette opposition est remise en cause aujourd'hui[2] ; son œuvre pour le ballet et pour l'opéra russe est cependant conçue d'une façon différente. Si pour composer l'opéra il se sert davantage des sujets nationaux, pour la composition des ballets il a recours à la littérature occidentale.

- Un nouveau héros slave – le paysan russe

Tous les genres artistiques y sont concernés. La littérature continue les traditions réalistes mais ressent une influence prédominante du discours critique. Les critiques des littérateurs Černyševskij, Nikolaj Nekrasov et Saltykov- ŠČedrin concernent plusieurs sphères de l'art russe y compris l'art chorégraphique. Le sujet central dans les œuvres littéraires est le destin du peuple. L'image du *mužik* russe (un paysan russe) est au cœur de leurs recherches d'identité nationale. Le mot *mužik* désigne à cette époque une couche inférieure de la société russe et s'emploie souvent pour désigner le peuple des paysans. L'image du paysan russe se renouvelle et prend des formes rebelles et philosophiques. C'est un chercheur de la vérité et un défenseur des paysans. Il incarne le rôle d'un paysan – *bogatyr'*. À cette époque, Nekrasov écrit le poème *Qui vit heureux en Russie ?* [*Komu na Rusi žit' horoso* ?], l'histoire de sept paysans en Russie après l'abolition du servage. L'image d'un paysan fort, intrépide et épris de liberté se manifeste dans l'un des personnages de ce poème. Ainsi, l'incarnation du symbole de la nationalisation russe – le *bogatyr'* – est transférée au paysan russe. Il devient un nouveau héros national.

Un intérêt renouvelé pour le folklore russe et les chansons épiques propose une nouvelle expression du concept du *bogatyr'* slave. À l'opposé du type de *bogatyr'* de la première moitié du siècle qui défend les dogmes nationaux, le nouveau *bogatyr'* incarné dans l'image d'un paysan russe fut victime des nobles. Il cherche à combattre les injustices du pouvoir du gouvernement. Il est désormais le défenseur du peuple russe. Les littérateurs tels que Nikolaj Gogol, Ivan Turgenev et Ivan Gončarov reproduisent cette figure – *bogatyr'* dans leurs œuvres. Il s'avère que le chevalier épique assume un rôle identificatoire ; c'est lui qui devient un homme authentique dans l'idée de l'identité nationale. Le héros slave dépasse les textes de la littérature en se présentant également

[1] BULYČEVA A., « L'image de la Russie ancienne dans l'opéra russe du XIXe siècle », *op. cit,* p. 404.
[2] LISCHKE A., *Harmonie des peoples*, *op. cit.*, p. 210 ; Voir aussi JACONO J.-M., « Caractère national, dimensions musicales et questions sociales dans l'Opéra russe au XIX siècle », *op. cit.*, p. 369.

dans la musique et dans le ballet. L'évocation des sujets de l'histoire russe permet aux écrivains et aux compositeurs de souligner la distance entre le souverain du pays et le peuple.

2. L'émergence des danseuses russes

Il semble important de présenter de nouvelles danseuses russes de la deuxième moitié du XIXe siècle. La vague de nationalisme russe se manifeste non seulement dans le répertoire chorégraphique où figurent les spectacles aux sujets russes mais aussi avec l'émergence des danseuses russes. Après l'époque de Charles-Louis Didelot, il n'y a que dans les années soixante que l'on voit apparaître une nouvelle génération de ballerines russes. Cette révélation est due à plusieurs facteurs. Les journalistes de grands journaux réclament aussi la présence de danseuses russes sur scène. Ils regrettent de les voir interpréter des rôles secondaires et au travers des articles, ils renvoient le message à la Direction théâtrale de ne pas négliger les artistes russes.[1] En prime, le nouveau tsar Aleksandr II connu pour ses regards libéraux, montre une attitude bienveillante envers les artistes russes. Il leur permet de se rendre à l'étranger pour les tournées puisque le tsar favorise l'établissement d'échanges et de contacts plus étroits avec l'Europe.[2] Ainsi, la danseuse Zinaida Rišard (1832-1890) est l'une des premières ballerines à se rendre en Europe. Elle parvient à obtenir une autorisation auprès de la Direction afin de partir en France et en Angleterre.

Selon Mihail Borisoglebskij, auteur d'un ouvrage *Le passé du département de ballet de l'École théâtrale de Saint-Pétersbourg*, elle part pour « se perfectionner en danse tout en gardant son salaire annuel ». Elle reçoit également une somme d'argent supplémentaire, d'un montant de 1000 roubles, du bureau du tsar pour ses dépenses à l'étranger.[3] D'autre part, le directeur des Théâtres impériaux, Saburov décide de ne plus engager de ballerines étrangères après le départ de Carolina Rosati en 1862. Et même si cette période sans engagement de danseuses européennes est bien courte, elle renforce la position des Russes au sein de la troupe et prépare la grande arrivée de futures ballerines russes lors de l'époque de Marius Petipa. Un autre élément curieux qui doit être nuancé est le désir

[1] Cf. KRASOVSKAJA V., *Russkij baletnyj teatr vtoroj poloviny XIX veka* [Le ballet russe de la seconde moitié du XIXe siècle], *op. cit.,* p. 128.
[2]. GUEST I., *Le Ballet de l'Opéra de Paris : trois siècles d'histoire et de tradition*, éd. Opéra national de Paris, trad. par Paul Alexandre, Paris, Théâtre national de l'Opéra, Flammarion, 1976.
[3] BORISOGLEBSKIJ M. *Prošloe baletnogo otdelenija Peterburgskogo teatral'nogo učiliščа* [Le Passé du département de ballet de l'École du théâtre de Saint-Pétersbourg], Vol. I, Leningrad, Ex Libris Tatashin, 1938, p. 186.

de ces danseuses russes de se rendre à leur tour à l'étranger, pour une revendication artistique et professionnelle. Tandis que les ballerines étrangères souhaitent venir danser à Saint-Pétersbourg, les Russes cherchent à partir en tournée. Le métier d'artiste étant très mobile, il oblige la plupart des danseurs et des chorégraphes à se déplacer.

En même temps, le tsar favorise l'échange de contacts avec l'Europe. D'après l'historien Ivor Guest : « les contacts avec le monde extérieur se multiplient, et beaucoup de visiteurs d'Europe Occidentale furent surpris de trouver la société où ils pouvaient se sentir comme chez eux surtout car les Russes parlaient le français. »[1] Les grandes figures comme Théophile Gautier et Alexandre Dumas visitent ce pays dans les années 1860 et rédigent des récits de voyage.

En 1855, la danseuse Nadežda Bogdanova (1832-1897) rentre à Saint-Pétersbourg après avoir dansé sur la scène parisienne. Elle fait ses tournées dansantes en Occident entre 1851 et 1855. D'après le journal russe *Le Panthéon,* « l'apparition de la fille-cosaque russe, comme on l'appelait là-bas, a attisé une curiosité commune des artistes et ses capacités remarquables ont suscité un intérêt d'un célèbre danseur, musicien et maître de ballet, Saint-Léon, l'époux de Fanny Cerrito, à vouloir devenir son professeur. »[2] Le chroniqueur relate les tournées de la danseuse russe en Occident et confirme que ses productions à l'Opéra furent un succès :

> Par ailleurs, à Paris il fut composé le ballet *La plume* pour la belle et intéressante Nadežda. Et c'est dans le ballet *Orfa* que le public parisien a beaucoup apprécié, qu'elle a eu du succès à l'égal de Fanny Cerrito après avoir interprété avec cette dernière *le pas de deux* volupté et l'innocence.[3]

La danseuse russe n'est pas encore reconnue sur la scène impériale de Saint-Pétersbourg, en revanche, elle forge le renom de l'Opéra de Paris. Le journaliste français Jules Janin a laissé un curieux article sur le début de la danseuse en faisant une allusion ironique à la campagne napoléonienne dans le contexte théâtral :

> Pendant que cette charmante et vivante Carlotta Grisi se montre de nouveau sur le théâtre de ses conquêtes, à Saint-Pétersbourg, recommençant à elle seule les prodiges de la campagne de 1812 (moins les revers), et domptant d'un regard ces Moscovites de Paris dans le ballet intitulé : *Ondine* où elle danse en effet avec la légèreté d'une ombre, il arrive cette fois que pour nous consoler un peu d'absence de cette fée incomparable avec tout ce qui s'est montré, elle absente, Saint-Pétersbourg nous donne au moins une jeune et légère danseuse printanière, une certaine petite Nadèje Bagdanoff, qui danse comme on danse

[1] GUEST I., *Letters from a Ballet Master, op. cit.,* p. 24.
[2] « Obščetvennaja žizn' » [La vie de société] *Panteon* [Le Panthéon], vol. XXV, février 1856, p. 44.
[3] *Ibid.,* p. 47.

> à seize ans, entourée des grâces, des espérances et des sourires de ce bel âge qui fuit si vite.[1]

Bien que la danseuse russe ne soit pas la rivale de la danseuse italienne, Bogdanova est couronnée de succès dans la capitale française. L'auteur soulignant l'échange artistique et culturel entre les deux pays et les deux capitales dansantes en ajoutant : « Toujours est-il que la jeune Nadèje a réussi à merveille, et que nous lui payons ici, de notre mieux, le bienveillant accueil que la Carlotta Grisi recevrait naguère, en si belle et si glorieuse compagnie, au Théâtre impérial de Saint-Pétersbourg. »[2] Donc, c'est à l'Opéra de Paris où la jeune danseuse russe se perfectionne.

Selon la *Chronique des Théâtres de Saint-Pétersbourg* de Vol'f, Nadežda Bogdanova « ne voulait plus danser devant nos ennemis à cause de la guerre et elle a rompu son contrat. »[3] Et il ajoute dans sa revue de la saison théâtrale de 1855-56 que c'est bien la raison de son engagement sur la scène impériale russe :

> Après cette action patriotique, on ne pouvait ne pas inviter Mlle Bogdanova à danser sur notre scène, sur laquelle elle a débuté le 2 février 1856 dans le ballet *Giselle.* Elle a été accueillie d'une façon exaltée. Il s'est trouvé que la débutante est une acquisition satisfaisante pour la troupe de ballet. Elle était très gracieuse et d'ailleurs une excellente actrice mimique.[4] (en russe)

Konstatntin Skal'kovskij partage son avis et voit la revendication nationale comme la raison de son engagement triomphal sur la scène de Saint-Pétersbourg. Il indique que « L'amour-propre russe a été satisfait parce que le talent national est rentré après avoir impressionné des capitales européennes. »[5] Après s'être produite avec succès à l'étranger, la danseuse russe préfère rentrer en Russie. Cette décision inspirée par le sentiment patriotique bouleverse l'imagination du public russe. Le soliste-danseur des Théâtres impériaux, Timofej Stukolkin évoque dans ses mémoires que « ce fait n'est pas sans signification pour l'histoire du ballet russe : la ballerine russe, la première danseuse du *Grand Opéra* [écrit en français dans le texte], a débuté dans le rôle de *Giselle*. »[6]

La guerre de la Crimée se déroule dans les années 1853-1856 et déclenche le sentiment de patriotisme. L'intérêt pour les artistes russes augmente considérablement.

---

[1] JANIN J., « La Semaine Dramatique » *Le Journal des Débats,* 27 octobre 1851.
[2] *Ibid.*
[3] VOL'F A., *Hronika peterburgskih teatrov s konca 1855 do načala 1881 goda*, *op.cit.*, p. 109.
[4] *Ibid.,* p. 109.
[5] SKAL'KOVSKIJ K., *Balet, ego istorija i mesto v rjadu izyaščnih iskusstv*, *op.cit.* p. 226.
[6] « Vosponinanija artista imperatorskih teatrov T.A. Stukolkina » [Les mémoires de l'artiste des Théâtres impériaux T.A. Stukolkin] *Artist* [L'Artiste], n°46, février 1896, 120.

Leurs noms apparaissent plus souvent dans les pages des journaux qui réclament de leur accorder les premiers rôles. Certes, ce ne serait pas suffisant de dire que l'affection pour la ballerine se forme seulement à l'égard de la conscience éveillée du patriotisme. Ceci est mis en doute par le journaliste du *Courrier musical et théâtral* :

> Il est vrai que l'on avait entendu parler plus qu'une fois que certains expliquaient la raison de cette admiration attirante pour Bogdanova : c'est *le patriotisme*, disaient-ils, le patriotisme suscité par la guerre ! sans laquelle il n'y aurait même pas de moitié de cette admiration. On ne pouvait rien répondre à cela. Certes, le patriotisme est un sentiment honorable et il serait ridicule voire indigne de reprocher le public russe pour son expression extasiée ; […] Soupçonner le faux patriotisme quand il s'agit de l'art, cela signifie de ne pas respecter le public et ne pas reconnaître les qualités de l'artiste. Elle n'aimerait non plus cet enthousiasme exclusivement patriotique. Mais si elle a du talent remarquable et si même l'Europe qui ne peut se référer à notre patriotisme le confirme, nous pouvons en tirer une seule conclusion : ces connaisseurs manquent de goût susceptible pour évaluer le talent. On ne pouvait non plus dire que notre public n'avait pas de sentiment de patriotisme : il aimait voir notre artiste russe avec un talent si prononcé qui avait attiré auparavant attention du spectateur d'élite de diverses capitales européennes et peut figurer sans crainte parmi d'autres célébrités européennes. Oui, il encourage avec joie et toute la force le talent national mais ledit patriotisme n'a pas du tout empêché d'estimer le talent.[1] (en russe)

La bienveillance du journaliste envers la danseuse est évidente, en particulier sa volonté de solliciter son succès sur les scènes étrangères. Ceci pourrait confirmer qu'une renommée internationale ne peut pas être niée dans le métier de danseuse. Ni qu'une attention particulière aux tournées à l'étranger ne serve à la reconnaissance des compatriotes. En outre, le chroniqueur rappelle de ne pas confondre le sentiment de patriotisme et le goût pour un talent. L'évocation de cette question indique que ledit patriotisme a joué un rôle considérable dans le domaine artistique et culturel : il a sollicité l'engagement plus important des artistes russes et la revendication de leurs qualités.

En revanche, les danseuses étrangères à Saint-Pétersbourg commencent à se sentir découragées par le public. Elles restent très honorées, mais le spectateur détache son regard d'elles. Sergej Hudekov souligne le fait que le public est las de voir les danseuses européennes qui arrivent en effet à la fin de leur carrière : « Le public pétersbourgeois n'est pas fasciné par la gloire de Fanny Cerrito, venue à la capitale russe en beauté considérablement fanée et à la fin de sa carrière. »[2] Les commentaires à caractère peu flatteur sont cités dans les mémoires d'Ekaterina Vasem sur les tournées de la ballerine

[1] *RNB,* Zagraničnoe toržestvo russkoj artistki Nadeždy Bogdanovoj [Le triomphe étranger de l'artiste russe Nadežda Bogdanova], *Muzykal'nyj i Teatral'nyj vestnik* [Le Courrier musical et théâtral], 27 janvier 1857, p. 470.
[2] HUDEKOV S., *Istorija tancev*, *op. cit.,* p. 61-62.

italienne Amalia Ferraris entre 1857 et 1859.[1] Aleksandr Pleščeev a un avis contraire et affirme tout de même que c'est « grâce aux nombreux talents européens » que la danseuse russe pouvait apprendre davantage, et chez qui elle a pu emprunter « tout ce qui est beau et bien pour elle ». Le talent de la danseuse russe a pu « s'approcher » de celui européen pour lui faire concurrence.[2] En faisant le bilan de la saison de 1862, le directeur des Théâtres impériaux indique la baisse d'intérêt pour les danseuses italiennes en tournée à Saint-Pétersbourg.[3] Il propose de ne pas engager de ballerines étrangères.[4] Remarquons que les conditions du métier de danseur russe ne sont pas faciles.

Ekaterina Vazem explique dans ses mémoires que les dix premières années d'une danseuse ne sont pas prospères puisqu'elle doit régler sa dette pour sa formation auprès l'école de danse. Ce type de règles ne concernent pas les artistes étrangères pour qui « l'État ne fait pas d'économie et les artistes étrangers reçoivent une grandiose récompense. »[5] Même au bout de ce délai, lorsqu'une danseuse signe un contrat d'engagement, son salaire reste bien inférieur à celui des ballerines européennes. Néanmoins, dans les années soixante, le tsar Aleksandr II décide de soutenir les danseuses russes et la Direction augmente leur salaire.[6] Au départ des danseuses italiennes, plus aucune ballerine étrangère n'est invitée à Saint-Pétersbourg, cette longue tradition est cependant interrompue pour une courte période.

> Pour la saison 1862-1863 aucune danseuse étrangère n'est engagée dans les théâtres impériaux. Marija Petipa assume le premier rôle dans le ballet *La Fille du pharaon* qui fait 27 présentations durant cette saison théâtrale et le théâtre est toujours complet. Murav'eva est aussi engagée en tant que première danseuse, et Arthur Saint-Léon monte pour elle le ballet *Teolinda* dont le nombre des représentations s'élève à 17.[7] (en russe)

Marija Surovščikova-Petipa (1836-1882) et Marfa Murav'eva (1838-1879) sont les deux ballerines les plus célèbres de l'époque. Marija est la première épouse de Marius Petipa. Pour elle le chorégraphe compose de petits ballets en un acte où sa femme incarne

---

[1] VAZEM E., *Zapiski baleriny Sankt-Petersburgskogo bol'šogo teatra. 1867-1884, op. cit.*, p. 127.
[2] PLEŠČEEV A., *Naš balet (1673-1899). Balet v Rossii do načala XIX stoletija i balet v Sankt-Peterburge do 1899*, *op. cit.*, p. 222.
[3] Carolina Rosati se produit à Saint-Pétersbourg de 1859 à 1862.
[4] HUDEKOV S., *Istorija tancev*, *op. cit.,* p. 62.
[5] VAZEM E., *Zapiski baleriny Sankt-Petersburgskogo bol'šogo teatra. 1867-1884, op. cit.* 187.
[6] BOGLAČEVA I., « Russkaja Galateja. Marija Sourivščikova-Petipa [La Galatée russe. Marija Sourivščikova-Petipa] in *Nevskij arhiv : Istoriko-kraevedčeskij sbornik* [Les archives de Neva : recueil historique et ethnographique], n° VII, Saint-Pétersbourg, Liki Rossii, 2006, p. 472.
[7] VOL'F A., *Hronika peterburgskih teatrov s konca 1855 do načala 1881 goda*, *op.cit.*, p. 118.

les premiers rôles : *Le Marché de Paris* et *Un Mariage sous la Régence* sous la musique de Cesare Pugni. Ces ballets avec sa participation en tant que première danseuse sont exportés sur les scènes occidentales lors de la tournée du couple Petipa en Europe. Après un succès considérable à l'étranger, le directeur des Théâtres impériaux engage en 1863 Marija Petipa pour trois ans et propose « un salaire en 10 000 roubles et un congé de quatre mois.[1] La danseuse Marfa Murav'eva est la danseuse favorite d'Arthur Saint-Léon à Saint-Pétersbourg. Elle interprète les premiers rôles dans ses créations et dans les ballets dits transposés. Elle fait également ses bénéfices à l'étranger et obtient un grand succès à l'Opéra de Paris où elle se produit en 1863 et en 1864 sous l'invitation du directeur Émile Perrin. Après ses tournées dans la capitale française, la Direction des Théâtres impériaux russes lui propose un meilleur contrat. Elle est engagée pour les trois saisons avec le salaire de 12 000 roubles par an. Elle est la première danseuse russe dont le salaire est si élevé.[2]

Il est à noter que les tournées de cette ballerine russe à l'Opéra de Paris marquent la reprise du fameux ballet romantique *Giselle.* Plus présenté à l'Opéra de Paris depuis 1857, il est renouvelé à l'arrivée de la danseuse dans la capitale française. Depuis sa transposition à Saint-Pétersbourg en 1842, le chef-d'œuvre du ballet romantique ne quitte plus ses scènes. Il garde une place solide et honorable dans le répertoire russe et est dansé par toutes les danseuses célèbres. Marfa Murav'eva connaît bien le rôle de la petite paysanne et lorsqu'elle a eu « un extraordinaire succès » en Russie, il est décidé de présenter ce ballet. D'après Borisoglebskij, elle est nommée « la *Wili* du Nord »[3]. Ce rôle confirme sa renommée internationale. Le ballet *Giselle* demeure dans le répertoire de l'Opéra de Paris jusqu'en 1868 et est dansé par plusieurs danseuses européennes y compris la jeune Adèle Grantzow pour ses débuts sur la scène parisienne. Dans ce rôle la ballerine allemande se caractérise d' « une nouvelle ballerine russe » dans un article consacré à son début dans *Giselle*. Ce fameux spectacle porte-t-il « la marque russe » ?

En outre, la reprise de ce ballet est due aux liens et aux contacts amicaux entre les acteurs du milieu théâtral dont les traces demeurent dans les correspondances. Dans la lettre adressée au directeur de l'Opéra de Paris, le Français résidant en Russie Eugène

[1] Cité dans BOGLAČEVA I. « Russkaja Galateja. Marija Sourivščikova-Petipa », *op. cit.* p. 311 ; *RGIA*, F. 497, Op. 97, D. 14653, P. 44.
[2] BORISOGLEBSKIJ M., *Prošloe baletnogo otdelenija Peterburgskogo teatral'nogo učiliščа, op. cit.,* p. 202.
[3] *Ibid.,* p. 201.

Huguet lui apprend l'étendue du succès a eu la danseuse après avoir dansé dans *Giselle* à Saint-Pétersbourg :

> St Pétersbourg, vendredi le 19 octobre, 1863.
>
> Monsieur,
>
> J'empresse d'avoir l'honneur de remplir la promesse que je vous ai faite, en vous annonçant que Mlle Mourawieff a fait sa rentrée avant-hier dans *Giselle*.
>
> Bien qu'en but à tous les mauvais vouloirs de la Direction et en particulier du Directeur, Mlle Mouravieff a obtenu le succès le plus complet. […]
>
> Vous pouvez compter que je vous tiendrai au courant de tout ce qui pourra vous intéresser à notre théâtre et surtout de notre jeune artiste. »
>
> Le succès de Mouravieff était si grand en Russie que le comte Borch en dépit de peu de sympathie pour l'artiste, se voyait forcé de faire briller son talent dans les productions diverses. [1]

Le directeur de l'Opéra de Paris, Émile Perrin, maintient la correspondance avec le professeur de danse, Eugène Huguet, qui semble très amicale. Le dernier fournit les dernières nouvelles du théâtre russe et des artistes russes. En outre, un autre détail curieux se manifeste dans la correspondance. Il s'agit du rôle essentiel du directeur des Théâtres impériaux. Si Saburov fut favorable au soulèvement des danseuses russes, son successeur Borh semble ne pas privilégier la ballerine la plus accomplie Marta Murav'eva.

De cette manière, le succès des artistes russes est dû à l'effort et à l'enthousiasme des chorégraphes et des professeurs de danse français qui travaillent à Saint-Pétersbourg. Le soliste danseur Timofej Stukolkin souligne l'importance du travail d'Arthur Saint-Léon qui « a incité les danseuses russes depuis longtemps caractérisées de deuxième ordre aux premiers rôles. »[2] Les Français, Jean et Marius Petipa, Eugène Huguet[3], enseignent à l'école de danse. Le chorégraphe et professeur de danse d'origine italienne, Carlo Blasis (1797-1878) travaille en tant que professeur à l'école de danse à Moscou en 1861-1864. Pendant sa période russe, il écrit entre autre un ouvrage sur les artistes de ballet des Théâtres impériaux.[4] Ils élèvent les artistes dans les principes de la chorégraphie française et italienne. Ainsi, en 1863, Eugène Huguet écrit à M. Émile Perrin, directeur de l'Opéra de Paris :

---

[1] *RGALI*, F. 1657, Op. 3, D. 158, P. 7.

[2] « Vosponinanija artista imperatorskih teatrov T.A. Stukolkina » [Les mémoires de l'artiste des Théâtres impériaux T.A. Stukolkin], *Artist* [L'Artiste], n°46, février 1896, p 122.

[3] Huguet Eugène (1821-1875) danseur français et professeur de danse à Saint-Pétersbourg en 1848-1869. Voir la première partie de cette thèse.

[4] L'ouvrage intitulé *Tancy voobše. Baletnye znamenitosti i nacional'nye tancy* [Les danses en général. Les célébrités de la danse et les danses nationales] est sortie en 1864 à Moscou. Ce livre a été offert au tsar Aleksandr II.

> Hier a eu lieu la première représentation de la reprise de *Pâquerette* et je m'empresse de vous informer de l'immense et bien légitime succès que vient d'y obtenir votre première danseuse Mlle Mourawieff.
>
> Elle a, dans le ballet, des pas et des variations que vous serez à même de juger à Paris et qui j'en suis certain, grandiront encore son succès à votre théâtre… avec les pas qu'elle danse dans *Théolinde* et ceux qu'elle va danser dans le nouveau ballet dont M. Saint-Léon vient de commencer les répétitions, elle aura largement de quoi faire honneur au nouvel ouvrage que vous êtes, je crois, dans l'intention de lui monter.
>
> L'Empereur est venu lui-même sur le théâtre pour complimenter Mlle Mouravieff du grand succès qu'elle venait d'obtenir dans *Pâquerette* et Sa Majesté en la quittant dit aux personnes de sa suite : « c'est admirable, son talent grandit tous les jours ». [1]

Ses intentions de promouvoir ses protégées russes sont de bonne volonté. Il n'oublie pas de mentionner son autre élève : la jeune danseuse de Moscou Praskov'ja Lebedeva :

> P.S. Au moment d'envoyer la lettre, j'ai reçu la visite de Mlle Lebedeff qui m'a dit qu'elle venait pour travailler avec moi jusqu'au mois de mai, époque à laquelle je pars pour Paris. Si par hasard vous ne réengagez pas Mlle Boschetti, je crois que Mlle Lebedeff serait heureuse de voir son talent consacré par le public parisien, qui, je crois, saurait l'apprécier comme mime et comme danseuse, si cela pouvait vous convenir il me sera facile d'arranger cette affaire. Le compte Borch a dit à Mouravieff que Mlle Boschetti lui avait écrit pour venir en Russie.[2]

Par ailleurs, dans les lettres de la part du directeur de l'Opéra de Paris, Émile Perrin, la danseuse russe est sollicitée pour venir se produire dans la capitale française. La lettre datant de 1864 que nous citons montre que les tournées de Murav'ev apparaissent favorables pour le réengagement de Saint-Léon à l'Opéra. Cela témoigne d'un cas inverse : le chorégraphe français reçoit l'offre d'engagement grâce à la ballerine russe.

> Voici bientôt le moment qui va vous ramener à Paris, et je puis vous assurer que votre retour est pour nous tous une véritable fête. Mr Huguet m'a fait part des succès éclatants remportés par vous à St-Pétersbourg, Vous retrouverez ici la même sympathie et les mêmes triomphes.
>
> J'ai fait écrire à Saint-Léon. Je l'avais déjà fait prévenir que je désirais l'attacher pendant cette saison à l'opéra. La confiance que vous avez en lui, la grande connaissance qu'il a de votre talent, les effets qu'il saura en tirer, ont été pour beaucoup dans cette détermination.

[1] *RGALI*, F. 1657, Op. 3, D. 158, P. 11.
[2] *RGALI*, F. 1657, Op. 3, D. 158, P. 15-16.

> Je lui ai dit que je désirais remonter pour vous *le Dieu et la bayadère*[1] et Mr. Auber fera pour vous toutes les modifications nécessaires pour l'exacte appropriation de cet ouvrage à vos moyens.
>
> Vous trouverez dans cette œuvre charmante l'occasion d'un nouvel et très grand succès. Nous aurons le temps de monter un ballet nouveau que j'ai demandé pour vous à Saint-Léon.[2]

Le critique Konstantin Skal'kovskij est convaincu que le succès du genre du ballet est dû aux danseuses russes : « Le ballet au début des années 1860 est à nouveau à la mode grâce aux talents russes et parce qu'il est sous la protection du souverain. »[3] En revanche, la situation change radicalement suite à la décision de Murav'eva de quitter la scène impériale. En 1865, elle refuse de se rendre à Paris pour son réengagement. Les réactions dans la presse ne se font pas attendre. *La Scène Russe* écrit dans la rubrique consacrée à la chronique de ballet : « Il faudra inviter une danseuse étrangère. »[4]

En 1866, l'arrivée de la danseuse de Vienne, Claudina Couqui[5] et puis en décembre la danseuse allemande Adèle Grantzow terminent les « saisons russes » des danseuses russes dans les années soixante. Selon *l'Histoire des Danses* de Sergej Hudekov, Saint-Léon en caractérisant les danseuses écrivait : « Taglioni est Suédoise, Elssler est Allemande, Cerrito et Rosati sont Italiennes, Murav'eva est Russe, mais je les considère toutes Françaises ».[6] Sa déclaration réaffirme la prédominance du modèle français dans la formation chorégraphique des artistes. Le rôle de Saint-Léon, l'homme d'affaire, est aussi considérable dans la promotion des artistes russes dans les théâtres étrangers. Non seulement il encourage les danseuses à se déplacer, mais aussi les danseurs. Les preuves de cette incitation sont rencontrées dans les témoignages des artistes de son époque. Dans ses mémoires Stukolkin évoque que le chorégraphe lui proposa de se rendre à l'étranger « en disant que si nous composions un petit groupe d'élite de Murav'eva, Radina, Ljadova, L. I. Ivanov et de moi, nous irions à l'étranger et pourrions y produire un grand effet. Ce projet est resté non réalisé. »[7]

---

[1] Ce ballet ne fut pas remonté pour la danseuse.
[2] *RGALI*, F. 1657, Op. 3, D. 158, P. 18.
[3] SKAL'KOVSKIJ K., *Stat'i o balete, 1868-1905* [Les articles sur le ballet, 1868-1905], Saint-Pétersbourg, Čistyj List, 2012, p. 291.
[4] « Baletnaja hronika » [La chronique théâtrale], *Russkaja scena* [La Scène russe], n°3, 1865, p. 592.
[5] Selon Skal'kovskij, la danseuse est « sèche comme un hareng, elle est arrivée en Russie sous sa propre intention », SKAL'KOVSKIJ K., *Balet, ego istorija i mesto v rjadu izyaščnih iskusstv*, *op.cit*., p 245.
[6] HUDEKOV S., *Istorija tancev, op. cit*., p. 86.
[7] « Vosponinanija artista imperatorskih teatrov T.A. Stukolkina » [Les mémoires de l'artiste des Théâtres impériaux T.A. Stukolkin], *Artist* [L'Artiste], n°46, février 1896, p. 125

N'ayant pas trouvé les traces de la correspondance de Marius Petipa avec les directeurs de l'Opéra de Paris, nous ne savons pas si c'était dans les intentions du chorégraphe de chercher l'engagement dans le théâtre parisien. Il maintient la relation professionnelle avec son librettiste attitré Saint-Georges pour la composition des livrets de ballet. Selon les témoignages de Borisoglebskij, la carrière de la danseuse russe dépendait fortement du soutien de son époux. Leur séparation entraîne l'affaiblissement de son prestige dans les Théâtres impériaux et elle fut licenciée en 1869.[1]

Les années soixante-dix sont réservées aux solistes russes de la scène chorégraphique. Ekaterina Vazem (1848-1937) et Evgenija Sokolova (1850-1925), dont les carrières de ballet sont étroitement liées au travail et la personnalité de Marius Petipa. Dans ses mémoires, Vazem mentionne que « la Direction a cessé d'engager les « étoiles » de ballet venant de l'étranger en prenant en considération que nos ballerines réussissent à gérer le répertoire »[2] En revanche, la politique des séjours à l'étranger change. La Direction n'autorise plus les artistes à se rendre à l'étranger à l'occasion des tournées. Vazem se souvient de l'invitation à se produire aux États Unis et d'un refus catégorique de la part du directeur et ensuite du ministre de la cour impériale. À la fin de son service théâtral elle évoque « qu'à l'exception des spectacles dans les alentours de Pétersbourg et ceux à Moscou en 1883, toute ma carrière artistique s'est passée à Saint-Pétersbourg. Je ne me suis pas produite à l'étranger pour des raisons impérieuses malgré mon engagement. Par ailleurs, certains du monde théâtral étranger ont vu mes danses. »[3] Selon l'ouvrage de Borisoglebskij, le refus de sortir du pays était aussi catégorique chez la danseuse Sokolova : « L'artiste remportait un succès important et s'est fait un grand nom, elle fut invitée trois fois aux tournées à Paris, Milan et Florence mais chaque fois la Direction lui interdisait de partir à l'étranger. »[4]

L'émergence des danseuses russes sur la scène de ballet dans les années soixante prépare le terrain pour l'arrivée et la position permanente des danseuses russes des prochaines décennies. Les tournées en Europe occidentale ont joué un rôle considérable dans la promotion de leur succès et de leur réputation en Russie.

---

[1] BORISOGLEBSKIJ M., *Prošloe baletnogo otdelenija Peterburgskogo teatral'nogo učiliščа*, *op. cit.*, p. 195.
[2] VAZEM E., *Zapiski baleriny Sankt-Petersburgskogo bol'šogo teatra. 1867-1884, op. cit.*, p.219.
[3] *Ibid.,* p. 257.
[4] BORISOGLEBSKIJ M., *Prošloe baletnogo otdelenija Peterburgskogo teatral'nogo učiliščа*, *op. cit.*, p. 264.

3. Le ballet au sujet slave de Jules Perrot

En 1852, le compositeur russe Anton Rubinštejn monte son premier opéra russe au sujet historique intitulé *La Bataille de Kulikovo*[1] *(Kulikovskaja bitva)* dont le titre original *Dmitrij Donskoj* est modifié sous pression de la censure. À l'instar de l'opéra russe, le ballet se prononce pour un sujet de l'histoire des peuples slaves. L'exemple de cette tentative sert le ballet *La Guerre des Femmes ou Amazones du neuvième siècle* [Vojna Ženščin ili Amazonki devjatogo veka]. Nous allons à présent analyser cette création originale de Jules Perrot et observer comment le caractère slave s'y manifeste et quelles œuvres apparaissent inspiratrices.

La thématique slave dans les spectacles de Jules Perrot se manifeste très peu. Elle se dévoile dans le grand ballet en 4 actes et 6 tableaux *La Guerre des Femmes ou Amazones du neuvième siècle* monté pour la première fois le 11 novembre 1852 au Grand Théâtre de Saint-Pétersbourg. Nous allons essayer d'observer la révélation du caractère slave de ce ballet. On supposerait que découvrir l'imaginaire russe ou slave ne constituait pas l'objectif principal lors de séjour du chorégraphe français en Russie. En revanche, ce ballet que l'on peut considérer atypique dans la collection de spectacles du chorégraphe pourrait servir d'œuvre à comparer avec d'autres ballets au sujet slave. Pourquoi le chorégraphe décide-t-il de choisir le sujet de l'histoire du peuple slave ? Le chorégraphe, qui est également auteur du livret, cherche un sujet à la fois *chorégraphiable* et qui pourrait correspondre à ses goûts personnels. Le ballet créé uniquement pour le public de Saint-Pétersbourg sera donné jusqu'en 1855 et ne sortira pas du théâtre de la capitale russe.

3.1. Une intrigue de ballet sur des légendes slaves

Le sujet de ce nouveau ballet est basé sur la légende tchèque sur les femmes de guerre au Moyen Âge. Selon Jurij Slonimskij, elle est complétée par des faits réels historiques, comme l'épisode du combat lors de l'époque de la transition du pouvoir de la femme à l'homme qui propose une fin tragique : l'exécution des femmes rebelles.[2] Le chorégraphe ajoute des épisodes du quotidien et démontre ainsi non seulement le mythe slave mais aussi les événements historiques de la Bohême. Dès lors, le canevas de l'œuvre

[1] L'opéra en trois actes composé par un jeune compositeur Anton Rubinštein, le livret est composé par le poète Vladimir Sologub et le critique Vladimir Zolotov.
[2] SLONIMSKIJ Ju., *Dramaturgija baletnogo teatra XIX veka* [La dramaturgie du ballet au XIXe siècle], Moscou, Iskusstvo, 1978, p. 210.

chorégraphique s'inspire d'une légende slave et emprunte les faits de la véritable documentation.

Cette création originale de Saint-Pétersbourg est d'autant plus pertinente d'un point de vue socioculturel. À cette époque les rapports entre les pays slaves voisins et la Russie ne constituent pas le sujet des préoccupations centrales du pays. Et bien que des tentatives d'approcher le grand voisin soient entreprises par les pays slaves tels que la Slovaquie et la Tchéquie durant XIXe siècle, elles sont en grande partie à sens unique. Pour la Russie ce sont des relations de deuxième degré, à l'exception de la question cruciale des relations russo-ottomanes. Une autre question qui pourrait être posée à travers l'étude de cette œuvre est suivante : la danse peut-elle retracer un épisode historique avec les moyens chorégraphiques ?

Exposons brièvement l'argument de ce ballet peu connu dans l'histoire de la danse. Les jeunes femmes se réunissent autour d'une fontaine, parmi lesquelles apparaît le personnage principal, la belle Vlaida, interprétée par la danseuse italienne en tournée, Carlotta Grisi. Le bouffon, dans la présentation de Jules Perrot, et son maître, l'envahisseur Micislas, interprété par Marius Petipa, sont les deux amoureux de Vlaida. L'envie de conquérir la jeune femme et son refus font référence aux œuvres précédentes du chorégraphe, notamment *La Esmeralda*. Mais la jeune femme aime Rezamislas qui est un vrai régent de la duchesse de Bohême. Leur mariage à la fin du spectacle est accompagné d'une fête paysanne.

Il semble que le spectateur ne voie presque rien qui soit lié à la thématique slave. Le caractère slave de certaines scènes se révèle d'une façon complexe. Tout d'abord, dans le plan géographique : l'histoire a lieu en Europe de l'Est, en République Tchèque. Ensuite, en observant les prénoms des personnages : Vlasta, Vlaida, Micislas. Nous penserons aux racines slaves qui y sont présentes. Les prénoms des dieux connus dans la mythologie slaves Veles, Vles, Volos, Vlas, Vala, Valu ont la base de la racine *-vel* qui à son tour subit les transformations. Par exemple, les dieux lituaniens du monde d'outre-tombe s'appellent Velnjas ou Velinas. Vele signifie aussi âme. Cette racine est liée également aux notions de richesse, propriété, puissance. Les mots russes *vlast'* (puissance), *vladet'* (posséder), *vladyka*, *povelitel'* (maître, seigneur) sont formés avec cette racine.[1] Plus précisément, les prénoms féminins représentent la notion de la force et de la

[1] *Slavjanskaja mifologija : èncyklopedičeskij slovar'* [La mythologie slave : dictionnaire encyclopédique], PETRUHIN V., TOLSTAJA S., VINOGRADOVA L. (éd.), Moscou, Ellis Lak, 1995.

domination. Le caractère slave se manifeste ensuite dans la chorégraphie : la danse slave, la *Slavjanka* et les danses tchèques.

L'action du ballet se déroule dans la ville de Prague et ses alentours, ce qui est indiqué en tête du scénario pour fixer le cadre spatial et préciser le déroulement non fantastique. L'intrigue ne se passe pas dans l'espace imaginaire. Les personnages complémentaires sont les grands seigneurs, les pages, les serveuses, les amazones. Le caractère historique émane dès la première page du livret. Les deux personnages principaux sont les femmes courageuses Vlaida (le nom Vlanda apparaît dans l'article du *Panthéon*) et Vlasta. Elles sont des femmes amazones. Le thème de la prouesse et de l'audace de la femme est dominant durant tout le spectacle. Par ailleurs, le spectateur voit déjà une femme combattante d'une façon explicite : elle est habillée en armure de fer et porte un casque. Cette image de la femme de guerre vient de l'époque du Moyen Âge qui connaît d'autres exemples de femmes militantes. Le personnage, incarnant une féminité forte et l'héroïsme féminin, est déjà partiellement traitée dans les ballets dramatiques de Jules Perrot : *La Esmeralda* et *Catarina, fille du bandit*. Le spectacle peut alors susciter l'intérêt du public par cette représentation atypique des personnages féminins. Les manifestations militantes menées par les femmes sont bien évoluées dans cette création. *La Guerre des Femmes* incarne non seulement un personnage féminin mais également une armée, une masse de femmes en guerre. C'est l'occasion de montrer les jeunes femmes dans les habits masculins et tenant une arme. Cette convention suscite un intérêt piquant chez le spectateur masculin. Le chroniqueur Koni qui ne peut pas rester indifférent remarque à cette occasion : « Notre époque est riche en héros de divers genres, les héroïnes sont peu nombreuses. On ne peut pas garder son sang-froid quand on voit des femmes armées qui battent les hommes. »[1]

Elles se battent contre l'agresseur Micislas afin de défendre la duchesse de Bohême. Le chroniqueur du *Panthéon* atteste que l'intrigue du ballet s'inspire de l'écriture d'un poète et écrivain de Prague sur les événements qui se passent en 755. Il cite son récit : « Ljubucha, la femme du duc de Bohème Premislav crée une armée des jeunes femmes qui savent maîtriser l'arme. Après sa mort, leur chef Vlaska construit une forteresse qu'elle appelle le royaume des femmes. »[2] Le chorégraphe français, en empruntant ce sujet, place l'action au IXe siècle. Nous constatons aussi que les prénoms ne sont que faiblement

[1] KONI F., « Teatral'naja letopis'. Balet v Sankt-Peterburge » [Le manuscrit théâtral. Le Ballet à Saint-Pétersbourg], *Panteon* [Le Panthéon], vol. VI, livre 12, décembre 1852, p. 4-5.
[2] *Ibid.*

modifiés mais tiennent à leurs racines slaves. Bien que la fable soit composée d'événements historiques tirés d'une vraie documentation, l'élément fantastique y est tout même présent : Vlasta est magicienne. L'élément fantastique est tout à fait naturel dans les canevas des ballets romantiques, voire obligatoire et exigé par certains critiques que nous avons cités auparavant.

Cependant, le journaliste de la recension critique publiée dans *le Panthéon* exprime ses doutes sur la nécessité de la révélation magique du personnage principal. Les tournures fantastiques, aussi rares soient-elles, sont sévèrement critiquées dans l'article de presse. Le journaliste insiste avec rigueur sur le caractère excédentaire des scènes fantastiques : « Vlasta pourrait incarner une femme humaine lorsque ses actions ne sont pas liées à la magie. »[1] Néanmoins, nous supposons que ce n'est pas un hasard si le chorégraphe français décide de transformer Vlasta en une magicienne bienveillante. Le rôle de la protectrice fantastique est imposant depuis la création des ballets préromantiques (par exemple, le ballet *Ruslan et Ljudmila*). À la manière du personnage traditionnel des opéras fabuleux comme la magicienne Dobrada qui protège et aide les personnages sans pouvoirs surnaturels, Vlasta exerce également la fonction de gardienne onirique. Les éléments basés sur une véritable documentation sont associés aux éléments merveilleux et servent à déréaliser les personnages et les événements.

L'étude des livrets attire notre attention sur un nombre d'affinités dans les scénarios du ballet de Perrot et du ballet de Didelot/Gluškovskij. Ainsi, les divinités de la mythologie slave sont les personnages principaux dans les deux œuvres, ce qui les rapproche. Quitte à ce que le sujet du ballet la *Guerre des Femmes* soit tiré de la chronique historique et non pas des chants populaires, les rôles des personnages sont récurrents. Regardons les scènes de captivité de l'héroïne principale dans les deux œuvres. Tchernomor, le magicien malveillant, est impressionné par la beauté de Ljudmila, ce qui apparaît être la raison de son enlèvement. Dans le ballet de Perrot, Micislas tombe amoureux de Vlaida et l'enlève à son fiancé : « La beauté de Vlaida éblouit le duc. »[2]. Elle est capturée et emmenée dans le palais de Micislas à la manière de Ljudmila, emprisonnée dans le château magique de Tchernomor. Observons les scènes de l'emprisonnement dans les deux livrets :

Deuxième acte du ballet la *Guerre des Femmes ou l'Amazones du neuvième siècle*	Deuxième acte du ballet *Ruslan et Ljudmila*

[1] *Ibid.*
[2] *RGB*, *Vojna Ženščin ili Amazonki devjatogo veka* [La Guerre des Femmes ou Amazones du neuvième siècle], Saint-Pétersbourg, Typographie I.I Glazunova i K. 1852, p. 6.

Sous l'ordre de Micislas, on fait venir Vlaida, les jeunes hommes l'entourent. Le duc essaye avec zèle de dissiper sa peur. Il la prie de prendre part au festin organisé en son honneur. Mais la jeune femme a une seule envie : retrouver son père et son fiancé. Micislas lui répond qu'elle ne reviendra jamais chez son fiancé et lui déclare son amour passionné et l'affolement qu'elle avait provoqué. À son tour, Vlaida affirme qu'elle n'appartient qu'à Ul'rih (son fiancé).	[…] Diverses danses commencent ; les femmes, les cupidons, les guerriers, tous essaient de réconforter la triste princesse. Les danses sont suspendues par l'apparition de Zlotvora et Tchernomor […] Ljudmila lui reproche de l'avoir enlevée à son fiancé. Tchernomor essaye de la calmer, lui déclare son amour et lui propose son règne. Mais Ljudmila rejette tout avec mépris.

Les scènes dans les palais des deux ravisseurs soulignent l'affinité des œuvres. En prenant en considération le fait que le personnage féminin occupe une place essentielle dans le ballet de Perrot, la magicienne bienveillante protège et accorde son aide plus souvent à Vlaida. Ce petit détail accentue les règles établies au niveau des genres. Autrement dit, si le ballet *Ruslan et Ljudmila* où on a ressenti une influence considérable de l'opéra fabuleux de la première moitié du siècle, met en lumière le chevalier, le prince Ruslan, le personnage principal dans le spectacle de ballet au milieu du siècle est représenté par la danseuse. Cependant, ceci n'est pas la seule raison du renversement des rôles : il y a aussi l'intention du chorégraphe de souligner la parole des femmes.

L'autre tournure qui suscite un intérêt pour l'analyse comparative est le rêve du duc Micislas au début du troisième acte dans le livret. Les thèmes de rêve et de sommeil sont omniprésents dans la littérature mondiale. Cette thématique connaît un véritable essor dans le théâtre baroque (dans les pièces de William Shakespeare), ainsi que dans la littérature romantique du XIXe siècle. Le procédé littéraire sert à remplir diverses fonctions dans l'œuvre littéraire. Pour les romantiques, le thème de rêve et de songe représente une vaste source d'emploi dans leurs récits. Le rêve est la fois un moyen de partir en voyage, ainsi que le refuge de la réalité, ou encore une ouverture vers l'ailleurs. De cette manière, le rêve est conçu comme proche du merveilleux. Le personnage qui rêve ou qui tombe dans le rêve est transporté dans un monde imaginaire.

À son tour, l'art chorégraphique adapte facilement ce procédé stylistique issu de la littérature. Nous sommes sur le terrain stylistique familier avec tous les éléments phares du ballet romantique. Présent dans les ballets tels que *Le Diable amoureux* ou *Don*

Quichotte, où la distinction du rêve et de monde réel est confuse puisque le héros pourrait percevoir son rêve pour la réalité. Dans les ballets des chorégraphes français, le fait de s'adresser à la tournure de rêve semble récurrente. Les ballets utilisent le rêve afin de déceler de nouveaux éléments de l'intrigue ou, plus souvent, afin d'introduire de nouveaux personnages du monde supraterrestre. C'est un thème essentiellement romantique que la séparation du corps et l'âme : être transporté en rêve dans un monde merveilleux. Le livret du ballet *La Guerre des Femmes* inclut la scène intitulée « le Rêve » dans le troisième acte. Le personnage principal Micislas s'endort suite aux efforts de la magicienne Vlasta :

> Acte III. Tableau 1. Le Rêve.
>
> Le Théâtre présente la forêt.
>
> Micislav est enseveli dans une profonde rêverie ; il est entouré par ses hommes. Vlasta, cachée de tous les regards, s'est précipitée vers la table et a versé un aliment soporifique dans son gobelet. En sentant une forte envie de sommeil, Micislas fait partir son entourage. Le sommeil fait rêver l'imagination troublée de Micislas tandis que Ul'rih reçoit les attributs de puissance.
>
> Excité par ce rêve, Micislas se réveille. La rêverie a disparu. Il appelle les chefs militaires […][1]

Cette courte scène démontre que le personnage distingue à peine le rêve de la réalité. Le rêve prévient qu'un vrai souverain de la duchesse viendra. Une frontière légère voire imperceptible existe entre son état de rêverie et le sommeil. Au niveau du livret de ballet, le rêve provoque le déroulement de l'intrigue.

Le spectacle inclut un autre élément fantastique : une statue qui s'anime :

> Mitsislas et ses amis viennent dans la salle à manger ; tous boivent. Le bouffon propose un verre à la statue et l'invite de boire avec eux ; la statue prend un verre et boit. Kolo est en horreur ; tous rient sur son effarouchement.[2]

Ce n'est pas la première apparition d'une statue à laquelle on rend la vie, ce qui s'inscrit en effet dans les pratiques du ballet romantique. Le compositeur français Férdinand Hérold, auteur de la musique des opéras et des ballets, compose l'opéra *Zampa, ou la Fiancée de Marbre* en 1831, dont le sujet inspiré par une légende italienne sur une statue de marbre qui incarne une fiancée abandonnée. Cet opéra est encore joué sur la

[1] *Ibid*., p. 15-16.
[2] *Ibid.,* p. 5.

scène russe en 1856. À plus d'un titre, le mythe du Pygmalion sert de source d'inspiration à plusieurs ballets en Russie et en Europe. Le thème d'une statue rendue vivante est présent dans les œuvres de plusieurs chorégraphes y compris Marius Petipa qui crée le ballet intitulé *Pygmalion, ou la Statue de Chypre*, présenté pour la première fois dans le théâtre de Saint-Pétersbourg en 1883. Un autre ballet sur un tel sujet, *La fille de marbre,* est transposé à Saint-Pétersbourg en 1856.

Jules Perrot se tourne vers l'épisode de l'histoire des Slaves afin de l'adapter selon les procédés du ballet romantique. Le sujet slave sert de cadre et de source d'inspiration pour la trame derrière laquelle il y a des éléments surprenants. Le chorégraphe s'adresse à la thématique historique, en particulier à un épisode de l'histoire. Il ne cherche pas le sujet d'inspiration dans les contes ou l'imaginaire populaire slave. De prime abord, étant très réaliste, le spectacle est presque dépourvu d'éléments fantastiques. Par ailleurs, le ballet met en valeur le caractère combatif de l'héroïne ; le thème de prédiction du chorégraphe lors de sa période russe. Le caractère slave ne se transparaît que dans le contexte slave sur le plan géographique et sur l'étude des noms aux racines slaves. À part ces précisions dans le livret de ballet, rien ne suggère la thématique slave. En revanche, la nouvelle œuvre de Perrot fait référence à une œuvre du chorégraphe italien Philippe Taglioni *La Révolte au Sérail ou la Révolte des Femmes* montée sur la scène de l'Académie Royale de Musique en 1833. *La Guerre des femmes* créé à Saint-Pétersbourg se présente comme son avatar.

3.2. Un avatar du ballet de Philippe Taglioni

Ce ballet de l'époque romantique met en scène les thèmes du Romantisme tels que l'exotisme et les femmes qui, même si combattantes, sont désirables. Il présente aussi certaines caractéristiques plutôt rares sur les scènes. La liberté des femmes et la sororité. Hélène Marquié analyse cette création et indique ses référence politiques à la révolution de Juillet ainsi que les idées nouvelles sur le rôle des femmes.[1] Selon le livret de ballet, Jules Perrot, à l'époque danseur, interprète un rôle dans ce spectacle[2]. Ses partenaires sont, entre autres, Marie Taglioni et Joseph Mazilier. Le souvenir de cette œuvre

[1] MARQUIÉ H., « Des barricades de 1830 à la Révolte des femmes » in HAFFEMAYER S., MARPEAU B., VERLAINE J. (dir.) *Le spectacle de l'histoire*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2012, p.131.

[2] *Le Révolte des femmes,* ballet en trois actes de M. Taglioni, musique de M. Th. Labarre, représenté pour la première fois le 4 décembre 1833, Paris, J.-N. Barba, Libraire, 1833. Consulté en ligne le 13/05/2017 http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5724231q/f3.image

exceptionnelle dans l'histoire du ballet parisien servirait éventuellement d'inspiration pour le chorégraphe français.

Le troisième acte de la *Révolte au Sérail* représente un camp de femmes combattantes et Marie Taglioni, qui interprète le personnage de Zulma, en est le chef. Zulma à l'instar de Vlasta incite les femmes à prendre les armes et à se révolter. On y trouve une certaine similitude avec la deuxième scène du troisième acte du ballet *La Guerre des Femmes* :

Acte troisième. Tableau II du ballet la *Guerre des Femmes ou l'Amazones du neuvième siècle*	Acte troisième. Scène II du ballet *La Révolte au Sérail ou la Révolte des Femmes*
La scène présente un camp d'amazones, les sommets de la montagne. On voit le château sur le sommet d'un rocher. Le camp est toujours plongé dans le sommeil. Les gardiennes veillent à la sécurité de leurs compagnes mais le silence est interrompu par le son des trompettes. Vlasta sort de sa tente à l'appel de ses fidèles compagnies. Elle observe son armée et en regardant le château, elle exprime le mépris envers l'imposteur. La lumière du jour vient ; sur l'ordre de la chef, l'alarme est donnée et brusquement toute l'armée des femmes est débout.	*Le théâtre représente un site sauvage et pittoresque dans les Alpuxares. Au fond, une chaine de montagnes escarpées qui s'étendent jusqu'à l'horizon, et sur lesquelles, de distance en distance, brillent des feux de bivouac.* Entre le général en chef, Zulma, suivie de son état-major féminin qui s'arrête au fond. Zulma s'avance seule au milieu du camp, et toute l'armée lui rend les honneurs militaires ; […] puis son inspection finie, elle donne un signal et toutes les guerrières mettent leurs armes en faisceaux. L'heure du repos est arrivée.

Les critiques contemporains n'annoncent pas leur goût prononcé pour la politique mais adressent plutôt les critiques élogieuses de la mise en scène. Ainsi, la recension de *l'Abeille du Nord* après avoir raconté le sujet consacre de longs éloges au décor :

> Si quelqu'un désire voir un luxe indéfinissable, la splendeur, la magnificence, l'élégance dans leur excellence qu'il regarde le ballet à Saint-Pétersbourg. […] Si nous décrivions en détail toute l'opulence de décor, de costumes, de machines, nous ne finirions jamais. Tout objet mériterait d'être exposé à l'Exposition Universelle.[1] (en russe)

[1] « Teatral'naja hronika » [La chronique théâtrale], *Severnaja pčela* [L'Abeille du Nord], n°263, 24 novembre 1852.

Il s'avère que le chorégraphe met en scène les thèmes en réminiscence avec ce ballet parisien : les revendications des femmes et le portrait de la révolution.[1] Pour un nouveau ballet, il choisit un contexte slave. L'univers slave se substituerait ainsi à l'exotisme romantique. La transposition de l'intrigue ou de ses éléments dans les divers contextes est récurrent. Il semble que l'encadrement slave soit adapté par voie de conséquence avec les actualités du jour ou avec les goûts du public à un moment donné. Il ne fait partie du répertoire que jusqu'en 1855. Loin d'être un échec, ni une œuvre secondaire, ce spectacle devient l'œuvre de son temps.

Et même si le ballet demeure une pratique réglementée, il essaie de se démocratiser non pas dans sa forme formelle de chorégraphie mais dans le choix du sujet. Cette œuvre atypique du chorégraphe qui s'adresse à l'univers des légendes slaves s'inscrit dans la collection des œuvres issues de l'hybridation culturelle. Un avatar évident du ballet parisien des années 1830, réapparaît en Russie mais dévoilé dans un contexte slave.

4. L'univers slave d'Arthur Saint-Léon

Lors de sa période russe, Arthur Saint-Léon compose deux ballets dits les premiers ballets russes, *Le Petit cheval bossu, ou la Fille-Tsarine (Konëk-Gorbunok ili Car'- Devica)* en 1864 et *Poisson doré* [*Zolotaja Rybka*] en 1867 en tirant le sujet des œuvres des auteurs russes Pëtr Eršov et Aleksandr Puškin. Après le départ de Charles-Louis Didelot, il est le premier chorégraphe étranger à s'adresser de nouveau au conte d'un poète russe. Mais avant d'analyser ces deux œuvres, il serait utile d'examiner ce qui témoigne de l'intérêt du chorégraphe envers la thématique slave. Manifeste-t-il le goût personnel et l'intérêt du chorégraphe pour le folklore slave et les motifs populaires de la culture slave ?

Avant même d'entreprendre la production des ballets au sujet russe, Saint-Léon compose les fantaisies musicales inspirées par les motifs russes à son arrivée sur le sol russe. En 1861-1862, un grand nombre de partitions de notes sur les thèmes russes voit le jour à Saint-Pétersbourg. « 1e Fantaisie Russe sur une chanson tsigane »[2] ; « 2e Fantaisie Russe pour violon sur la Kamarinskaia et un air petit Russien (d'après Glinka) de piano ou Orchestre »[3] y figurent. La musique intitulée « Les Thèmes russes »[4] inclut également

[1] Cf. MARQUIÉ H., « Des barricades de 1830 à la Révolte des femmes » , *op. cit.*, p. 131.
[2] GUEST I., *Letters from a ballet master : the correspondence of Arthur Saint-Léon*, *op. cit.*, p. 150 ; Annexe 2 « Les compositions musicales de Saint-Léon ».
[3] *BNF BMO*, Fonds Saint-Léon R 163 541 microfilm, pièce 55.
[4] *Ibid.,* pièce 61.

les commentaires que nous laisse le compositeur de la partition. Il écrit les noms des chants populaires russes en translittération : « Pochem tebia ia ogortchila » ; « Ti poidi moia korowouschka domoi » ; « Viniat menia v narodie. Ne odna v polé Doroschenka » ; « Vdol po oulitzé ».[1] Il indique également les thèmes associés à l'imaginaire russe, aux instruments musicaux et aux danses. Ainsi, il existe « Gadanie », « Ne chatchou », « Ballalaika », « Trepak ». On trouve aussi un motif uranien intitulé « Doumka s Oukraini » et « Zigansky Pesni avec accomp. de piano »[2] Son intérêt pour la musique russe se manifeste au tout début de sa carrière russe. Il possède déjà la connaissance des motifs et des chants populaires russes ainsi que des romances russes comme « Skagite-ei »[3].

En outre, lors du travail sur son dernier ballet *Coppélia, ou la Fille aux yeux d'émail* dont la musique est composée par Léo Delibes, Saint-Léon suggère le thème slave dans le premier tableau du premier acte. D'après Ivor Guest, ceci perturbe le compositeur officiel car la partition est arrangée par le compositeur polonais Moniuszko.[4] Le sujet de ce ballet s'inspire du conte de l'auteur romantique allemand Hoffmann *L'homme du sable*. Cette œuvre comprend de nombreux éléments du folklore de l'Europe Centrale tels que les thèmes slaves variés, entre autres la danse hongroise czardasz et mazurka[5] qui y occupent une grande place.

4.1. *Le Petit cheval bossu* (1864)

En 1882, vingt ans après la première du *Petit cheval bossu*, Konstantin Skal'kovskij atteste de sa réussite financière mais affirme aussi que le chorégraphe est parvenu à exprimer le sujet russe sur scène :

> Le ballet a positivement rendu le public fou, on ne pouvait pas avoir les loges à aucun prix. Cela s'explique par le fait que même si *Le Petit cheval bossu* présente des danses classiques, c'est le premier ballet, après une longue période, inspiré par un sujet russe. Alors que Saint-Léon est Français, il a bien accompli sa tâche. Et ce n'est pas la première fois où le ballet est employé en tant que moyen politique.[6] (en russe)

Dans ce texte cité, le critique annonce deux thèses importantes. En mentionnant que c'est bien le premier ballet au sujet russe après une longue période, il évoque les ballets

[1] *Ibid.,* pièce 61, F. 1-2.
[2] *Ibid.,* pièce 65.
[3] *Ibid.,* pièce 65.
[4] GUEST I., *Letters from a ballet master : the correspondence of Arthur Saint-Léon*, *op. cit*., p. 28.
[5] *BNF Arsenal*, DELIBES L., *Coppélia ou la Fille aux yeux d'émail, partition réduite pour piano*, Paris, Théâtre impérial de l'Opéra.
[6] SKAL 'KOVSKIJ K., *Balet, ego istorija i mesto v rjadu izyaščnih iskusstv*, *op.cit*. p. 241.

d'un autre maître de ballet français qui ont été inspirés par l'œuvre d'un poète russe. Ainsi, il félicite Arthur Saint-Léon de pouvoir reprendre cette tradition sur la scène russe. En deuxième lieu, il désigne le ballet en tant qu'instrument politique. L'aspect financier ne peut pas expliquer à lui seul le succès du ballet, et certains ont voulu voir dans sa création un acte de nature politique. Comment ce spectacle peut-il servir en faveur de la politique ? Quels sont les liens qui peuvent exister entre l'œuvre d'art et la politique ?

Une autre problématique est d'essayer de démontrer si le choix d'un thème puisé dans la littérature russe permet de confirmer librement son caractère national. L'étude de la poétique du livret ne permet pas de répondre à ces questions. Nous tenterons d'observer ce ballet en prenant en considération d'autres éléments de sa composition et de sa réception dans le but d'en faire ressortir le caractère slave.

Grand succès chorégraphique d'Arthur Saint-Léon en Russie[1], le ballet *Le Petit cheval bossu* est monté en 1864 dans le Grand Théâtre de Saint-Pétersbourg. Sa thématique nationale provoque tout de suite un retentissement sur l'opinion publique. Pour certains, c'est un premier ballet national, pour les autres un ballet sur le sujet pseudo russe créé par un chorégraphe étranger. La notion de pseudo *slavité* émerge en tant que contrepoids à l'encouragement de tout ce qui est russe. Les explications de l'apparition du caractère pseudo russe sont proposées dans l'ouvrage de Carlo Blasis *Les danses en général. Les célébrités de la danse et les danses nationales,* publié à Saint-Pétersbourg. À son avis, la nature de ballet au milieu du siècle se trouve toujours sous l'influence de l'esthétique romantique occidentale ce qui ne lui permet pas d'assimiler de nouvelles idées réalistes. Par ailleurs, c'est la raison de la naissance du « caractère pseudo populaire. » [2]

Les gazettes russes apprennent vite le projet de monter un nouveau ballet russe et n'hésitent pas à publier des annonces. Le spectacle est attendu avec impatience à Saint-Pétersbourg. Étant donné son engagement national et le sujet étant en prime tiré d'un conte russe, le ballet fait parler de lui avant même sa première. *La Scène Russe* annonce :

> Saint-Pétersbourg se prépare depuis longtemps à un grand triomphe chorégraphique - à la première d'un nouveau ballet *russe*[3]. On en a déjà parlé en hiver dernier, on en a fait bruit cet hiver, et enfin, le trois octobre, les affiches ont annoncé cet événement depuis longtemps désiré. Déjà le 30 novembre, à midi, il n'y avait aucun billet dans le guichet du Grand Théâtre.[4] (en russe)

[1] KRASOVSKAJA V., *Russkij baletnij teatr vtoroj poloviny XIX veka, op. cit.,* p. 107.
[2] BLAZIS K. [BLASIS C.], *Tancy voobše. Baletnye znamenitosti i nacional'nye tancy* [Les danses en général. Les célébrités de la danse et les danses nationales], Saint-Pétersbourg, deuxième édition corrigée, Lan', Planeta Muzyki, 2008, p. 30.
[3] Mis en italique dans l'article.
[4] *Russkaja scena* [La Scène russe], n°11, 1864, p. 82.

La revue souligne le fait que ce spectacle chorégraphique a été attendu depuis longtemps. Ceci augmente également les recettes du Théâtre impérial. Selon *la Chronique des Théâtres de Saint-Pétersbourg*, le ballet se trouve au sommet des statistiques du nombre de représentations entre 1855 et 1881. Il compte 169 présentations et dépasse le ballet de Marius Petipa *La Fille du pharaon*[1]. Ce dernier est en effet le ballet le plus fréquenté et le plus donné à cette période. C'est aussi la première expérience du chorégraphe d'un ballet sur un sujet issu de l'imaginaire russe. D'après Sergej Hudekov, la raison de cette nouvelle idée du chorégraphe vient du fait qu'« il a compris finalement qu'en cas du succès du ballet « russe », sa position de maître de ballet des scènes russes sera réaffermiée. »[2]

4.1.1. Argument de ballet et personnages principaux

Selon les mémoires du soliste du Grand Théâtre de Saint-Pétersbourg Timofej Stukolkin, publiés dans la revue *Artiste*, l'idée de monter un ballet dont le sujet est puisé de l'univers slave a été proposé à un chorégraphe français lors d'une soirée amicale :

> […] quelqu'un lui a demandé pourquoi il n'utilisait pas les sujets du monde des contes russes qui possède autant de poésie favorable à la scène du ballet. Le maître de ballet a répondu franchement qu'il ne connaissait pas les contes russes. L'une des invités a alors remarqué qu'il existait un conte exploitable pour une adaptation chorégraphique – *Le Petit cheval bossu* d'Eršov et que tous, même les enfants, le connaissent et comprennent. [3]

Comme son prédécesseur Charles-Louis Didelot, le chorégraphe français va adapter une œuvre connue de tous. Le conte représente également un genre littéraire qui sert de principal recours pour les spectacles de ballet à l'époque. Comme le remarque Sergej Hudekov dans l'article où il évoque la première mise en scène du nouveau ballet, « Saint-Léon comprenait très bien que les sujets avec un élément fantastique dominant sont propres au ballet. Grâce à cela, le maître de ballet a la possibilité de donner carte blanche à son imagination et d'introduire toutes les danses. Tout est possible dans le domaine des

[1] VOL'F A., *Hronika peterburgskih teatrov s konca 1855 do načala 1881 goda*, *op.cit*. p. 150.
[2] HUDEKOV S., « Peterburgskij balet vo vremja postanovki Kon'ka-Gorbunka » [Le Ballet pétersbourgeois durant la mise en scène du ballet *Le Petit cheval bossu*] *Peterburgskaja gazeta* [La Gazette de Saint-Pétersbourg], n°13, 14 janvier 1896.
[3] « Vosponinanija artista imperatorskih teatrov T.A. Stukolkina » [Les mémoires de l'artiste des Théâtres impériaux T.A. Stukolkin], *Artist* [L'Artiste], n°46, février 1896, p. 123.

contes ! »[1] L'univers des contes constitue une imagerie commode pour le genre du ballet. Le conte appartient au genre narratif et son originalité vient du folklore national qui illustre la permanence d'un lien entre l'art chorégraphique et la culture populaire de transmission orale.

Le danseur continue de raconter dans ses mémoires : « Tout de suite, nous tous, en rigolant, sommes mis en commun[2] à l'écriture d'un livret qui était composé pendant quelques soirées et terminé. Cela a été communiqué à la Direction qui a donné son autorisation mais avec certaines coupures et modifications […] »[3]

Sans doute, le livret de ballet, puisant le sujet du conte, ne représente pas la traduction chorégraphique du texte littéraire. Après avoir choisi le sujet, il faudrait le mettre dans une forme convenant aux exigences de la scène chorégraphique. Le conte de Pëtr Eršov rassemble de nombreux motifs des contes populaires venant du folklore slave : un florilège de motifs folkloriques slaves et russes. Il possède cependant une structure assez complexe avec beaucoup de personnages mais obéit aux règles de la composition des contes établies par Vladimir Propp : le modèle structuré comprenant les personnages et les fonctions précises qui leur sont attribuées. La prosodie simplifiée attribuée à ce conte, les personnages naïfs et les diverses merveilles donnent à l'ouvrage une large diffusion et une très longue existence dans l'imaginaire russe. Intéressons-nous à présent aux personnages du texte. Le conte illustre deux personnages importants issus des contes populaires slaves : *Ivan-le-Fou (Ivan le simple ou le sot, Ivan durak)* et *l'Oiseau de feu*. Ivan-le-Fou ou lvan le simple est un personnage universel des contes. Dans l'imaginaire slave, il est généralement le troisième fils d'un paysan. Il est souvent décrit comme un garçon simple, grotesque et un peu paresseux qui sait cependant prendre des décisions inimaginables. Grâce à son honnêteté et sa simplicité, il parvient toujours à surmonter les obstacles, à épouser la fille du tsar et finalement à servir d'exemple, devenir un personnage « noble ».[4] Par ailleurs, ses qualités nous rappellent le personnage-clef issu du folklore slave et sa présence indispensable dans les œuvres du théâtre musical dans les décennies précédentes. Il s'agit du *bogatyr*' slave, incarné ici par un homme simple

[1] *RNB département des journaux,* HUDEKOV S., « Peterburgskij balet semidesjatyh godov » [Le ballet de Saint-Pétersbourg des années 1870], *Nuvellist* [Le Nouvelliste], n°2, 1896.
[2] Le danseur mentionne les musiciens qui viennent régulièrement chez lui y compris un jeune compositeur tchèque Eduard Napravnik.
[3] « Vosponinanija artista imperatorskih teatrov T.A. Stukolkina » [Les mémoires de l'artiste des Théâtres impériaux T.A. Stukolkin], *Artist* [L'Artiste], n°46, février 1896, p. 123.
[4] CF. CAZAUX A., « Ivan durak » in *De l'idiot au fou dédoublé : recherches sur les interprétations de la folie dans l'art actuel russe*, Thèse de Doctorat soutenue le 19 juin 2015 à l'Université Bordeaux Montaigne, p. 38-39.

mais à la perception chevaleresque. *Ivan-le-Fou* s'inscrit parfaitement dans un nouveau modèle d'un preux qui, lors de ce nouveau tournant nationaliste, est incarné par un paysan russe. La presse russe aide à observer au mieux la perception de l'avatar du personnage principal des opéras russes. Ainsi, la revue *La Scène russe* publie un article dédié au bénéfice de nouveaux danseurs russes lors de la vingtième mise en scène du *Petit cheval bossu* en 1865. En félicitant le danseur et le premier interprète du rôle *d'Ivan le simple*, la revue n'hésite pas à mettre en valeur son rôle de « preux russe ».[1]

Figure 4 Marfa Murav'eva dans le rôle de la Fille Tsarine **Figure 5** Nikolaj Troickij dans le rôle d'Ivan le simple.

Source : Fonds du Musée de l'Art théâtral et musical de Saint-Pétersbourg

[1] UŠAKOV A., *Russkaja scena* [La Scène russe] n° 4, 17 octobre 1865, p. 3.

Figure 6 M. Madaeva (La Fille-Tsarine), F. Kšesinskij (le khan), Ch. Johansson (Mutča), N. Troickij (Ivan le Simple), les années 1860. Source : Fonds du Musée de l'Art théâtral et musical de Saint-Pétersbourg

Figure 7 Aleksandr Pišo dans le rôle du Petit cheval bossu, 1864, photo de K. Bergamasko. Source : Fonds du Musée de l'Art théâtral et musical de Saint-Pétersbourg

Le titre du spectacle n'est pas homonyme du conte mais est l'objet d'un remaniement pour bien souligner les rôles titres. Il inclut les deux personnages : *Le Petit cheval bossu, ou la Fille-Tsarine*. Au milieu du siècle, dans la tradition romantique, le personnage féminin, la ballerine, doit se trouver au cœur du spectacle. Le rôle de la Fille Tsarine est interprété par Marfa Murav'eva, la première danseuse de son temps. Cette structure semble traditionnelle pour l'œuvre chorégraphique de cette époque : la danseuse soliste doit représenter le personnage-clef du spectacle. Toutefois, dans les témoignages critiques nous trouvons des propos contrastés. Et plus particulièrement ceux de Sergej Hudekov qui remarque dans ces articles de presse : « elle occupe une place très modeste dans le spectacle. Elle apparaît seulement dans le deuxième acte, elle danse ses variations mais participe à peine à l'intrigue. »[1] Et puis il continue et met en évidence que le personnage essentiel du ballet est en effet *Ivan-le-Fou* :

> *Ivan-le-Fou* occupe une place primordiale dans le *Petit cheval bossu*. Ce rôle a été conçu initialement pour Stukolkin, sans doute le meilleur acteur comique, mais le destin a décidé autrement : Stukolkin a blessé son pied et son rôle a été remis à un danseur au début de sa carrière, M. Troickij. Après avoir interprété le rôle d'*Ivan-le-Fou*, il est devenu tout de suite une personne remarquable de la troupe. […] Dans son interprétation, Ivan n'était pas un tel garçon russe qui est un simplet mais malin. M. Troickij a incarné un chevalier et un héros […][2]

Ce texte contient en premier lieu l'histoire du danseur et le grand début artistique d'un jeune artiste à l'aube de sa carrière. Le succès du ballet lui permet de mettre en valeur sa présence, ce qui est assez difficile pour un danseur à l'époque du rayonnement de la danseuse. Un autre élément marquant de cette recension journalistique est la dénomination du personnage comme un chevalier et un héros. Le paysan simple Ivan se transforme en un personnage de son temps en acquérant de nouveaux traits. Un autre critique de ballet, Mavrikij Rappaport, partage la même opinion dans son article où il écrit que le chorégraphe « a mis en arrière-plan le premier personnage : *La Fille-Tsarine*, c'est-à-dire, la première ballerine, Mlle Murav'eva qui ne danse pas beaucoup et apparaît seulement dans le troisième tableau ; *Ivan-le-Fou* se trouve au premier plan, dont le rôle est fidèlement incarné par M. Troickij. »[3] Il s'avère que le personnage que l'on mit en avant

[1] *RNB département des journaux,* HUDEKOV S., « Peterburgskij balet semidesjatyh godov » [Le ballet pétersbourgeois des années 1870], *Nuvellist* [Le Nouvelliste], n° 3, 1896, p. 4.
[2] *Ibid.,* p. 5.
[3] RAPPAPORT M., « Teatral'naja letopis » [La chronique théâtrale], *Syn Otečestva* [Le Fils de la Patrie], n° 291, 5 décembre 1864, p. 2302.

est un paysan russe qui incarne le rôle d'un héros slave et acquiert ses qualités. Une nouvelle version du *bogatyr'* apparaît ainsi dans le ballet. Toutefois, ce rôle a aussi une vocation comique que le ballet tend à développer.

En continuant à observer les personnages principaux, on ne peut pas omettre le personnage suivant : *l'Oiseau de feu*, qui est un personnage de la mythologie slave et un oiseau magique. C'est une créature légendaire dont les plumes rougeoient et rayonnent de couleurs orange, rouge et dorée, même si elles sont détachées de son corps. Dans les contes féeriques, cet oiseau représente souvent un trophée difficile à trouver. Cependant, il ne figure pas dans le ballet d'Arthur Saint-Léon ni dans les chorégraphies reprises par Marius Petipa en 1895. Ce ne sera qu'au XXe siècle, et à l'Opéra de Paris où le personnage de l'oiseau merveilleux apparaîtra pour la première fois dans le ballet intitulé *l'Oiseau de Feu.* Ce spectacle sera créé lors des tournées des Ballets russes sous une chorégraphie de Mihail Fokin et la musique d'Igor Stravinskij. Le succès de la célèbre troupe amplifiera l'utilisation du folklore national russe.

Le ballet *Le Petit cheval bossu* subit de profondes altérations du sujet du conte. Le tsar russe ridiculisé dans le conte est remplacé dans le livret par le khan kirghiz. Et si le texte littéraire propose la lutte contre le tsar russe tourné en dérision, le genre du ballet ne peut pas transcrire le personnage du souverain dans le contexte chorégraphique. Selon Konstantin Skal'kovskij, ce changement témoigne d'une actualité du moment: la campagne russe menée dans les territoires de l'Asie Centrale.[1] Cependant, ces modifications font penser à certains points communs avec le spectacle de Charles-Louis Didelot *Le Prisonnier du Caucase, ou l'Ombre de la Fiancée.* Celui-là introduit aussi le personnage féminin au cœur du spectacle en changeant le sujet et le titre. Plus encore, la présence du personnage du khan rapproche les deux œuvres. Un autre rapprochement est fait pour démontrer la pertinence du genre littéraire pour une transposition chorégraphique. Le chroniqueur de *Illjustrirovannaja gazeta* [La Gazette Illustrée] s'attriste du nombre modeste de ballets aux sujets slaves et russes au XIXe siècle, compare le nouveau spectacle avec le ballet *Ruslan et Ljudmila*. Sa comparaison se construit autour des réflexions sur la source pour la création de l'œuvre chorégraphique. À n'en pas douter, une source littéraire, notamment, comme le conte, est la plus attirante aux yeux du journaliste : « Parmi tous ces ballets, *Ruslan et Ljudmila*, monté par le maître de ballet

[1] « Novyj balet » [Le nouveau ballet] *Novoe vremja* [Le nouveau temps], n° 1029, 9 janvier 1879, p. 3.

Didelot, est le plus réussi, parce que le monde des contes convient au ballet plus que d'autres sujets de la vie russe. »[1]

Tout en minimisant l'ampleur des modifications effectuées par Saint-Léon, les journalistes insistent avec raideur sur les raisons qui poussent le chorégraphe à les pratiquer. Elles sont même exaltées. De cette manière, le khan kirghiz « accorde une grande variété au ballet et permet d'introduire un élément oriental et les danses tatares. »[2] Pour renforcer ce contexte de conte, le maître de ballet envisage des créatures mythiques et surnaturelles : les néréides et « les fresques animées » dans son spectacle. Ces personnages habituels du monde fantastique chorégraphique, sont cependant critiqués dans la presse pour « ne pas s'apparenter à l'imaginaire russe »[3].

Le chorégraphe entend tirer profit de la renommée du spectacle en renforçant son image médiatique. Selon le journaliste dans *l'Invalide Russe*, le maître de ballet français sert d'exemple pour tous les autres chorégraphes qui ont résidé et travaillé sur le sol russe. Le chroniqueur proclame : « Saint-Léon n'a pas déformé le texte original du conte. Les modifications sont peu nombreuses et épisodiques. »[4] En reconnaissant la réussite du spectacle russe, Aleksandr Vol'f le contredit toutefois :

> *Le Petit cheval bossu* de Saint-Léon a produit une véritable fureur. Cependant, le célèbre chorégraphe a mal utilisé le sujet admirable du conte d'Eršov. Les danses sont très gracieuses mais le ballet lui-même est vide de sens. Il est entrepris dans le genre d'un grand divertissement et le succès appartient à Murav'eva et Ljadova. [5]

Dans les recensions de Sergej Hudekov, ce ballet ne représente qu'un « pur divertissement et non pas une vraie œuvre artistique. »[6] Son collègue et rival dans le milieu journalistique, Aleksandr Pleščeev a un avis différent :

> Malgré le fait que Saint-Léon a touché un sujet qu'il connaissait à peine, celui de la vie russe, il y est arrivé, en ayant bien utilisé le conte fantastique d'Eršov. Ainsi qu'un succès pareil a été atteint par un autre étranger, Pugni, qui a composé cette jolie musique. Ce ballet fut montré au public de Saint-Pétersbourg plus de deux cent fois. Beaucoup trouvaient qu'il rappelait plutôt

---

[1] « Peterburgskie pis'ma » [Les lettres pétersbourgeoises] *Illjustrirovannaja gazeta* [La Gazette illustré], n° 48, 10 décembre 1864, p. 366.
[2] *Ibid.,* p. 366.
[3] *Ibid.,* p. 366.
[4] « Peterburgskaja hronika » [Chronique de Pétersbourg] *Russkij Invalid* [L'Invalide russe] n° 271, 6 décembre 1864, p. 3.
[5] VOL'F A., *Hronika peterburgskih teatrov s konca 1855 do načala 1881 goda*, *op.cit*. p. 121.
[6] *RNB département des journaux,* HUDEKOV S., « Peterburgskij balet semidesjatyh godov » [Le ballet de Pétersbourg dans les années 1870] *Nuvellist* [Le Nouvelliste], n° 2, 1896, p. 6.

> un divertissement joliment fait, mais, néanmoins, le ballet plaît à tout le monde parce qu'il souffle du conte russe.[1]

Le journaliste regrette aussi que « l'exemple de Saint-Léon n'a pas été suivi et aujourd'hui le contenu des ballets est inspiré seulement des contes français. »[2] Le journal *l'Invalide Russe* se réjouit également que le sujet vienne du monde slave : « L'idée de composer un ballet sur les motifs issus des contes russes est, à notre avis, très réussie. »[3] D'après lui, le ballet allonge un répertoire « appauvri » du théâtre de ballet. La transposition du conte russe est une démarche nouvelle et surprenante qui attire le chroniqueur. « Ce nouvel élément poétique est d'autant plus réussi qu'il est national et populaire. »[4] La thématique russe est saluée par les journalistes qui omettent son engagement politique. Le premier rôle du spectacle de ballet demeure de susciter le plaisir auprès des spectateurs et suivant la mode contemporaine, le ballet séduit le public.

Le discours critique consacré à cette œuvre est d'une nature diverse. En dehors de sa dimension féerique et la nature de « divertissement », cette création se pose au tournant nationaliste. Peut-il survenir une propagande politique encouragée par le gouvernement tsariste ? Et comment le ballet fait-il écho aux idées nationales et patriotiques qui s'imposent à l'époque ?

4.1.2. Une arme dans les mains de la politique ?

Art muet et prisonnier dans son armature chorégraphique de gestes et de danses, le ballet traduirait-il les directions de la politique russe à sa façon ? Ekaterina Vazem identifie ce spectacle comme une stratégie politique et sociale. Elle partage l'opinion de Konstantin Skal'kovksij et ces propos sur l'usage du spectacle à des fins politiques :

> Dans le milieu des années soixante, depuis une révolte polonaise en 1863, et une tentative de tuer Aleksandr II, le gouvernement s'occupe activement à imposer toute sorte de « patriotisme », sans exclure celui de « clocher ». Et ce Petit Cheval naïf avec toutes les bêtises pieuses de son programme composé par les étrangers : les librettistes, les décorateurs allemands du Grand Théâtre, un maître de ballet français et un compositeur italien, servait d'instrument de

[1] PLEŠČEEV A., *Naš balet (1673-1899). Balet v Rossii do načala XIX stoletija i balet v Sankt-Peterburge do 1899*, *op. cit.*, p. 260.
[2] *Ibid.,* p. 260 ; La première édition de l'ouvrage cité est sortie en 1896, le temps marqué par un grand ballet fantastique de M. Petipa *La Belle au Bois dormant* (1890), inspiré du conte de Charles Perrault, ainsi que le ballet *Cendrillon* (189 ?), basé sur un conte du même auteur.
[3]« Peterburgskaja hronika » [Chronique de Pétersbourg] *Russkij Invalid* [L'Invalide russe] n° 271, 6 décembre 1864, p. 3.
[4] *Ibid.*

> la propagande patriotique. En tout cas, on donnait ce ballet plus souvent que d'autres et toutes les ballerines et les premières solistes classiques de l'époque l'ont dansé.[1] (en russe)

L'auteure des mémoires précise le besoin d'un tel spectacle à une époque troublée. La participation de toutes les premières danseuses y est importante. Si le ballet n'a pas pour but d'assurer les vérités historiques et ethnographiques auprès du spectateur, il illustre un engagement politique. En prenant le ballet *Le Prisonnier du Caucase* de Charles-Louis Didelot comme point de départ de référence des œuvres politiquement sollicitées, *le Petit cheval bossu* incarne la défaite du khan. Le thème central de la politique russe au XIXe siècle est celui de la conquête de l'Asie Centrale et du Caucase. Il se réalise dans la scène finale de ces ballets. L'échec du khan est accompagné par diverses danses de caractère slave et russe. Cette scène finale devient au fur et à mesure un leitmotiv des ballets nationaux mis en scène par la suite par Marius Petipa.

Quatrième acte du *Prisonnier du Caucase* 1823	Quatrième acte du *Petit cheval bossu* 1864, 1895
La réunion des boyards et des dvorjanes célèbre un événement heureux de ce jour. À travers des colonnes du palais il y a des jardins, illuminés fortement. Le peuple participe à la fête de son prince. Les prisonniers, les Circassiens et les Tatares s'amusent à la fête de leurs vainqueurs… Le khan prisonnier s'apprête à servir la Russie et se met à genoux devant son tsar. Une fête commune termine ce jour heureux.	Ivanuška descend sans crainte dans la première chaudière et ressort de la deuxième en se transformant en un garçon plus beau et brave. Le khan, étonné par cette métamorphose merveilleuse, se presse de sauter dans la chaudière. À peine plongé dans l'eau bouillante, dans cette juste minute, il perd la vie. *La Fille-Tsarine* donne sa main à Ivanuška. Le peuple en ayant observé cette merveille, le nomme le nouveau khan. […] La danse réunissant tous les peuples de l'Empire russe commence.

Dans le spectacle de Saint-Léon, on distingue deux grandes différences avec le ballet de Didelot. La fin est marquée par la mort du khan. Tandis que celui de Didelot, il se joint au tsar russe et participe à la danse finale. Au milieu du siècle, le khan d'Asie devait perdre la vie. En deuxième lieu, Ivan-le-Fou devient le nouveau khan. Ce n'est plus juste un petit

[1] VAZEM E., *Zapiski baleriny Sankt-Petersburgskogo bol'šogo teatra. 1867-1884, op. cit.*, p. 100.

homme russe simple mais un khan. Les rôles semblent inversés. Le petit Ivan incarne le rôle du héros slave qui remplace le khan.

4.1.3. La manifestation du caractère slave

Il ressort que la danse de caractère russe ou slave ne peut pas être suffisante pour attribuer le caractère slave à l'œuvre artistique. Ainsi que le chant populaire ne peut pas attribuer à l'opéra un caractère national.[1] Cependant, la thématique russe du spectacle oblige le chorégraphe à introduire des motifs de danses slaves. L'hypothèse se pose donc de confirmer si le ballet à caractère slave attribue une place particulière aux danses slaves. Et quel effet ces danses produisent-elles sur l'opinion publique ?

Aleksandr Pleščeev mentionne que les danses de caractère des divers peuples qui résident en Russie plaisent au spectateur : « M. Gol'c dansait « Le Russe », les danseuses Ljadova, Sokolova – « La danse de la Petite Russie. »[2] Selon l'étude d'Alisa Svešnikova, les danses de caractère sont les suivantes : la danse polonaise se compose de la mazurka et du cracovien ; la danse lettone, « pas de Cosaque », la danse perse.[3] Il apparaît qu'afin de souligner le caractère slave du spectacle, le chorégraphe y introduit la diversité des danses slaves et orientales.

Leur place est considérable dans ce genre de spectacle. En 1865, *la Scène Russe* insiste sur le fait que lors du spectacle *Le Petit cheval bossu*, les danseuses russes « ont été sollicitées trois fois et Mlle Madaeva a été obligée de danser encore une fois l'adagio *Solovej moj Solovej* [Rossignol mon rossignol]. Mlle Ljadova a reçu ce soir-là pour ces pas de la Petite Russie un porte-cigarettes en argent avec une épigraphe en langue de la Petite Russie « Garnoj divčine »[4] »[5] Comme le confirme la chercheuse Alisa Svešnikova, lors de la scène de la fête de village « le chorégraphe a utilisé un grand nombre de motifs de la danse populaire : une marche russe, les gestes russes, les glissades russes, les battements

---

[1] JACONO J.-M, « Caractère national, dimensions musicales et questions sociales dans l'Opéra russe au XIX siècle », *op. cit.*, p. 367.

[2] PLEŠČEEV A., *Naš balet (1673-1899). Balet v Rossii do načala XIX stoletija i balet v Sankt-Peterburge do 1899, op. cit.*, p. 260.

[3] La liste de danses de divertissement est publiée dans le livre de SVEŠNIKOVA A., *Peterburgskie sezony Artura Sen-Leona*, *op. cit.,* p. 177. *L'Almanach des Théâtres impériaux*, saison 1895-1896 a publié la liste des danses de la première du *Petit cheval bossu* en 1864. *Ežegodnik imperatorskih teatrov* [Almanach des Théâtres impériaux], saison 1895-1896, Saint-Pétersbourg, izd. Direkcii Im.-iskih Teatrov, 1897, p. 238.

[4] À la belle fille.

[5] « Peterburgskaja scena » [La Scène de Pétersbourg] *Russkaja Scena* [La Scène Russe], février, nº 2, 1865, p. 227.

de mains. »[1] Ce sont des danses adaptées à la scène chorégraphique sous une forme stylisée : elles incluent les pas du ballet académique et consistent à imiter les danses nationales ou folkloriques. Néanmoins, les témoignages des gazettes de l'époque permettent de supposer que le chorégraphe avait essayé de mettre en évidence le caractère populaire des danses nationales. Ainsi, *la Scène Russe* attire l'attention sur un détail complémentaire lors la danse de la Petite Russie interprétée par la danseuse Ljadova : « La danse de la Petite Russie a été extrêmement caractéristique, - les pratiques divinatoires sur les fleurs et le jeu avec un petit soulier – très poétique. »[2]

Figure 8 Esquisse du costume de la Fille-Tsarine pour Matilda Madaeva (la danse *Solovej*), Adolphe Charlemagne, 6 mai 1866. Source : Fonds du Musée de l'Art théâtral et musical de Saint-Pétersbourg

[1] SVEŠNIKOVA A., *Peterburgskie sezony Artura Sen-Leona*, *op. cit.*, p. 175.
[2] *Russkaja scena* [Scène Russe], nº11, 1864, p. 73-77.

Figure 9 La dance ouralienne interprétée par Anna Koševa et Lev Ivanov dans *Le Petit cheval bossu*. Source : The New York Public Library

Dans la version du *Petit cheval bossu* de Marius Petipa présenté en 1895, le nombre de danses de caractère double.[1] Nombreuses sont les danses des peuples qui résident en Russie. Dans *l'Almanach des Théâtres impériaux* de la saison 1895-1896, les images des costumes de tous les peuples sont publiées (Voir l'Annexe C) Elles permettent de distinguer les différents détails des costumes de divers peuples russes : l'*Almanach* en compte vingt et un. Entre autres, elles représentent les Bulgares, les Lettons, les Tatares, les Kirghizs, les Samoyèdes et etc. Cette œuvre chorégraphique sera remaniée ultérieurement maintes fois et reprise par d'autres chorégraphes. Nous nous intéressons aux souvenirs de la danseuse russe, Agrippina Vaganova, qui partage ses impressions de la version remaniée d'un jeune chorégraphe russe à la frontière des siècles, Aleksandr Gorskij. Son récit présente une petite comparaison entre les versions de ce ballet, ce qui permet de mieux envisager la mise en scène de Petipa et celle de Saint-Léon. En 1901, à l'époque du dernier directeur des Théâtres Impériaux, le jeune collègue de Petipa, Gorskij met en scène la nouvelle rédaction du *Petit cheval bossu.*

> En remaniant le spectacle *Le Petit cheval bossu*, il a revivifié le premier acte, les danses russes ont été rapprochées de celles indigènes ; et les costumes pittoresques du peintre K. [Konstantin] Korovin leur ont redonné la couleur locale. […] Dans sa version, la *Fille Tsarine* dansait la *Russkaja* habillée en robe bain de soleil (*sarafan*) presque longue, au-dessous des mollets et non pas en courte tunique. Le peintre l'a vêtue en un beau *kokochnik*[2] russe et le numéro

[1] *Ežegodnik imperatorskih teatrov* [Almanach des Théâtres impériaux], saison 1895-1896, izd. Direkcii Im.-iskih Teatrov, Saint-Pétersbourg, 1897, p. 245-247.
[2] Ancienne coiffure de femme russe.

> avait sens en ayant justifié son titre. Et quoique la « Russkaja » est dansée toujours sur pointes, sa mise en scène est tellement réussie qu'elle ne semble pas fausse par rapport à la danse populaire.[1]

La petite comparaison présentée par la danseuse permet de nuancer non seulement l'évolution du genre chorégraphique, et en particulier de la danse de caractère sur la scène officielle entreprise par un jeune chorégraphe, mais aussi la conversion obligatoire des danses populaires aux danses académiques à l'époque des maîtres de ballet français. En plus, le décor et les costumes jouent un rôle essentiel dans la mise en scène du spectacle. Les détails de costumes sont à considérer dans le spectacle de caractère russe.

L'apothéose comportant toutes les danses russes et slaves termine le spectacle. L'apothéose est une pratique habituelle du spectacle de ballet de cette époque. D'une part, dans la trame étroite avec la politique, l'apothéose caractérise le triomphe du pays en mettant en lumière ses symboles. Dans ce spectacle, il signifie l'amitié entre tous les peuples de l'Empire russe et la gloire de ce dernier. Cette apothéose fait écho donc à celui du ballet le *Prisonnier du Caucase* ou à l'opéra *La vie pour le tsar*, deux œuvres dites nationales de la première moitié du siècle. D'autre part, selon un chroniqueur de la revue russe *la Scène Russe*, le chorégraphe français « a effectué un pas courageux dans le ballet. »[2] Le ballet élargit le nombre de danses nationales montées sur la scène pétersbourgeoise. *La Gazette Illustrée* à son tour annonce que « l'idée de monter les danses de différents peuples qui résident en Russie est très bien réussie ainsi que le dernier décor des monuments principaux qui témoignent de la puissance de la Russie. Le monument du Millénaire de la Russie, le monument de Minin et Požarskij[3], le Kremlin de Moscou et etc. »[4] Il est à remarquer que le Millénaire de la Russie situé dans le Kremlin de Novgorod a été fabriqué en 1862 à l'occasion de l'hommage à l'arrivée du viking Riourik à Novgorod. Cet événement serait mentionné dans la presse et apparaîtrait en conséquence dans le ballet.

Le décor de la scène finale fait également référence aux pièces dramatiques et notamment au ballet-divertissement consacrés au prince Požarskij dans la première

---

[1] VAGANOVA A., *Stat'i, vospominanija, materialy* [Articles, souvenirs, documents], Moscou, Iskusstvo, 1958, p. 54.
[2] *Russkaja scena* [La Scène russe], n° 11, 1864, p. 91.
[3] CF. chapitre 1 de la troisième partie.
[4] « Peterburgskie pis'ma » [Les lettres pétersbourgeoises] *Illustrirovannaja gazeta* [La Gazette illustré], nº 48, 10 décembre 1864, p. 366.

moitié du siècle. Les monuments incarnant l'idée nationale, les symboles de la nation, apparaissent de nouveau dans le spectacle de ballet. Dans ses mémoires, Alexandre Benois consacre des passages au ballet *Le Petit cheval bossu*, en le nommant « notre seul ballet national ». Selon le peintre du Monde de l'Art, ce ballet rencontre un plus grand succès que les ballets aux sujets russes créés plus tard : *Le Poisson doré* ou *l'Oiseau de Feu*.

> Les adultes aimaient un grand nombre de danses de caractère, une bonne distribution des rôles et en particulier le personnage coquinet de la *Fille Tsarine* interprété par Marfa Murav'eva. Mais c'est surtout une génération d'enfants qui continue à adorer ce ballet car qu'est-ce qu'il ne faut pas voir dans ce spectacle qui dure trois heures ! [1]

Il semble que ces commentaires ne concernent pas l'engagement politique de l'œuvre chorégraphique mais seulement sa vision spectaculaire et dansante. D'un ton plus ironique, le célèbre peintre parle de l'apothéose :

> Le monument, le Millénaire de la Russie du Kremlin de Novgorod est sur la scène sans rime ni raison. Devant lui, les nations russes défilent et s'agenouillent devant le fou qui est devenu leur souverain. […] Il ne reste que de se demander comment une telle libre-pensée audacieuse avait pu être admise par la censure théâtrale et de plus, sur les planches du Théâtre impérial. Il est évident que les veilleurs des normes légitimes n'ont pas présumé que l'on ne puisse voir quelque chose de révolutionnaire dans ce triomphe du fou issu du peuple.[2]

Le texte du conte politiquement engagé est converti dans l'œuvre chorégraphique en respectant son idée finale : mettre le petit paysan – *Ivan-le -fou* – à la place du souverain. Ceci en fait un spectacle tangible au sein des arts du théâtre musical. La censure par contre n'y aurait pas vu quelque chose de brûlant ou rebelle. Les effets scéniques du ballet pourraient prévaloir sur sa convention politique vu que le ballet est considéré comme un art mineur et de position inférieure. Mais on ne pourrait pas nier sa relation dans la recherche de l'identité nationale. Les éléments de l'actualité contemporaine sont lisibles en filigrane mais ne franchissent pas la mission première de l'œuvre chorégraphique du genre insouciant, celle de divertir.

Dans la version de ce même ballet mis en scène en 1895, Marius Petipa change le décor de la dernière scène, celle de l'apothéose. *L'Almanach des Théâtres impériaux* pour la saison de 1895-1896 indique que « l'ancien décor est remplacé par un nouveau – son

[1] BENUA A. *Dnevniki. 1908-1916 : Vospominanija o russkom balete* [Journaux 1908-1916 : souvenirs du ballet russe], Moscou, Zaharov, 2011, p. 344.
[2] *Ibid.,* p. 345.

thème est puisé dans le prologue du poème de Puškin *Ruslan et Ljudmila* – « Un chêne vert au creux de l'anse »[1] L'œuvre littéraire connue de tous à la fin du siècle et devenue caractéristique de l'identité nationale est intégrée dans la version remaniée du spectacle. Même s'il s'agit de l'œuvre d'un autre auteur russe, le décor incarne les scènes du folklore russe. Le spectacle demeure toujours dans la dimension du conte slave. Sur l'image on voit de nombreux personnages de l'univers folklorique slave qui remplacent alors les monuments symboliques de l'apothéose de la mise en scène de Saint-Léon.

Figure 10 *Le Petit cheval bossu (1895):* décor de l'apothéose, exécuté par le peintre Pëtr Lambin. *Ežegodnik imperatorskih teatrov* [Almanach des Théâtres impériaux], saison 1895-1896, izd. Direkcii Im.-skih Teatrov, SPb

[1] *Ežegodnik imperatorskih teatrov* [Almanach des Théâtres impériaux], saison 1895-1896, Saint-Pétersbourg, izd. Direkcii Im.-iskih Teatrov, 1897, p. 247.

4.2. *Le Poisson doré* (1867)

Comme le communiquent plusieurs sources[1], le premier acte de ce ballet avait été présenté pour la première fois lors de la soirée de gala à l'occasion du mariage impérial en 1866. Le fait de monter un ballet ou un divertissement lors des événements solennels est une pratique traditionnelle dans le Théâtre impérial et est typique de son temps vu que le ballet reste une dérivation de la société aristocratique. Dans ses lettres adressées au librettiste Charles Nuitter, le chorégraphe de ce ballet, Saint-Léon, avoue cependant qu'il a commencé le travail sur le nouveau ballet « sans aucun enthousiasme »[2]. Étant donné la commande de la part de l'impératrice, le chorégraphe écrit à son collègue et ami en France : « comme tu le sais, Sa Majesté l'Impératrice a demandé le ballet pour cinquante minutes. J'en ai pour cinquante et une minute. J'espère que je n'irai pas pour cela en *Simbirsk*[3]. »[4] Dans sa lettre suivante datant du 8 novembre, la date de la soirée de gala, il partage sa joie avec son correspondant :

> Un grand succès ce soir. La première partie de mon ballet *Zolotaia*, s'est très bien passée. Les félicitations de la part de l'Empereur et de tous les princes et la prédiction de résultats splendides (si je continue !). […] La musique de Minkous avait du succès. Les danses, le décor, les effets, tout s'est bien passé. La durée de 48 minutes. [5]

Dans le programme de la première partie du ballet, le lieu d'action est précisé sur la page de la liste de personnages. L'action se passe en Ukraine, sur les bords du Dniéper. « Les personnages principaux sont interprétés par Mlle Lébédéwa (Hallà, femme cosaque) et M. Stoukolkine. La personnification du poisson doré et le rôle du page sont joués par Mlle Kanzirewa.[6] Le ballet Le *Poisson doré* est devenu en effet un grand ballet dont le succès cède cependant la place au ballet *Le Petit cheval bossu*.

---

[1] Voir KRASOVSKAJA V., *Russkij baletnyj teatr vtoroj poloviny XIX veka, op. cit.*, p.95-107.
[2] GUEST I., *Letters from a ballet master : the correspondence of Arthur Saint-Léon*, *op. cit.*, p. 79.
[3] Le chorégraphe est impressionné par les événements qui ont suivi la tentative de meurtre de l'empereur Aleksandr II en 1866. Il veut dire « aller en Sibérie ».
[4] *Ibid.,* p. 86-87.
[5] *Ibid.,* p. 90.
[6] *BNF AS* Programme de la première partie du ballet *Zolotaja Rybka* [Le Poisson doré], St. Pétersbourg, Imprimerie de Th. Stellowsky, 1866. Version française.

4.2.1. Le conte d'Aleksandr Puškin et son incarnation dans le ballet

Le sujet de cette création s'inspire du conte d'Aleksandr Puškin *Le conte du pêcheur et du petit poisson* écrit en 1833. En suivant l'exemple de son prédécesseur Charles-Louis Didelot, le maître de ballet s'inspire du conte du poète russe. Nous disposons des deux programmes du spectacle : l'un fut donné en 1866 et présente une première partie du ballet et la version complète fut publiée en 1867. Les deux programmes indiquent que la source d'inspiration est la fable d'Aleksandr Puškin.

Le titre *Le Poisson doré* marque un écart entre l'œuvre originale et la création portée sur la scène. Le changement de titre peut fournir un aperçu des nombreuses modifications apportées au scénario de ballet. De ce point de vue, le titre ne sert qu'à préparer le spectateur à la transposition d'un sujet connu. Le chorégraphe se démarque du conte de Puškin en mettant l'accent sur ses choix personnels tout en étant obligé de respecter les règles de la transposition de l'œuvre littéraire sur la scène de danse. En outre, l'extraordinaire succès du ballet précédent sur le sujet russe pousse le chorégraphe à réviser son expérience et à composer des spectacles sur l'imaginaire slave. Son choix tombe encore une fois sur l'un des genres de prédilection du ballet romantique, le conte.

L'intrigue du conte permet au chorégraphe d'incarner les effets scéniques et le spectaculaire tant appréciés depuis son ballet russe précédent. Le nouveau ballet impressionne par le voyage sur un tapis volant, les danses des sirènes sur l'eau, le palais de diamants. Pour certains, cet excès au niveau du lustre et du fabuleux théâtral dépasse voire occulte le sujet du spectacle. Ekaterina Vasem en se souvenant de la première présentation de ce ballet dans ses mémoires affirme : « Ni les danses, ni le sujet de ce ballet n'ont eu de succès. Cependant, le décor a eu un extraordinaire succès. Le Palais de Diamant fait par le peintre Wagner a provoqué de grands applaudissements. » [1]

Certains chercheurs ont accusé le chorégraphe de ne pas avoir traduit correctement le conte de Puškin sur la scène de ballet et voient dans cette création un échec.[2] Néanmoins, ce ballet perpétue la tradition de l'adaptation des motifs de l'imaginaire slave issus de la littérature russe sur la scène de ballet. Le journal russe *La Voix* indique qu'après son dernier spectacle, le chorégraphe continue cette tradition de « décorer le ballet avec

[1] VAZEM E.O., *Zapiski baleriny Sankt-Petersburgskogo bol'šogo teatra. 1867-1884, op. cit.,* p. 103.
[2] L'historienne Vera Krasovskaja écrit : « Le ballet le *Poisson doré* fut un échec total […] Les sujets tirés des œuvres de Puškin étaient absents depuis 30 ans sur la scène de ballet. Mais Saint-Léon a traité frivolement ce projet. » KRASOVSKAJA V., *Russkij baletnyj teatr vtoroj poloviny XIX veka, op. cit.*, p. 107-108.

les danses, les costumes et les motifs russes. »[1] Il fut présenté 55 fois selon la statistique de Vol'f.[2]

Regardons plus précisément l'argument du ballet et son rapport avec le texte littéraire. L'argument du *Poisson doré* n'a à première vue pas beaucoup en commun avec son supposé modèle. L'aspect moralisateur, qui est un élément important du texte original, semble être fort appauvri voire perdu dans le spectacle. Le conte pouchkinien annonce que les qualités négatives telles que l'avidité et l'égoïsme se retournent contre la personne qui les possède. Rappelons brièvement le contenu de l'œuvre. Un jour, un vieux pêcheur attrape un petit poisson doré. Il lui parle d'une voix humaine et lui demande de le libérer et en échange d'exaucer ses vœux. Le vieux le jette dans la mer sans rien exiger. Étant rentré chez lui, il raconte cette histoire à sa vieille femme. Elle, à son tour, dit à son mari de retrouver le poisson et de lui demander un nouveau baquet à lessive parce que le sien est brisé. Ce souhait est réalisé par les merveilles du poisson. Cependant, la vieille femme n'est jamais contente et ses vœux deviennent de plus en plus exigeants : un *izba* tout neuf, devenir une tsarine et avoir un palais, et à la fin devenir une souveraine de la mer. Le conte crée un personnage féminin qui n'est jamais satisfait et qui traite son mari comme un serviteur. La fin du conte pouchkinien est cruelle et ironique. La vieille retrouve son baquet brisé, elle est assise devant sa vieille cabane comme au début du conte.

Pour adapter ce conte au théâtre de ballet, Arthur Saint-Léon doit amender et faire obéir le texte aux exigences de la scène chorégraphique. Il déplace l'action au bord du fleuve Dniepr, sur les côtés ouest de l'empire russe. L'image de la vieille femme méchante et avide se perd dans le spectacle. On observe sa remplaçante qui est au contraire une jeune femme cosaque qui s'appelle Galja (dans la version française du livret son nom est Hallà). Elle incarne le personnage principal dans le spectacle. Son époux Taras change également d'image et est représenté dans le livret comme un homme très paresseux qui « n'avait eu rien de mieux à faire que d'aller se blottir sous une table, et se livrer aux douceurs du sommeil. »[3] Ne trouvons-nous pas le retentissement *d'Ivan le simple*, personnage central du ballet précédent qui refuse de bouger de son poêle ? Il en dessine les multiples visages *d'Ivan le simple (Ivan-le-Fou)*. Le petit poisson, le poisson doré est un

[1] « Petersburgskaja hronika » [La chronique pétersbourgeoise] *Golos* [La Voix], nº 268, 23 septembre 1867.
[2] VOL'F A., *Hronika peterburgskih teatrov s konca 1855 do načala 1881 goda*, *op.cit.* p. 150.
[3] *BNF AS* Livret de ballet *Zolotaja Rybka* [Le Poisson doré], St. Pétersbourg, Imprimerie de Th. Stellowsky, 1867. Version française. p. 7.

personnage courant dans le folklore slave et dans les contes de plusieurs cultures. Le poisson qui sait parler et possède des forces magiques accomplit le rôle d'assistant du personnage principal. Cette fonction est habituelle dans la structure des contes et des arguments chorégraphiques qui s'inspirent de ces derniers.[1] Ainsi, nous avons déjà observé le personnage assistant dans le ballet précédent, *Le Petit cheval bossu* qui accomplit la même fonction.

Le poisson doré possède alors plusieurs personnifications d'après le livret : « la Page, la Jolie Fille et une ombre »[2] Il peut aussi prendre forme humaine et se métamorphose en une jolie servante qui accomplit les vœux avec merveille. La fin tragique du conte est remplacée par une fête grandiose avec les danses de tous les peuples de Russie dans le ballet. L'atmosphère de joie, l'imagerie de merveilleux est si présente dans le spectacle joyeux que l'on a peine à saisir la parenté entre ce dernier et le conte de Puškin.

Quant à expliquer les raisons de ces changements, on peut penser que Saint-Léon saisit un sujet à priori populaire en le complétant et en le modifiant aux goûts du commanditaire et du public. Il se souvient du succès du *Petit cheval bossu* dont il emprunte les chemins majeurs de l'organisation de l'intrigue. Selon les critiques des journalistes, le nouveau ballet reproduit le modèle du ballet précédent. Ainsi, *le Fils de la Patrie* annonce : « Dans l'un des ballets, les générosités du cheval bossu envers le petit Ivan […] dans l'autre, la place du cheval magique reprend le poisson doré magique. »[3] On y remarque bien d'autres analogies qui rappellent le ballet précédent : de petits attributs qui sont censés solliciter l'être fantastique pour faire un vœu : les coquilles jetées à l'eau dans le *Poisson doré* et un petit fouet levé en l'air dans le *Petit cheval bossu*. Le critique Konstantin Skal'kovskij exprime ses doutes sur le succès du ballet en reprochant en premier lieu une adaptation controuvée de la source littéraire :

> Saint-Léon a mal adopté le célèbre conte d'Aleksandr Puškin aux mœurs français et ceux de la Petite Russie. Croyait-il créer un ballet à succès qui serait similaire au ballet *Le petit cheval bossu* ? La musique de Minkus succombait mélodiquement à celle de *Fiamette*, mais M. Wagner a fait une belle décoration du Palais de diamants.[4]

[1] Cf. PROPP V., *Russkaja skazka* [Le conte russe], Moscou, Labirint, 2000.
[2] *RNB*, Le livret de ballet *Zolotaja rybka* [Le Poisson doré], Typographie Stellovskogo, 1867. Version russe.
[3] « Tetral'naja letopis' » [La chronique théâtrale] *Syn Otečestva* [Le Fils de la Patrie], nº 227, 30 septembre 1867.
[4] SKAL'KOVSKIJ K., *Balet, ego istorija i mesto v rjadu izyaščnih iskusstv*, *op. cit.*, p. 248.

Parmi ses nombreuses remarques, le critique souligne l'importance du conte littéraire de l'écrivain russe qui incarne déjà le symbole de la culture russe. Et si ses commentaires concernent davantage les divergences du texte littéraire avec l'œuvre chorégraphique, le programme de la première partie de ce spectacle monté en 1866 indique toutefois un lien avec le texte original. Seul le premier acte fut présenté et le livret comprend la note suivante sur la dernière page :

> La suite du ballet reproduit, selon la fable, les désirs de la femme poussés jusqu'à l'extrême, et cette orgueilleuse créature reçoit sa punition dans le retour à sa position primitive ; mais, pendant qu'elle pleure et qu'elle regrette un rêve doré, le cosaque revient selon sa promesse et la joie qu'elle voir briller dans les yeux des deux jeunes époux lui fait comprendre que le vrai bonheur n'est pas toujours dans le luxe et l'opulence, mais dans la modérations des désirs.[1]

Cette note démontre l'intention d'adopter la fable du conte (« la punition dans le retour à sa position primitive ») dont l'auteur du livret est au courant mais aussi une divergence de la finalité entre le spectacle et le conte. Cette postface propose plus d'informations que le texte original qui poursuit le but de ne pas dire tout et pousser le lecteur à la réflexion. Ici, on explique l'effet de la punition de la jeune femme qui lui fait comprendre la signification du vrai bonheur. Dans le programme complet de l'année suivante, on rencontre les commentaires annonçant « Ici commence l'action de la fable de Pouchkine »[2] et « Textuel selon Pouchkine »[3] comme la notification que le texte est une conversation directe issue de la source littéraire.

Le texte du livret, même s'il n'est jugé que servant à présenter un simple script chorégraphique et ne transposer que les motifs du conte de l'écrivain russe, verbalise cependant les coutumes de la culture slave qui s'absentent du texte original. Autrement dit, le chorégraphe rend le scénario encore plus russifié en y ajoutant les rites traditionnels de la Petite Russie. Dans le premier acte, un jeune couple de Cosaques amoureux est sur le point de se séparer en raison du départ du fiancé. Sous l'effet de sa croyance aux superstitions, la jeune femme doit

> compter les bûches ; si elles sont de nombre pair, c'est que le Cosaque reviendra sain et sauf et l'épousera (sorte de bonne aventure en usage en Petite Russie). La jeune fille se prête à consulter les bûches. Elle en prend deux dans

[1] *BNF AS* Programme de la première partie du ballet *Zolotaja Rybka* [Le Poisson doré], Imprimerie de Th. Stellowsky, St. Pétersbourg, 1866. Version française. p. 10.
[2] *BNF AS* Livret de ballet *Zolotaja Rybka* [Le Poisson doré], Imprimerie de Th. Stellowsky, St. Pétersbourg, 1867. Version française. p. 7.
[3] *Ibid.,* p. 15.

> chaque main et il en reste deux à terre ; donc, le nombre est pair, l'augure excellent.[1]

Les indications du livret déchiffrent la valeur de la croyance et l'usage des mots « bonne aventure » ou « augure » soulignent leur place dans la pratique sociale. Plus loin dans les pages du livret suit une cérémonie de fiançailles, une autre cérémonie de coutumes traditionnelles :

> Les amis (*drouschki*) du cosaque s'approchent de la mère de Môtra et lui demandent pour leur compagnon la main de la belle enfant. Celle-ci en signe d'adhésion, prend les essuie-mains brodés (*routchinkis*) que Hallà lui donne et les présente aux *drouschki* d'après un usage de la Petite Russie. Ceux-ci se les posent en écharpe autour du corps, retournent près du cosaque qui s'approche alors de Môtra et celle-ci à son tour donne son assentiment, en lui attachant au bras un mouchoir brodé (*khoustka*). On apporte de l'hôtellerie une *palaniza*, entourée de rubans (sorte de gâteau).[2]

Ce rite de fiançailles a divers visages dans la culture slave mais il est traditionnel et courant dans l'imaginaire slave. Il est l'une des coutumes les plus importantes tout comme la cérémonie de mariage qui comprend de nombreux symboles et rites. Son principe est précisément transposé dans le livret de ballet. Les éléments culturels tels que des essuie-mains brodés et un mouchoir brodé, le gâteau traditionnel et des figures particulières dénommées les *druzki* y sont présents et leur mission est expliquée dans le texte du livret. Celui-ci impressionne par le nombre de précisions et d'éclaircissements de la pratique sociale propre à ce pays. On comprend dès lors que l'un des axes forts du travail du choréauteur a été une sélection des rites slaves ainsi qu'une collecte lexicale afin de reproduire au mieux les cérémonies nationales. Les danses qui suivent ces rites sont de caractère slave et sont un élément essentiel du rituel mis au service de la célébration.

En effet le personnage de la femme de Tarass dans le ballet, malgré ses désirs excessifs, ne paraît ni désagréable ni avide d'après le conte original. Hallà préfère partager son or avec d'autres paysans. Le personnage du *Poisson doré,* prenant plusieurs apparences, tente de la séduire et a pour objectif de « mettre à l'épreuve le cœur de Hallà […] connaître ses sentiments […] À cet effet l'orgueilleuse Hallà aura de nouveaux désirs qui la mèneront à recevoir sa punition. »[3] Hallà est approchée des admirateurs, mais elle choisit son mari Tarass pour la défendre et l'emmener dans le royaume merveilleux sur le tapis magique. Cependant, c'est l'orgueil et l'envie de pouvoir du *Poisson Doré* qui la punit.

---

[1] *Ibid.,* p. 5.
[2] *Ibid.,* p. 6.
[3] *Ibid.,* p. 17.

Le dernier tableau répète le site agreste du premier tableau. Comme dans le texte source, le couple de paysans se retrouve dans sa pauvre cabane et devant le baquet. Sauf que le texte chorégraphique se termine par la fête et les danses de tous les habitants du village. Il revient à Tarass pour rendre le village festif. Jugé sot et paresseux, il apparaît en héros aux yeux de son épouse pendant la scène finale. Écoutons les dernières lignes du livret où Tarass console sa femme :

> Pendant que tu jetais dans le boudoir de ton palais de l'or à profusion, moi j'en ai ramassé. Il retire de ses chaussures bon nombre de pièces d'or qu'il montre à sa femme. Avec cela, continue-t-il nous pouvons acheter le plus nécessaire, et vivre de notre travail. Reprends ton battoir, et moi – mon filet, la Providence nous aidera ![1]

Tout comme dans *le Petit cheval bossu*, le thème du héros est mis en évidence. On retrouve ici une caractéristique mise en avant dans le spectacle précédent. Ce héros est un homme simple originaire d'un village paysan. Cependant, il parvient à réussir grâce à sa simplicité et sa naïveté. Au lieu de se venger du comportement de sa femme qui a ordonné auparavant « de le conduire dans les écuries du palais »[2], il pardonne et propose de partager sa fortune. Ce personnage s'inspire *d'Ivan le simple* dont le prototype est transposé dans un nouveau ballet.

Figure 11 Pavel Gerdt dans le rôle d'un paysan (à gauche), Timofej Stukolkin dans le rôle du pêcheur Taras (au centre), Klavdija Kancyrëva dans le rôle du Poisson doré (à droite). ÈL'JAŠ N., *Puškin i baletnyj teatr* [Puškin et le ballet], Moscou, Iskusstvo, 1970.

[1] *Ibid.*, p. 27.
[2] *Ibid.,* P. 15.

La thématique slave de ce spectacle est aussi accompagnée d'une scène orientale dont le choix est conduit par un certain goût de l'époque pour l'orientalisme dont le thème slave fait partie. Le deuxième acte introduit le thème oriental quand Hallà désire se transformer en reine :

> Un héraut se présente suivi de quelques seigneurs, pour annoncer à Hallà qu'une ambassade des pays dorés de l'Orient vient de lui offrir la couronne qu'elle désire, et que les invités à cette cérémonie se rassemblent dans la grande salle du palais. […]

La scène fut courte mais le caractère oriental émane clairement de ce texte non seulement au travers du lieu cité mais aussi par les personnages typiques des ballets aux sujets d'Orient : « de nombreuses bayadères suivies d'esclaves », « deux pages revêtus de riches costumes excentriques »[1] ou encore « un élégant chevalier de type persan »[2]. Par ailleurs, à l'instar d'autres créations chorégraphiques, le spectacle réunit des personnages propres à l'univers culturel occidental tels que « de gentilles ondines », « la reine des roses », « un farfadet »[3]. Ceci réintroduit le mélange des figurants issus de divers imaginaires et de diverses cultures.

En outre, les danses de caractère, dont la signification est considérable dans l'œuvre à caractère national, sont mises dans le contexte d'un certain métissage de cultures du ballet. À travers les commentaires des critiques russes, on révèle le caractère hétérogène de l'ensemble de danses. D'après *Le Fils de la Patrie*, le chorégraphe n'a pas respecté la correspondance du lieu et de la nature de danses :

> M. Kšesinskij doit danser la cracovienne car il la danse merveilleusement surtout quand sa partenaire est Madame Ljadova 2 (qui se remarque d'une grande ardeur et d'une grâce dans des danses de caractère), on compose donc une *quadrille slave* dansée dans un royaume oriental. La quadrille slave vous a-t-elle plu ? Dans ce cas il faudra aussi signer le trepak français ou la tarentelle russe. On danse joyeusement le galop sous les sons des flûtes et les trompettes dans le royaume de roses. Bientôt les êtres fantastiques tels que les ondines, fées, sylphides danseront sans façon le cancan au grand plaisir de nombreux amateurs de cette danse.[4] (en russe)

Cet extrait indique non seulement l'utilisation des cultures orientale et slave dans la veine exotique mais aussi que la danse en tant que telle existe comme composante d'un

---

[1] *Ibid*., p. 16.
[2] *Ibid*., p. 20.
[3] *Ibid*., p. 23-24
[4] « Tetral'naja letopis' » [La chronique théâtrale] *Syn Otečestva* [Le Fils de la Patrie], nº 227, 30 septembre 1867.

spectacle de ballet. L'imaginaire de la danse slave reflète et prolonge l'imaginaire du spectacle romantique.

4.2.2. Mystère de la danseuse

Le public s'attendait-il à voir une ballerine russe dans le spectacle au sujet russe ? La mise en avant des danseuses russes sur la scène impériale produit-elle un effet néfaste sur la réception des danseuses étrangères ? Par ailleurs, le ballet dit national *Le Petit cheval bossu* ayant confirmé la renommée de Marfa Murav'eva, le public réclama des danseuses russes pour tenir les rôles principaux.

La version complète du ballet *Le poisson doré* est montée le 26 septembre 1867 pour le début de la danseuse italienne Guglielmina Salvioni à Saint-Pétersbourg. Comme beaucoup d'autres de ses collègues danseuses, elle a fait une carrière internationale grâce à son métier. En ayant fait ses débuts à l'Opéra de Paris dans le ballet *La Maschera* en 1864, elle travaille sous la direction de Saint-Léon pour interpréter le premier rôle dans sa création *La Source* sous la musique de Ludwig Minkus et de Léo Delibes. Le journal russe *la Voix* publie un article dans lequel l'auteur mentionne brièvement la biographie de la danseuse italienne. Il indique qu'en 1866, la ballerine reçoit le premier rôle dans le ballet *La Source* seulement à cause du départ de la ballerine allemande Adèle Grantzow en Russie.[1] La danseuse allemande était temporairement engagée à l'Opéra de Paris en conservant son contrat de longue durée au sein des Théâtres impériaux. Lorsqu'elle a dû quitter la capitale française avant la première de *La Source* en novembre 1866, elle a été remplacée par Guglielmina Salvioni. L'article russe affirme cependant que l'interprétation de cette dernière n'a pas trouvé le succès auprès du public français et « elle est venue à Saint-Pétersbourg pour tenter sa chance »[2]. Dans ses lettres, Arthur Saint-Léon mentionne cependant que Salvioni « cherche la possibilité pour partir en Russie ».[3] À son arrivée en Russie, le maître de ballet français lui confie le premier rôle dans son nouveau ballet sur un sujet russe *Poisson doré*.

Lors de ses années de création, le ballet fut conçu pour plusieurs danseuses. Tout au début, il fut envisagé pour Marfa Murav'eva pour un rôle-titre en 1865. Comme elle quitte la scène et abandonne sa carrière de danseuse, le premier rôle dans le spectacle est suggéré à la ballerine moscovite, Praskovija Lebedeva. Au travers des commentaires de

[1] « Petersburgskaja hronika » [Chronique de Pétersbourg] *Golos* [La Voix], nº 268, 23 septembre 1867.
[2] *Ibid.*
[3] GUEST I., *Letters from a ballet master : the correspondence of Arthur Saint-Léon*, *op. cit.,*

Saint-Léon faits sur la danseuse dans ses correspondances, il s'avère que le chorégraphe n'encourageait pas cette collaboration. En étant certain que « Lebedeva va détruire mon nouveau ballet. »[1] Elle est également la raison de plusieurs retards dans le lancement de ce spectacle. Dans sa lettre, le chorégraphe écrit avec désespoir : « Elle reste alitée depuis 18 jours et avec elle bien évidemment mon ballet est irréalisable. »[2] Elle démissionne cependant en 1867 et ne se produit plus sur la scène de ballet, ce qui provoque de nouveau un délai au spectacle : « Finalement, mon nouveau ballet n'a pas été donné à cause d'elle. »[3]

Les débuts de la danseuse Salvioni sur la scène russe dans le ballet au caractère national ont peu de succès. Au travers du discours critique nous nous proposons de comprendre comment la venue de la danseuse italienne influence la réception du spectacle. Selon *Le Fils de la Patrie*, « il est difficile pour une véritable Italienne de se métamorphoser en une femme Cosaque. Son entrée est maladroite dans un costume long et les danses sont maladroites. »[4] On supposerait que la danseuse devait se produire dans les danses de la Petite Russie dont le costume national implique une robe longue à l'instar des habits féminins de la culture slave. La discordance entre le sujet et diverses danses n'est sans doute pas la seule raison du mécontentement des chroniqueurs. *La Voix* partage cette opinion et remarque même que

> Mme Salvioni avait tort de se produire dans le ballet russe qui lui est complètement inconnu et qu'elle n'a rien de russe. Vraiment, comment une originaire d'Italie pourrait réussir à danser une danse cosaque ou un hopak ?[5]

D'après la lettre de Saint-Léon adressée à Charles Nuitter « le public n'est pas très aimable quand le nom de la personne n'est pas *Salvionoff*. Celui-ci était en effet surtout injuste envers elle le jour de la première, la seconde performance était beaucoup mieux et je n'ai pas de doute que le succès va suivre. À mon avis, le ballet est l'un des meilleurs. »[6]

Selon Konstantin Skal'kovskij, la danseuse italienne ne plaisait pas au public russe, « elle ne pouvait pas être comparée à Grantzow. Elle a mal choisi pour ses débuts le ballet avec les danses russes sur lesquelles elle ne connaissait rien en tant que Romaine. »[7]

---

[1] *Ibid.,* p. 79.
[2] *Ibid*., p. 101.
[3] *Ibid.,* p. 104.
[4] « Tetral'naja letopis' » [Chronique théâtrale] *Syn Otečestva* [Le Fils de la Patrie], nº 227, 30 septembre 1867.
[5] « Petersburgskaja hronika » [La chronique pétersbourgeoise] *Golos* [La Voix], nº 268, 23 septembre 1867.
[6] GUEST I., *Letters from a ballet master : the correspondence of Arthur Saint-Léon*, *op. cit*., p. 107.
[7] SKAL'KOVSKIJ K., *Balet, ego istorija i mesto v rjadu izyaščnih iskusstv*, *op.cit.* p. 247

D'après Eugène Huguet, l'échec du spectacle aggrave la réputation de la danseuse italienne. Dans sa lettre adressée à Émile Perrin il indique que « Le nouveau ballet de Saint-Léon, *Le Poisson doré,* n'a pas fait plaisir, il a même été un peu la cause du peu de succès de la pauvre Mlle Salvioni, ce qui fait que la direction ne veut plus faire de dépenses pour cette saison. »[1]

Figure 12 Arthur Saint-Léon. Guglielmina Salvioni dans le costume de Galja, *Le Poisson doré*. ÈL'JAŠ N., *Puškin i baletnyj teatr* [Puškin et le ballet], Moscou, Iskusstvo, 1970

4.2.3. Les différentes facettes de la réception

Le Poisson doré provoque le même genre de polémique comme c'était le cas du spectacle *Le Petit cheval bossu.* Entre ceux qui jugent le livret de ballet trop impertinent, et ceux qui portent leur attention au décor et aux danses et vantent la compétence du maître de ballet. Avant la première mise en scène, la revue *La Scène Russe* appartenant au camp des premiers s'adresse à Saint-Léon :

> Comme nous en avons entendu parler, M. Saint-Léon prépare le livret du premier ballet russe, dont le contenu est emprunté du conte populaire russe de Aleksandr Puškin « Le pêcheur et le poisson ». Nous voudrions conseiller à M. Saint-Léon de laisser tranquille la nationalité russe et de s'occuper d'une autre nationalité […][2] (en russe)

Nombreuses sont les critiques pour le caractère pseudo russe mais en particulier pour un grand écart entre le spectacle et la source littéraire. Le titre trompeur qui suggère

[1] *RGALI* F. 1657, Op. 3, D. 156, P. 28-29.
[2] *Russkaja scena* [La Scène russe] nº 2, février 1865, p. 223.

une parenté entre le ballet et le texte pouchkinien ne rassure pas les critiques, qui reprochent au chorégraphe de prétendre façonner un canevas original. En abordant les personnages centraux du spectacle et en les comparant avec les originaux du texte du conte, *La Voix* mentionne d'un ton déçu :

> Quant aux caractères : Galja est insatiable dans ses désirs excessifs et le despotisme et son mari lui obéit (cette gentille nature russe) et ils sont conçus à tort par le chorégraphe. Galja de Saint-Léon a très peu en commun avec le personnage de conte du poète russe, elle ressemble plutôt à la femme du *Diable à quatre* de Mazilier. Il est impossible de ne pas le remarquer que le personnage de Tarass est une personne comique tandis que ce rôle est fort dramatique dans le conte.[1] (en russe).

En effet, le ballet transforme le vieil homme qui a bon cœur mais manque de volonté en un jeune pêcheur de bonne humeur. Encore une fois, le genre de ballet tend à mettre en place l'aspect comique. La remarque du journaliste fait penser à la similitude du personnage Ivan dont le rôle est aussi comique dans *le Petit cheval bossu*. Les valeurs sont donc inversées : si dans le texte de conte le vieil homme est déplorable et « fort dramatique » et son fardeau est de satisfaire les désirs de son épouse mais le lecteur compatit. Le personnage de ballet accomplit un rôle comique. La nature du personnage chorégraphique est remaniée afin de s'intégrer à l'univers de ballet.

Les critiques publient les recensions caustiques en ce qui concerne la conversation chorégraphique de l'œuvre russe. Les journalistes semblent sensibles à propos de ce sujet. L'article publié dans *Le Fils de la Patrie* que nous avons évoqué plus tôt s'ouvre par une affirmation méprisante et établit un ton dérisoire :

> L'art chorégraphique atteint son déclin : le ballet contemporain n'est plus considéré en tant qu'un vrai art. […] La mise en scène des ballets contient une pure spéculation que la littérature ne devrait pas prendre au sérieux. […] Maintenant on traite tout impertinemment : le beau conte de Puškin n'est emprunté que pour le décor et de plus est altéré sans grâce. […]
>
> Et si cette riche mise en scène avait disposé d'une mission éducative, elle serait différente d'un intérêt historique et archéologique. […] Pourquoi transformer le conte qui propose une matière à réflexion à un ballet avec un canevas appauvri ?[2]

À ces propos se joint le littérateur Mihail Saltykov- ŠČedrin qui rédige un essai satirique intitulé « Le Projet du ballet contemporain. À propos du *Poisson doré »* publié

[1] « Petersburgskaja hronika » [Chronique de Pétersbourg] *Golos* [La Voix], nº 268, 23 septembre 1867.
[2] « Tetral'naja letopis' » [La chronique théâtrale] *Syn Otečestva* [Le Fils de la Patrie], nº 227, 30 septembre 1867.

dans son journal *Les Notes de la Patrie* en 1868. Ces textes remettent en cause la place du ballet et de son actualité dans la réalité russe. En défavorisant le côté imaginé et irréel du ballet, il exige au contraire une vérité géographique et ethnographique du spectacle. En déclarant que « personne n'a jamais vu des poissons dorés dans le fleuve Dniepr, surtout des poissons qui se transforment en être humain. »[1], l'homme de lettres rejette en effet l'essentiel de l'œuvre chorégraphique à l'époque du romantisme. D'après lui, l'art de ballet contredit la géographie et l'histoire.

L'historien de la danse Sergej Hudekov n'exige pas la vérité ethnographique du ballet en confirmant que ce n'est pas son but principal. Le critique complimente les danses :

> Aussi honorable que soit le travail du maître de ballet, son œuvre est assez courte vue dans ce domaine qui lui reste inconnu. Ces ballets mis dans un cadre russe, ne sont qu'un mélange étrange du *style de France et celui de Nižnij Novgorod*. Ceux-ci n'empêchent pas Saint-Léon de mettre en scène de belles variations et danses, qui lui ont créé une réputation de chorégraphe de talent à Paris.[2]

Hudekov reconnaît l'influence du modèle français sur le schéma dramatique du spectacle. Il reprend une citation de la comédie en vers d'Aleksandr Griboedov *Le malheur d'avoir l'esprit* (première publication censurée a eu lieu en 1825 en Russie). Le personnage principal de la pièce Čackij qui ironise sur la bourgeoisie moscovite, méprise son mode de vie, et la ridiculise pour la langue française jargonnée qu'elle utilise :

> Mais Guillaumet ! Quel est le ton du jour ?
> Aux grandes sessions, aux fêtes de paroisses,
> Voit-on toujours régner le mélange des langues
> *De France et de Nije-Gorod* ?[3]

Le mélange des éléments de divers espaces culturels est au menu des discussions. Chez certains critiques, l'idée d'adapter un sujet russe pour la composition de ballet n'est pas admise puisque le ballet s'inspire davantage des sujets de l'univers occidental. Ce qui est reproché en l'occurrence au chorégraphe, ce n'est pas tant d'avoir modifié la fable de l'œuvre russe que de la convertir au ballet. Le dramaturge Aleksej Suvorin dans ses *Essais du théâtre* remarque :

---

[1] SALTYKOV- ŠČEDRIN M., « Proekt sovremennogo baleta. Po povodu Zolotoj Rybki » [Projet de ballet contemporain. À propos du *Poisson doré*] in *Sobranie sočinenij v 20 tomah* [Œuvres complètes en vingt volumes], vol. 7, Moscou, 1969, p. 116-117, accessible en ligne : http://rvb.ru/saltykov-shchedrin/01text/vol_07/01text/0194.htm Consulté le 03/01/2017.
[2] HUDEKOV, *Istorija tancev, op. cit.,* p. 70.
[3] GRIBOEDOV, POUCHKINE, LERMONTOV**,** *Oeuvres*, Collection Bibliothèque de la Pléiade (n° 245), Paris, Gallimard, 1973, p. 21.

> Chaque pas, chaque *jeté-battu* nous perfectionne car chaque *taqueté* nous transfère dans le monde idéal. C'est pourquoi, je ne comprends pas pourquoi Saint-Léon emprunte les sujets russes pour les ballets. Le ballet est une poésie par excellence… Quelle poésie trouve-t-on dans cet environnement – une baraque russe… ?
>
> D'ailleurs, il faut rendre l'hommage à Saint-Léon : il a fait une sornette sentimentale fantastique musquée d'un sujet russe que l'on ne peut apercevoir dans *Le Poisson doré* qu'après avoir bu un mélange de lait, de bière, de vodka et de miel.[1]

On ne cesse pas de poser la question de la place et de la pertinence de l'élément russe au sein de l'imaginaire de ballet. Mais cet élément slave n'est-il pas étranger dans l'ensemble du spectacle ? En dépit du sujet slave, le contexte propre à l'imaginaire occidental comme le royaume de fées ou de roses prévale voire expulse l'encadrement établi au début du livret. En effet, le thème slave s'efface au fur et à mesure à cause de la nature de personnages et de lieux.

5. La danse *Mužičok* [Un petit paysan russe]

L'entreprise d'introduction des thèmes slaves dans le ballet continue à avoir lieu dans les spectacles de Marius Petipa. Nous allons examiner comment le motif slave se manifeste dans les œuvres qui précèdent ses grands ballets au sujet slave. La composition du divertissement aux motifs de la culture populaire *Mužičok* marque cet intérêt à la culture du pays d'accueil. Par ailleurs, l'intention de mettre en scène la danseuse en travesti caractérise également cette création.

À la suite du grand succès du ballet saint-léonien, *Le Petit cheval bossu*, Marius Petipa compose un divertissement russe *Mužičok* pour sa femme et danseuse Marija Surovščikova Petipa en 1865. Les deux chorégraphes travaillent l'un à côté de l'autre, ils collaborent ensemble pour certaines choses. Les recherches récentes dénoncent une compétition intensive voire hostile entre les deux maîtres de ballet.[2] Au contraire, nous pouvons supposer que Marius Petipa serait inspiré par le travail de son collègue expérimenté. Il est aussi question de la mode contemporaine qui influence le choix des

[1] SUVORIN A., *Teatral'nye očerki* (1866-1876) [Essais sur le théâtre (1866-1876)], Saint-Pétersbourg, 1914, p. 98. http://teatr-lib.ru/Library/Suvorin/ocherky/#_Toc412052204 Consulté le 15/01/2017.
[2] CF. SVEŠNIKOVA A., *Peterburgskie sezony Artura Sen-Leona*, *op. cit.,* p. 224-230.

thèmes. Étant donné l'épanouissement de la thématique russe, le jeune chorégraphe français a lui-aussi recours à l'adaptation de ce thématisme sur la scène chorégraphique.

En 1865, la revue *La Scène Russe* n'oublie pas de consacrer un petit article au bénéfice de Marija Petipa et de contempler pour la énième fois le talent et la beauté de la danseuse. Elle danse des fragments de célèbres ballets. Ce sont des florilèges composés des extraits dansants de *La Fille du pharaon*, *Le Marché de Paris* et *Le Corsaire*. Le vrai triomphe est sollicité par le divertissement sur un motif russe intitulé *Mužičok* que Marius Petipa avait composé spécialement pour elle. Cette danse est interprétée sous la musique de la *trepak* russe – une ancienne danse russe au rythme rapide, dont le genre est souvent utilisé par les compositeurs russes, notamment dans les œuvres de Pëtr Čajkovskij (*Casse-Noisette)*. Écoutons la recension de la revue *La Scène Russe* sur cette présentation :

> Mais c'est à la fin du spectacle, dans la *Mužičok* où Madame Petipa a électrisé le plus le public. Elle était habillée en costume national russe, en pantalons bouffants plissés, en chemise rouge, en bottes retournées et en bonnet de crochet, orné d'une plume de paon et porté sur l'oreille. La *Mužičok* a été infiniment jolie, et a mis le parterre en délire ; on pouvait devenir sourd à cause des cris, les murs du théâtre ballottaient […] La danse elle-même a été providentiellement réussie ; on pouvait voir que le chorégraphe qui l'a composée avait appris en détail toutes les nuances d'une danse russe véritablement populaire et non théâtrale, et il connaît un mužičok russe non seulement sur les illustrations françaises.[1] (en russe)

Ce divertissement fit ensuite partie du ballet de Petipa *Florida* monté la même année. En dépit de la danse russe, l'œuvre ne bénéficie pas d'un grand succès. Selon Sergej Hudekov, « le jeu sur une corde russe n'a pas donné de résultats cette fois-ci. Le ballet n'a pas tenu sa place pendant longtemps dans le répertoire. »[2]

Il est question de la thématique nationale. Toutefois, le ballet doit assumer le premier rôle du « petit genre » qui est d'amuser et de fasciner le spectateur : invention de nouveaux effets de machinerie, décors fastueux, technique perfectionnée des danseuses étrangères et russes, ce sont ses premières préoccupations. Par un paradoxe évident le ballet qui obéit aux commandes institutionnelles, apparaît souvent en prise directe avec le temps : il évolue au gré des goûts et attentes d'un public ou des critiques. En privilégiant les sujets fantastiques, il propose tout de même l'interprétation des événements marquants de l'actualité.

---

[1] Baletnaja hronika [Chronique de ballet] *Russkaja scena* [La Scène russe], nº 2, Saint-Pétersbourg, février, 1865, p. 222.
[2] HUDEKOV S., *Istorija tancev, op. cit.,* p. 83.

Figure 13 Marija Petipa dans le rôle de *Mužičok*. F. 41 N. 683, N. 684 Institut russe de l'Histoire de l'Art, Saint-Pétersbourg

Figure 14 Marija Petipa dans le costume de *Mužičok*. F. 41 N. 685 Institut russe de l'Histoire de l'Art, Saint-Pétersbourg

CHAPITRE 3. Les ballets slaves de Marius Petipa

Pendant sa longue carrière au service des Théâtres impériaux russes, l'univers des ballets mis en scène par Petipa est très riche en thèmes. Ses livrets de ballet puisent leurs sujets dans diverses sources littéraires et portent sur diverses cultures et des pays variés. Nous étudierons dans ce chapitre les ballets qui se rapportent à l'imaginaire slave. Ces œuvres étant composées davantage pour le spectateur russe, elles restèrent méconnues en Europe occidentale. Après avoir eu une certaine connaissance de la thématique slave en composant la danse *Mužičok* ainsi qu'en étant un témoin direct du travail de son collègue Saint-Léon, Petipa se tourne vers la composition de grands ballets avec un sujet de l'histoire slave. Les deux ballets *Roxane, la Belle du Monténégro* et *Mlada* sont signés dans les années soixante-dix. Comment évolue son œuvre à travers ses nouvelles créations ? Peut-on dire que ses spectacles continuent la tradition des ballets au thème slave établie par ses grands prédécesseurs Charles-Louis Didelot et Arthur Saint-Léon ? Comment Petipa lui-même traite-t-il cette thématique différente des sujets habituels de l'univers de ses ballets ?

1. *Roxane, la Belle du Monténégro*, 1878

La fin des années soixante-dix est marquée par la guerre russo-turque ou « la guerre d'Orient » - dénommée ainsi par la presse française – en particulier après la parution à Paris d'une étude en deux volumes à Paris.[1] Lors des événements de la guerre, la Roumanie, la Serbie et le Monténégro s'allient à la Russie, concrétisant ainsi la doctrine de panslavisme dont la base idéologique sert de justification à de nombreuses interventions militaires russes. La question slave anime diverses discussions dans la société russe, parmi les intellectuels en particulier. Cette décennie est également jalonnée par la parution des épisodes successifs du roman *Anna Karenina* de Lev Tolstoj en forme de feuilleton entre 1875-1877. On sait que le dernier épisode aborde la question du panslavisme et lance le débat sur ce sujet de la guerre. Comme dans la vie réelle, les personnages principaux du roman expriment leurs différents points de vue à propos de

[1]Cf. BOURDE P., *Russes et Turcs : la guerre d'Orient.* Vol. 1 et 2, Paris, Société anonymes de publications périodiques, 1878, http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k77440f.r=Guerre%20russo-turque%20%281877-1878%29?rk=21459;2 Consulté le 12/02/2018.

la guerre d'Orient. La création de ballets à cette même époque qui abordent l'histoire slave suggère un lien étroit avec l'actualité. Le ballet est cependant peu étudié dans ses relations avec le climat politique. Nous avons déjà souligné qu'au cours du règne du tsar Aleksandr II, le théâtre musical essaie d'être représentatif du peuple. Il devient important de produire des spectacles qui traitent des préoccupations du public. Le critique Pleščeev remarque dans son ouvrage *Notre ballet* que le nouveau ballet *Roxane, la Belle du Monténégro* « est sans doute composé sous impression de la guerre slave et devrait porter un intérêt à l'actualité. »[1]

En outre, les danses de caractère inspirées des danses populaires des Slaves du sud-ouest mettent en valeur le spectacle, et surtout l'habileté du chorégraphe à les mettre en scène. Depuis les décennies précédentes, la danse de caractère occupe une place éminente dans les œuvres chorégraphiques et jou un rôle considérable dans les ballets nationaux slaves, ce que démontrent aussi de nombreuses recensions dans la presse. De même, Marius Petipa inclut des danses de caractère slaves et russes dans la chorégraphie de ses ballets. Tout d'abord parce que cela lui assure la variété des pas dans la chorégraphie initiée par son prédécesseur immédiat Arthur Saint-Léon. Ensuite, le public ainsi que la critique musicale semblent apprécier une telle présentation, riche en diversité dans les danses.

Le nouveau ballet fantastique en 4 actes fut créé le 29 janvier 1878 à Saint-Pétersbourg au bénéfice de la danseuse russe Evgenija Sokolova. Le livret de ballet pourrait appartenir à Sergej Hudekov d'après les témoignages laissés par les gazettes, même si son nom ne figure pas sur la page-titre de celui-ci, publié en 1878. Dans la quatrième partie de son *Histoire des danses*, l'historien souligne que le programme de ce spectacle appartient à sa plume.[2] Le scénario de *Roxane* est la deuxième expérience de collaboration entre le maître de ballet et le journaliste en tant qu'auteur des *librettos*. La musique était de Minkus, et le décor était de la collaboration mutuelle de Wagner, Šiškov et Bočarov.

1.1.Les manifestations du caractère slave de l'œuvre

Nous allons à présent chercher des cas de figures qui témoignent du thème slave dans le spectacle de ballet. Comme nous en avons déjà établi les éléments essentiels grâce à

[1] PLEŠČEEV A., *Naš balet (1673-1899). Balet v Rossii do načala XIX stoletija i balet v Sankt-Peterburge do 1899*, *op. cit.,* p. 306.
[2] HUDEKOV S., *Istorija tancev, op. cit.*, p. 119.

l'étude des ballets des prédécesseurs de Petipa, nous pouvons nous référer au même schéma déjà établi : comment le caractère slave se manifeste-t-il dans le livret de ballet, à travers la chorégraphie, le décor et les costumes ? Et Petipa, qu'apporte-t-il de nouveau dans le développement de la poétique du thème slave ?

Le livret de ballet[1] n'a pas suscité beaucoup de commentaires critiques. Seulement quelques suggestions quant à une correspondance entre le sujet traité et la légende des Slaves du sud-ouest. Le journal *Les Nouvelles* explique l'origine de ce mythe slave et pourquoi il vient du Monténégro :

> Des rochers imprenables, des vallées de montagne, et la nature sauvage et sombre, ont provoqué une pile de superstitions et de préjugés chez les Monténégrins auxquelles ils croient depuis toujours. Les phénomènes les plus habituels de la nature sont attribués à leurs avis aux gestes des forces surnaturelles en préférence aux mauvaises personnes qui après leur mort se métamorphosent en vampires, en *Wili* et en papillons rouges. Selon la croyance du peuple, les vieilles femmes se transforment en sorcières après leur mort et possèdent le pouvoir d'ensorceler leurs filles qui sèment l'horreur partout dans le pays.[2] (en russe)

Ce texte est en effet repris du livret de ballet qui s'ouvre par une introduction. Cette dernière relate l'histoire de la tradition populaire des peuples slaves du sud-ouest. Le rôle de la nature, qui est caractérisée comme « sombre », et de la localité montagnarde s'avère primordial : dans ce contexte ancien, les superstitions et les croyances restent vivantes. On attribue aux phénomènes naturels la responsabilité de provoquer l'apparition des puissances fantastiques en particulier du caractère diabolique. La didascalie du paysage établit un lien direct avec le décor et la scénographie que nous analyserons plus loin dans ce chapitre.

La figure de la *Wili* occupe une place centrale dans la légende monténégrine. Décrite comme un être surnaturel très léger mais puissant et dont le pouvoir « continuait du coucher du soleil et jusqu'à l'aube, en particulier lors de la lumière de la lune », elle incarne une divinité féminine capable de se métamorphoser et qui provoque les tempêtes sur le pays. Référons-nous au dictionnaire des cultures slaves pour détailler le sujet de cette créature et sa place dans la mythologie slave du sud.

---

[1] Les Archives Petipa au Musée Bakhrouchine conservent le livret du ballet intitulé *La Reine des Vîlas* qui reproduit l'intrigue de *Roxane, la Belle du Monténégro*. Les personnages portent des prémons différents mais toujours slavisés « Raïka », « Zlatko ». Cette information a été communiquée par Sergej Konaev.

[2] « Teatr i muzyka » [Le théâtre et la musique] *Novosti [Les Nouvelles]*, 31 janvier, 1878, p. 2.

> Dans le folklore des Slaves du sud, la *Wili* est une créature féminine avec des qualités positives. […] Les lieux de domicile des *Wilis* sont les montagnes, les rochers, les grottes ainsi que les lacs dans les vallées. […] Elles possèdent des traits humains, ce sont d'habitude des jeunes, belles, grandes filles maigres avec des longs cheveux, vêtues de clair, voire de blanc, parfois avec une ceinture dorée ou une couronne sur la tête. Elles ont aussi des traits démoniaques : des jambes d'animaux qu'elles cachent sous les vêtements et les ailes qui recèlent leur puissance surnaturelle. […]
>
> Les *Wilis* attribuent une signification importante à l'eau : elles viennent de l'eau. […] Le temps de leur apparition et des contacts avec les humains est dans la nuit, au crépuscule, à la nouvelle lune, à la pleine lune. Elles apparaissent lors des fêtes de printemps et d'été. […] Le folklore des Slaves du sud consacre à la *Wili* de nombreux chants et légendes.[1] (en russe)

Le personnage de la *Wili* vient de la mythologie slave et germanique, mais n'est pas beaucoup utilisé dans le théâtre musical russe. Certains sources encyclopédiques[2] comparent la *Wili* à une *roussalka* slave, personnage de nombreux contes et œuvres musicales. Ces deux figures complexes et énigmatiques se rapprochent par leurs traits intermédiaires : mi-humains, mi-divins ainsi que par leur rapport à l'eau et par leur aptitude à se transformer. Elles possèdent un caractère ambivalent : elles peuvent être gentilles et avoir envie d'aider les hommes, mais aussi être jalouses et capables de tuer.[3] Rappelons aussi que la *Wili* occupe une place fondamentale dans le ballet *Giselle*.

Un autre personnage issu de la mythologie slave du sud et qui figure dans le texte du livret est le papillon-vampire rouge. Dans les croyances populaires des Bulgares, des Serbes et des Monténégrins, « l'âme de la sorcière quitte son corps et se transforme en papillon qui peut sucer le sang des hommes comme un vampire. » L'incarnation scénique de ce personnage de l'imaginaire populaire slave est rarissime dans le théâtre musical. C'est une sorcière qui prend la forme du papillon-vampire. La danse telle qu'elle n'est pas l'objet principal de la légende slave. Elle reste cependant un détail attendu dans une perspective démoniaque ou infernale car c'est elle qui a lieu lors des réunions nocturnes des *Wilis*. La source légendaire apporterait une limitation des figurants de l'art chorégraphique en proposant un nombre réduit d'esprits fantastiques, pourtant inédits dans le panthéon chorégraphique.

---

[1] TOLSTAJA S., « Vila » in *Slavjanskaja mifologija : èntciklopedičeskij slovar'* [La mythologie slave : dictionnaire encyclopédique], Moscou, Ellis Lak, 1995, p. 91.

[2] Voir BELJAKOVA G., « Rusalii » in *Slavjanskaja mifologija* [La mythologie slave], Prosveščenie, 1995.

[3] Voir ZIDARIC W., « Ondines et roussalkas : littérature et opéra au XIXe siècle en Allemagne et en Russie » in la *Revue de littérature comparée* 2003/1, nº 305, p. 5-22 ; ZIDARIC W., « La Roussalka dans la culture russe » in *Slovo*, Paris, 15, 1994, p. 241-253.

Le livret contient une préhistoire introduite dans le préambule afin de présenter au spectateur l'univers des anciens Slaves du sud-ouest. Roxane, le personnage en rôle-titre, est une jeune femme transformée en *Wili* par sa mère sorcière qui se métamorphose en papillon-vampire pendant la nuit. Deux personnages masculins, le jeune Monténégrin Janko et un Musulman, Radivoj, sont tous les deux amoureux de Roxane. Mais Radivoj, un Monténégrin qui s'est allié avec les Turcs, est rejeté par la jeune femme. Pour se venger, il souhaite annoncer à tout le village qu'elle est une créature du caractère démoniaque, une Wili. Son amoureux, un vrai Monténégrin, le jeune Janko, parvient à rompre l'enchantement de la sorcière, papillon-vampire, et la libère de ses transformations nocturnes.

Au-delà de la source littéraire, les danses à caractère national auraient pu confirmer le caractère slave du sujet. Selon la revue *Le Monde musicale*, « malgré un sujet exquis, il [le chorégraphe] ne l'a pas utilisé amplement. Au lieu de créer un ballet, il a composé un pur divertissement qui incluait de belles danses de caractères : *kolo*, *goro*, *ravioly* et d'autres. »[1] La même remarque est partagée par une autre revue, *L'Illustration mondiale,* qui affirme que « la danse de caractère « Raviola » interprétée par Mme Radina a produit le plus grand effet tout comme la danse guerrière présentée par les douze filles et douze garçons élèves de l'École théâtrale. »[2] La danse *kolo* est une danse traditionnelle des peuples slaves du sud. Analogue à la danse russe *horovod,* sa composition repose sur la forme circulaire, et son dessin est varié et complexe. Une autre danse traditionnelle du Monténégro est l'*oro* ou *goro* qui ressemble au *kolo,* mais inclut aussi des chants traditionnels. Les danses de caractère slave distinguent cette œuvre chorégraphique d'autres spectacles. Ceci établit l'un des éléments clés de l'étude du thème slave dans les spectacles. *La Gazette de Saint-Pétersbourg* apprécie également les danses monténégrines, ce qui émerge en tant que détail nouveau et curieux pour le spectateur :

> Les danses de caractère des Monténégrins telles que le *kolo*, le *goro* et la *raviola* ont suscité un tonnerre d'applaudissement. Ce fut une vraie compétition de danse, dans laquelle on ne sait qui féliciter : Mme Radina, très énergique, Mme Kemmer, vive et passionnée, Mme Madaeva, toujours jeune et belle ou Mme Amosova, légère et agile. Les artistes de la danse classique, Mmes Prihunova, Goršenkova, et d'autres ont servi à un embellissement du royaume enchanté des Wilis slaves du sud-ouest. La jeune Petipa brillait par sa beauté.

[1] « Balet. Hronika » [Le Ballet. La Chronique] *Muzykal'nyj svet* [Monde musical], nº 6, 5 février 1878, p. 54.
[2] « Roksana, krasa Černogorii » [Roxane, la Belle du Monténégro] *Vsemirnaja illjustracija* [Illustration mondiale], nº 482, 1878, p. 230.

> Le personnel masculin de ballet a bien accompli sa tâche. Les plus remarquables furent M. Gerdt et M. Kšesinskij.[1] (en russe)

Ainsi, le journal célèbre tous les danseurs et danseuses les plus en vue à cette époque. Les danseuses russes sont explicitement mises en lumières. Par ailleurs, la danse masculine est également l'objet du discours critique en se référant aux noms des danseurs réputés et expérimentés.

Notons que le fait d'inclure les danses de caractère slaves ou russes constitue une pratique de composition chorégraphique courante chez les maîtres de ballet. À titre d'exemple, le ballet *Camargo*[2] qui ne relève ni d'une légende slave ni d'une œuvre de la littéraire slave, introduit cependant des danses russes qui suscitent « les applaudissements des patriotes même si les puristes trouvaient que la danse n'était pas réussie […] »[3] Nous ne disposons pas de témoignages à propos d'une éventuelle étude du folklore du pays et des danses nationales monténégrines de la part du chorégraphe, mais nous pouvons supposer que c'était dans sa pratique quotidienne de chercher des renseignements dans les encyclopédies et de les recopier dans ses cahiers.[4] Toutefois, selon les souvenirs du danseur russe Aleksandr Širjaev, « les danses nationales mises en scène par Petipa, par exemple, espagnoles, hongroises, italiennes et d'autres se rapprochaient d'une vraie danse populaire. Fidèle aux canons classiques de la chorégraphie, Petipa se laissait guider par ces derniers en composant les danses de caractère. »[5] L'emploi des danses de caractère dans le ballet *Roxane* sert toutefois à souligner la couleur locale lorsque les danses nationales correspondent au lieu d'action. Ceci témoigne également de la tradition du ballet romantique conservée dans cette œuvre.

Un autre détail essentiel qui peut confirmer le caractère slave inclut les costumes et sans doute le décor. Bien que les commentaires dans des journaux critiques soient trop peu nombreux pour que nous puissions reconstituer ces éléments matériels, nous notons

---

[1] « Teatral'noe èho » [L'écho théâtral] *Peterburgskaja gazeta* [La Gazette de Saint-Pétersbourg], 31 janvier 1878, p. 3.

[2] Ballet en 3 actes et 9 tableau, chorégraphie de Marius Petipa, musique de Minkus, livret de Saint-Georges et Petipa, présenté au Grand Théâtre de Saint-Pétersbourg en 1872. Le sujet raconte l'histoire de la danseuse française du XVIIIe siècle.

[3] PLEŠČEEV A., *Naš balet (1673-1899). Balet v Rossii do načala XIX stoletija i balet v Sankt-Peterburge do 1899, 2009, op. cit.*, p. 258. Cf. « Novyj balet Kamargo » [Le nouveau ballet *Camargo*] *Vsemirnaja illjustracija* [Illustration mondiale], nº 211, 1872, p. 42.

[4] Voir par exemple les notes de Petipa pour le ballet *Mlada* dans cette thèse.

[5] ŠIRJAEV A., « Rjadom s Petipa » [À côté de Petipa] in NEHENDZI A. (réd.), *Marius Petipa. Materialy, Vospominanja. Stat'i* [Marius Petipa. Documents. Souvenirs. Articles], *op. cit.,* p. 268.

toutefois que le journaliste de la *Feuille de Saint-Pétersbourg* souligne particulièrement le pittoresque de la mise en scène :

> Le décor du premier et troisième acte est très joli et fait connaître le paysage du Monténégro. […] Les costumes des Monténégrins sont excellents et si l'on regarde les illustrations étrangères, les costumes sont fidèles à la réalité malgré l'effet de perfection exigée par la scène.[1] (en russe)

[1] « Teatral'nyj nigilist » [Le Nihiliste théâtral] *Peterburgskij listok [La Feuille de Saint-Pétersbourg]*, 31 janvier 1878, p. 3.

«Роксана, краса Чорногорія», балетъ въ 4-хъ дѣйствіяхъ, соч. Маріуса Петипа.
(Рис. Г. Бролингъ, грав. г. Доментовскій).

Figure 15 *Roxane, la Belle du Monténégro*, ballet en quatre actes de Marius Petipa. Revue *Vsemirnaja illjustracija* [Illustration mondiale]. Dessin de G. Broling, gravure de Domentovskij, 1878

Le journal *l'Illustration mondiale* de 1878 propose une illustration en noir et blanc du spectacle *Roxane, la Belle du Monténégro*. Si nous regardons plus précisément les

costumes des personnages Janko et Roxane, nous remarquons les accessoires typiques d'un habit traditionnel monténégrin. Quoi qu'il soit difficile de les distinguer dans une illustration en noir et blanc, les détails caractéristiques du costume national d'un Monténégrin sont un chapeau rond qui couvre sa tête en été et en hiver ou encore un pantalon très large et une veste longue.[1]

Figure 16 Evgenija Sokolova *Roxane, la Belle du Monténégro*, F. 41 N. 6221, Institut russe de l'Histoire de l'Art, Saint-Pétersbourg, 25 janvier 1879

[1] Voir les détails sur un costume monténégrin dans VIALLA de Sommières L. C., *Voyage historique et politique au Monténégro,* Vol. 1, chapitre V, A. Eymery, 1820.

1.2.Hybridation de l'univers slave et de l'univers occidental

L'œuvre de Petipa ainsi que celle de ses grands prédécesseurs français comme nous avons tenté de montrer auparavant, révèle des éléments de l'hybridation de différentes cultures. Le ballet *Roxane*, en puisant son sujet dans une légende monténégrine, recèle cependant des traces de l'imaginaire du ballet français. Ce n'est pas étonnant étant donné la diversité des sujets et des thèmes de l'univers chorégraphique de Petipa. Ce qui nous intéresse c'est d'examiner la réaction provoquée par ce phénomène dans le discours critique ainsi que chez les intellectuels. À l'instar des ballets au thème national montés par Arthur Saint-Léon, le ballet de Petipa exprime également la revendication nationale, en s'adressant au monde slave et en y introduisant ses personnages. Afin de reconnaître des figures essentielles de la manifestation des liens hybrides, intéressons-nous aux divers aspects de cette œuvre chorégraphique.

Dans les notes de Petipa conservées dans les archives, les dieux de la mythologie gréco-romaine deviennent des personnages épisodiques du ballet. Le dieu de l'Amour grec Éros, assimilé à Cupidon dans la tradition romaine, figure dans les descriptions chorégraphiques du chorégraphe. Il indique que cette divinité est « céleste, fils de Vénus et de Jupiter », et les deux formes de cette créature divine sont employées par le chorégraphe. C'est à la fin du deuxième acte que nous voyons apparaître des figures allégoriques incarnant *les Tentations*. Roxane, métamorphosée en *Wili* à l'arrivée de la lumière de la lune, se trouve dans un monde fantastique des *Wilis* et de divers esprits de montagne. « Roxane est entourée par ce monde enchanté qui essaye de la soumettre à la séduction et à la tentation. »[1] Petipa mentionne les trois Tentations dans ses notes : la première est celle « Ambition, Peinture, Sculpture et la Danse », la deuxième est « Les Joyaux », et la troisième est interprétée par « Eros – Cupidon »[2] Ces allégories sont incarnées par les danseuses russes Žukova, Voronova, Petrova, leurs fonctions sont spécifiées par le maître de ballet :

« Une vante ses séductions. Une vante ses grâces une autre sa beauté »[3] Il ajoute que « L'ambition lorsqu'elle se montre dans son tableau, elle doit tenir un sceptre »[4].

[1] *Roksana, krasa Černogorii, fantastičeskij balet* [Roxane, la Belle du Monténégro, ballet fantastique], livret de ballet, Saint-Pétersbourg, Typographie des Théâtres impériaux, 1878, p. 20.
[2] *Musée Bakhrouchine,* F. 205*,* D. 506*,* P. 1.
[3] *Ibid.*
[4] *Ibid*.

Le sceptre est magique et appartient à la Reine des *Wilis.* Cet attribut est emblématique du ballet *Giselle*, objet de pouvoir de la Reine des *Wilis* qui touche les victimes de son spectre enchanté pour les forcer à danser afin de mourir de fatigue et d'épuisement. Par ailleurs, le livret poursuit le développement de l'action « Roxane rejette toutes les tentations. Dès lors, après être persuadé de la fermeté et la rigidité de Roxane, le monde des Wilis de montagne se met à genou devant elle en reconnaissant qu'elle mérite de devenir leur reine. »[1] Les notes de Petipa soulignent cette scène : « Elle [Roxane] s'arrête à cette dernière épreuve, toutes les tentations sont à ses pieds, elle les repousse. Pétrowa touche sa couronne avant la coda. Le Diamant paraît, elle est faite reine des Vîlas. »[2] Roxane résiste aux tentations magiques ce qui donne la possibilité de régner sur toutes les Wilis. Cette découverte dans les archives nous amène à analyser des liens éventuels avec d'autres œuvres chorégraphiques, et en particulier d'établir l'influence du ballet *Giselle* dont les épithètes sont tangibles dans les notes de travail du chorégraphe.

1.3.Le ballet *Giselle*, modèle pour *Roxane*

Comme le démontre Hélène Laplace-Claverie, en France le ballet *Giselle,* après avoir été disparu de la scène de l'Opéra de Paris en 1868[3], continue cependant de « hanter l'imaginaire des librettistes. »[4] Certains rédacteurs de programmes de ballets français reprennent complètement ou partiellement le scénario de *Giselle*. La chercheuse explique qu'il s'agit de copier l'architecture du fameux ballet romantique, en particulier l'opposition de l'univers réel et celui du fantastique.[5] Le ballet *Giselle* est une œuvre basée sur le contraste de deux actes et de deux mondes dont le modèle devient prospère pour plusieurs répliques.

Certains chroniqueurs de la presse russe ont commencé à reprocher au chorégraphe d'avoir copié certains épisodes des autres œuvres chorégraphiques pour les deuxième et troisième actes. Ainsi le journal *Les Nouvelles* suppose que « l'imagination du chorégraphe ne vole pas très haut. Les danses sont très ordinaires et en effet, beaucoup rappellent quelque chose de familier et du passé : ici on voit le royaume des ombres comme dans *La*

[1] Roksana, krasa Černogorii…, livret de ballet, p. 20.
[2] *Musée Bakhrouchine,* F. 205, D. 506, P. 2.
[3] *Giselle* ne fut plus présenté à l'Opéra à partir de 1868. L'entreprise des Ballets russes réintroduit le ballet *Giselle* en France en 1910. En revanche, ce ballet est dansé ailleurs jusqu'en 1900.
[4] LAPLACE-CLAVERIE, H., *Écrire pour la danse. Les livrets de ballet de Théophile Gautier à Jean Cocteau (1870-1914)*, *op. cit.,* p. 185.
[5] *Ibid*., p. 187.

Bayadère, et les *Wilis* comme dans *Giselle*. »[1] La structure chorégraphique qui a été évoquée dans l'article de Mihajlova, *Roxane, la Belle du Monténégro (1878)* fait l'objet de comparaison de deux œuvres chorégraphiques[2]. Nous tenterons de démontrer les points communs entre les ballets *Roxane* et *Giselle*, au travers de l'étude des livrets ainsi qu'en abordant la question de l'esthétique de l'incorporel et du séraphique, style tacite de grands spectacles romantiques du ballet français.

Il est assez facile de sentir dans cet ouvrage l'influence des autres ballets créés précédemment. Par exemple, le double rôle – une fille paysanne qui se transforme en être surnaturel ; le déguisement des personnages et le cercle des *Wilis* pour la danse qui mène à la mort. Si l'on compare les scénarios de ballets *Roxane* et *Giselle* en parcourant leurs pages, nous trouverons les affinités explicites mais aussi des divergences, qui tiennent à la nature des personnages. Les deux spectacles mettent en évidence un triangle amoureux qui devient un des leitmotives centraux des ballets créés durant la même décennie par le chorégraphe (*La Bayadère* et *Mlada*). L'intrigue de *Giselle*, repose elle aussi sur ce modèle romantique. Dans ce dernier, il y a le prince déguisé en paysan et un vrai paysan du village et ces deux hommes sont passionnément amoureux de Giselle, la petite paysanne. À l'instar de cet archétype chorégraphique, le ballet de Petipa introduit également un personnage déguisé en un villageois de montagne, Radivoj, traître qui a choisi le côté turc. Le Monténégrin, Janko, est une figure très courageuse et forte ; son rôle dans le spectacle ne semble pas secondaire lorsqu'il combat l'enchantement de la sorcière et sauve Roxane. Quant à cette dernière, dès le début de l'intrigue, le livret nous explique qu'elle n'est pas une simple fille du village, elle est un être immatériel pendant la nuit et elle cache sa dualité.[3] Elle est victime de l'enchantement de sa mère, une sorcière vampire. Son secret est menacé d'être découvert par tout le village car Radivoj veut se venger d'elle et révéler sa nature fantastique. Ceci fait écho à *Giselle* où le paysan Hilarion dévoile un vrai visage d'Albert, le prince.

La danseuse Ekaterina Vazem, qui classe le ballet *Roxane* dans la liste des ballets à succès de Petipa, relate en deux lignes son intrigue « le sujet est construit sur la révélation de la dualité de la vie de la jeune fille enchantée du Monténégro. Humaine le jour, mais *Wili* la nuit. Son amoureux rompt son enchantement et la libère. »[4] La dualité se dessine

[1] « Teatr i muzyka » [Le théâtre et la musique] *Novosti* [Les Nouvelles], 31 janvier 1878, p.2.
[2] MIHAILOVA E., « Roksana, krasa Černogorii » (1878) [Roxane, la Belle du Monténégro (1878)] in FEDORČENKO O. SMIRNOV A., (éd.) *Baletmejster Marius Petipa : stat'i, issledovanija, razmyšlenija* [Le Maître de ballet Marius Petipa : articles, études, réflexions], *op. cit.,* p. 98-107.
[3] CF. La légende de Mélusine
[4] VAZEM E., *Zapiski baleriny Sankt-Petersburgskogo bol'šogo teatra. 1867-1884, op. cit.,* p. 116.

dans une opposition de deux mondes, l'un réaliste, l'autre fantasmagorique, ainsi que dans le caractère ambivalent de l'héroïne principale qui traduit le conflit entre l'âme et le corps. Rappelons que le ballet *Giselle,* qui puise son sujet dans une légende de l'écrivain allemand Heinrich Heine et dont le livret est composé suite à la coopération entre Théophile Gautier et Jules Henri Vernoy de Saint-Georges, présente la rupture entre l'âme et le corps. Dans le premier acte, Giselle, une petite paysanne, est trahie par le prince déguisé en paysan qu'elle aime passionnément. Ayant succombé à son chagrin d'amour, elle se métamorphose en *Wili* au deuxième acte.

Cependant, une divergence fondamentale sépare les deux livrets de ballet et concerne la nature des personnages principaux. La confrontation de Radivoj et Janko révèle à notre avis la question actuelle de la politique russe et de la société russe. Examinons le passage de la défaite de Radivoj qui est en fait un imposteur. Dans un ballet comme *Giselle*, un homme est attiré à force de séduction dans le cercle des *Wilis* qui le font danser jusqu'à son dernier souffle. Cette ronde diabolique n'est pas fatale pour Radivoj ; au contraire il trouve sa mort dans la bataille avec Janko qui met fin à sa vie en le bousculant dans un gouffre. Le Monténégrin apparaît en héros slave qui vainc son ennemi incarné par le Musulman. Par ailleurs, il sauve sa bien-aimée après l'avoir libérée du royaume des *Wilis,* ce qui démontre bien son rôle significatif dans le ballet. Son rôle s'avère important et s'écarte de son homologue parallèle de *Giselle ou les Wilis* à qui on attribue en général un rôle passif. Toutefois, le héros monténégrin lui aussi tombe dans la ronde cruelle des Wilis qui veulent le faire succomber en le torturant par la danse.

De même que *Giselle* évoque un symbolisme traditionnel où le bien triomphe du mal, où les forces chimériques sont repoussées par les premiers rayons du soleil, *Roxane* exploite ce même système conventionnel : l'aurore salvatrice apparaît pour permettre à Janko d'échapper aux pouvoirs des *Wilis* dans la forêt fantastique. Dans *Giselle*, le personnage principal, Albert, le prince déguisé, prisonnier dans la ronde diabolique des *Wilis*, est sauvé grâce à l'arrivée de l'aube et de l'éclat du jour : les êtres nocturnes se dissipent dans la nature. Dans *Roxane,* le héros masculin du ballet ne semble pas hésiter entre les deux mondes ; il suit Roxane transformée en *Wili* pour retrouver sa fiancée terrestre.

Ce qui nous intéresse de près est le personnage de Roxane ou de la *Wili*. Ce n'est pas une fille morte d'un chagrin d'amour ; son caractère ambivalent se maintient durant tout le spectacle. Elle est décrite dans le livret comme une fille souffrante : étant une *Wili*, elle ne peut pas aimer un humain ou entrer dans une église pour faire des prières. Cette interdiction est importante car elle explique pourquoi la jeune femme est dévoilée devant

ses compatriotes Monténégrins. En effet, cela crée un conflit entre son existence terrestre et celle mystique dont le cœur est la question religieuse. Victime d'un enchantement et partagée entre le monde terrestre et le monde surnaturel des *Wilis*, la jeune femme ne peut pas aimer un humain et elle est privée de la faculté de prier dans une église. Cette précision dans l'introduction du livret nous paraît cruciale car elle souligne la dualité évidente de la culture slave, partagée entre des croyances païennes et chrétiennes. En outre, la dualité de Roxane constitue un élément significatif de sa nature, qui lui sauve la vie et la distingue de son archétype Giselle. Roxane survit grâce à ses métamorphoses et à son caractère ambivalent qui lui permettent de se transformer en humaine. Ainsi, ces deux ballets s'éloignent l'un de l'autre dans leurs scènes finales. Alors que Giselle « touche à ses derniers instants […] s'affaisse peu à peu et lentement au milieu de ce vert tombeau ; »[1], Roxane recouvre sa figure humaine.

Certes, le ballet de Petipa propose une reprise du schéma dramatique d'un ballet avec les aménagements. Cependant, le spectateur est surpris lorsqu'il voit Roxane en *Wili* dans tout le premier acte du ballet. Comme si les auteurs du livret n'avaient pas déterminé la frontière entre les deux univers et les deux styles ou n'avaient pas l'intention de tromper le spectateur. Par ailleurs, le dénouement est d'autant plus étonnant qu'il propose un effacement complet des êtres malfaisants et la libération de l'enchantement de l'héroïne principale, qui retrouve sa forme humaine dans le monde réel. La question de la dualité est alors posée au début du spectacle et le conflit entre une réalité humaine et une irréalité onirique demeure au cœur du spectacle.

Précisons à cet égard que le ballet *Giselle* a continué son existence en Russie après avoir été transposé par Antoine Titus en 1842. Selon les *Chroniques des Théâtres impériaux* d'Aleksandr Vol'f, ce ballet fut présenté 84 fois entre 1842 et 1881.[2] Les différentes versions de ce ballet ont été chorégraphiées par Petipa lui-même entre 1884 et 1889 alors que cette œuvre phare du ballet romantique avait été supprimée des scènes françaises. En 1888, *Le Courrier de Saint-Pétersbourg* publie un article à l'occasion de la nouvelle mise en scène du ballet romantique. Il n'a jamais perdu sa pertinence et on le sort du placard pour les raisons proposées par le chroniqueur :

> Il est d'usage de renouveler le ballet *Giselle* dans les cas où le répertoire de ballet s'étiole. Cela arrive environ une fois tous les cinq ou six ans. Aucune ballerine n'a réussi à se dispenser de se produire dans cette œuvre qui propose une musique si jolie et un beau livret dramatique, bien qu'un peu dépassé aujourd'hui. Quand on a engagé Emma Bessone, elle a dû débuter dans *Giselle*

[1] GAUTIER TH., *Théâtre : mystère, comédies et ballets*, Paris, Charpentier, 1872, p. 363 http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k209368w/f365.image.langFR Consulté le 22/02/2018.
[2] VOL'F A., *Hronika peterburgskih teatrov s konca 1855 do načala 1881 goda*, 1884, *op. cit.*, p. 150.

> dont la mise en scène était renouvelée pour cette danseuse. Mme Cornalba a pu éviter le rôle de Giselle pendant la saison précédente mais elle y a échoué la saison actuelle.[1] (en russe)

En dépit des accusations disant que le style de Giselle est tombé en désuétude, le schéma dramatique est toujours jugé exquis et le ballet domine depuis plusieurs décennies le répertoire chorégraphique russe. De même, le scénario du nouveau ballet de Petipa a des liens évidents avec le ballet de Théophile Gautier et de Saint-Georges ce qui, à notre avis, souligne l'intention du chorégraphe de faire rayonner le ballet français dont les idées et les principes l'accompagnent durant toute sa carrière en Russie.

Mais ce n'est pas seulement le livret de ballet qui nous indique les similitudes et divergences entre les deux ballets. L'analyse des critiques de presse qui examinent les éléments de décor, de costumes et des danses, suggère un certain nombre d'affinités qui se révèlent dans l'esthétique de ces ballets. Sylvie Jacq-Mioche, dans son article intitulé *l'Esthétique de l'immatériel dans le ballet parisien du XIXe siècle*, fait ressortir les principaux éléments qui composent la nouvelle esthétique du ballet romantique. Les danseuses habillées en robes blanches qui font penser aux fantômes et aux ombres, la chorégraphie faite sur les pointes afin de créer l'image de l'envol et de la légèreté incorporelle sont des attributs indispensables du spectacle.[2] Ils figurent également dans le spectacle *Roxane*. Le paysage sombre et les ténèbres qui annoncent l'arrivée des êtres fantastiques est une résurgence de toute une activité souterraine. On y retrouve la même attirance pour l'immatériel, des personnages irréels semblent flotter sur la scène. Le troisième acte du ballet *Roxane* s'inspire explicitement du deuxième acte du ballet *Giselle*. Afin de mettre en lumière une certaine similarité entre les deux ballets, nous allons observer les indications scéniques. D'après les recherches d'Hélène Laplace-Claverie, les didascalies qui sont mises en amont des énonciations des actes sont à considérer afin de mettre en évidence le rôle de la scénographie dans l'affrontement des deux univers.[3]

Ainsi, le livret de *Giselle* s'ouvre par la présentation d'un vaste panorama du paysage allemand en arrière-plan et de la maison de l'héroïne au premier plan[4]. De la même façon, on trouve dans la didascalie du premier acte de *Roxane* des indications décrivant « une

---

[1] « Teatr i muzyka » [Le Théâtre et la musique] *Sankt-Peterburgskie vedomosti* [Les Nouvelles de Saint-Pétersbourg], nº 351, 20 décembre 1888.

[2] JACQ-MIOCHE S., « L'Esthétique de l'immatériel dans le ballet parisien du XIXe siècle » in Isabelle MOINDROT I. (réd.), *Le Spectaculaire dans les arts de la scène du Romantisme à la Belle Époque*, Paris, CNRS Éditions, coll. « Arts du spectacle », 2006, p. 118–125.

[3] LAPLACE-CLAVERIE, H., *Écrire pour la danse. Les livrets de ballet de Théophile Gautier à Jean Cocteau (1870-1914)*, *op. cit.,* p. 189.

[4] GAUTIER TH., *Théâtre : mystère, comédies et ballets, op. cit., p.*. Voir aussi LAPLACE-CLAVERIE, H., *Écrire pour la danse… op. cit.,* p. 188-190.

contrée pittoresque au Monténégro. Au fond se trouvent les montagnes couvertes de neige ; à droite, une chapelle d'une taille modeste ; près de laquelle il y a une cabane et à sa fenêtre on aperçoit quelques pierres en formant un monument. »[1] Une telle organisation scénographique est censée figurer le contraste entre l'ambiance humaine, où se trouve la maison de l'héroïne, et la nature sauvage, domicile de créatures chimériques. Cette structure ambivalente évoque les motifs canoniques du ballet romantique, en particulier la tradition de faire s'opposer les deux univers. Le monde fantastique caché en arrière-plan se manifeste à la fin du deuxième acte de *Roxane* et sa révélation constitue « un des plus beau décor », selon le chroniqueur de *l'Illustration mondiale* ; les descriptions de cette scène finale font référence à une architecture scénique que les auteurs ont choisi de recopier : « les murs de la modeste maison s'écartent et le spectateur voit les esprits fantasmagoriques. »[2]

De la même manière, le troisième acte de *Roxane* tente de reproduire les indices du deuxième acte de *Giselle*. Le théâtre représente un paysage de montagne enneigé et sauvage qui plonge le spectateur dans une atmosphère sombre et sinistre. Le troisième acte intitulé dans le livret « La Vallée enchantée » se passe dans « une vallée entourée par des gorges profondes de montagne au Monténégro »[3] et met au premier plan les êtres fantasmagoriques qui « se sont réunis dans un lieu inaccessible pour leur fête nocturne. »[4] À travers ces précisions on perçoit une influence cruciale du modèle gisellien.

Il est utile de disposer des notes et dessins de Petipa pour le troisième acte du ballet *Roxane* afin de comprendre comment le texte chorégraphique fait écho au texte littéraire du livret et encore davantage afin d'observer comment ces deux langages interagissent avec la scénographie. L'étude de l'illustration 4 met en évidence le traitement chorégraphique du maître de ballet. Et si la question de la chorégraphie n'est pas au centre de notre recherche, son analyse permet de mieux saisir l'interprétation chorégraphique que Petipa utilise pour construire le traitement de cet acte, conforme à l'esthétique du ballet romantique. Observons d'abord la partie haute de la feuille. Sur les lignes qui servent de moyen de mesure de l'espace de la scène, le chorégraphe indique les détails de la scénographie du troisième acte. La présence de la lune suggère la nuit et le temps sombre pour désigner au mieux l'univers des êtres souterrains et des esprits fantastiques. Ensuite, l'indication de *praticable*[5] qui en général détermine les détails volumineux de la

[1] *Roksana, krasa Černogorii*, livret de ballet, p. 7.
[2] *Vsemirnaja illjustracija* [L'Ilustration mondiale] nº 482, p. 230.
[3] Roksana, krasa Černogorii…, livret de ballet, p. 21.
[4] *Ibid.,* p. 21.
[5] *Praticable* est une grande et large partie de décor sur laquelle les artistes peuvent se trouver.

mise en scène tels que la montagne, la falaise, les rochers ; le livret introduit cet acte par une courte description de la montagne du Monténégro. Le pont, l'arbre et l'eau sont des éléments présents dans le livret et constituent les repères de cette scène-clé puisque la bataille funeste entre les deux personnages principaux se passe sur le pont.

Les danseuses sont désignées par les pastilles et les danseurs – par de petites croix[1]. Les autres symboles employés sont les petits carrés qui figurent des chaises ou des tabourets transportables disposés régulièrement sur la scène et utilisés pour la composition des groupes. De plus, la position symétrique des groupes et des tabourets suggère que le corps de ballet fait partie d'une scène semi-dansante ou semi-pantomimique. Petipa aurait composé un numéro avec des effets d'élévation ou de sauts et, pour créer l'impression d'êtres éthérés et d'une légère vapeur, les tabourets étaient probablement utilisés par le corps de ballet pour s'élever ; selon les commentaires dans les articles de presse, une scène de sauts : « Certains esprits Wilis sautaient très lourdement […] »[2], pour laquelle les tabourets pouvaient servir.

[1] Nous remercions Andrej Galkin pour son aide de décryptage de ce document et ses explications du texte chorégraphique.

[2] « Teatral'nyj nigilist » [Le Nihiliste théâtral] *Peterburgskij listok* [La Feuille de Saint-Pétersbourg], nº 22, 31 janvier 1878, p. 3.

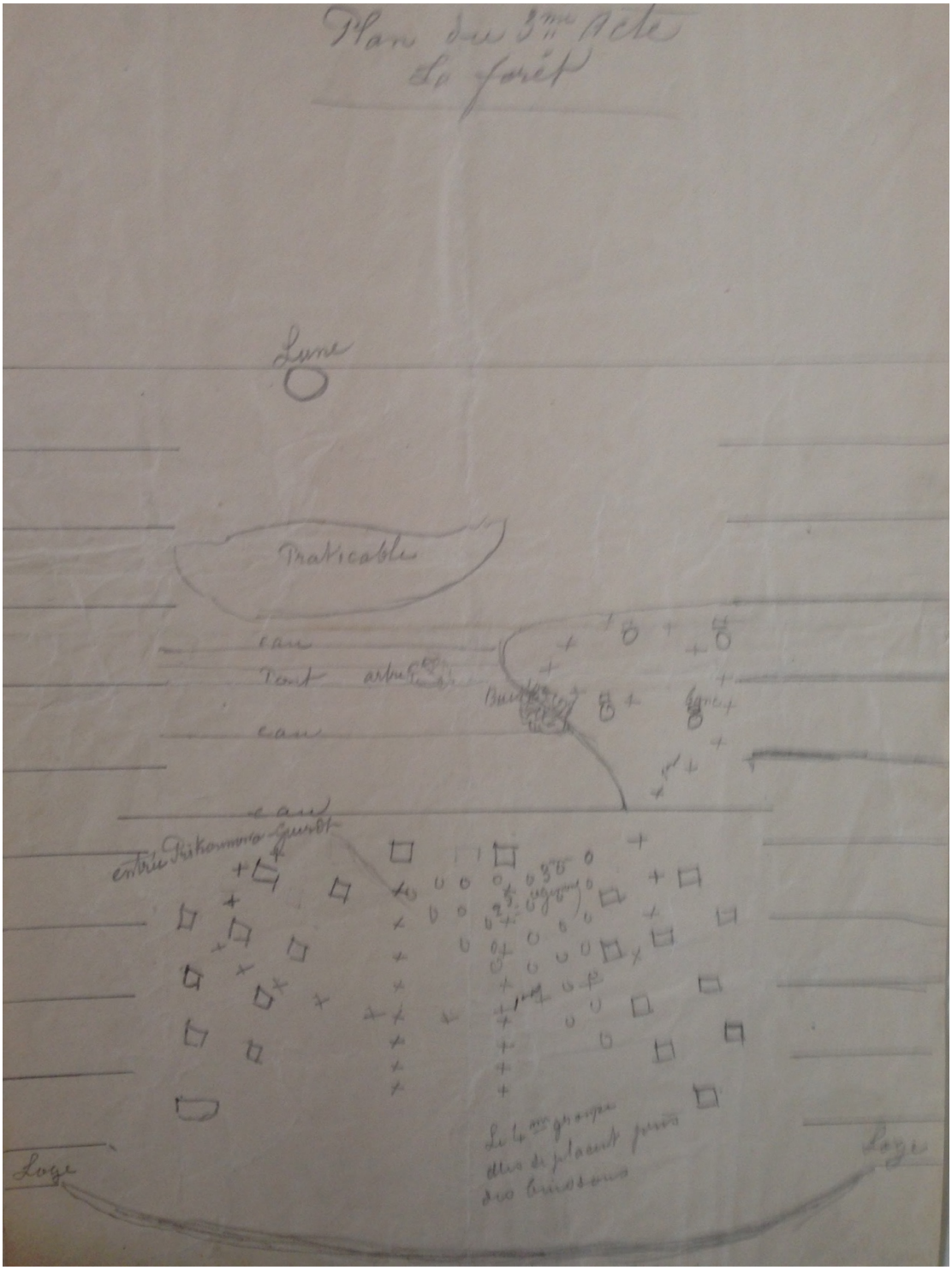


Figure 17 Musée Bakhrouchine, F. 205, D. 508, P. 1-2.

Les remarques laissées par le maître de ballet indiquent : « Après l'entrée de Mme Sokolowa, Mme Guerdt et Prikhounowa font le groupe aussi bien que Mme Sokolowa. Puis après elles lui disent qu'elles ont fait périr des Bergers - Sokolowa frémit … »[1] Petipa utilise également son propre langage dans ses notes : Mme Guerdt est en effet la danseuse Šapošnikova, qu'il appelle d'après le nom de son époux – Pavel Guerdt. Les notes de l'auteur ne manifestent-elles pas une forme d'imitation de l'écriture de Théophile Gautier ? Dans le vocabulaire de Petipa, « Les Bergers » désignent de simples villageois ou des paysans qui ne figurent pas dans le livret de ballet. Le chorégraphe énumère les groupes qui deviennent dans sa composition un fond constructif de l'action scénique. D'après ses notes, « le 4ème groupe. Elles se placent près des buissons »[2], ce qui pourrait signifier que les *Wilis* après avoir fait le groupe, se cachent ou se dispersent. Les *Wilis* slaves du Sud-Est reprennent le parcours des *Wilis* de la légende allemande. Au début du deuxième acte du ballet *Giselle*, « Toutes les *Wilis* se dispersent et se cachent dans les roseaux. ». Plus loin, le livret relate que « de jeunes villageois […] traversent gaiement la scène ; ils vont s'éloigner, lorsqu'une musique bizarre, l'air de la danse des *Wilis* se fait entendre. […] Les *Wilis* les entourent aussitôt, les enlacent et les fascinent […] »[3] Bien que créés dans deux pays différents, les deux actes de ces deux ballets semblent posséder un vocabulaire commun dont le chorégraphe français a hérité.

[1] *Musée Bakhrouchine*, F. 205, D. 508, P. 1-2.
[2] *Ibid.*
[3] GAUTIER TH., *Théâtre : mystère, comédies et ballets*, *op. cit.,* p. 353.

On pourrait poursuivre cette comparaison en évoquant d'autres scènes de cet acte. Comparons comment Giselle en Wili essaie de sauver son amoureux du bal mortel, et comment le même motif apparaît dans *Roxane*.

Giselle (l'acte II, la scène XII)	Roxane, (la fin de l'acte III)
[…] mais au moment où Myrtha va toucher Albert de son spectre enchanté, Giselle s'élance et retient le bras de la reine levé sur son amant. Fuis, dit Giselle à celui qu'elle aime, *fuis, ou tu es mort, mort comme Hilarion*, ajoute-t-elle en désignant le lac. Albert reste un instant frappé de terreur à l'idée de partager le sort affreux du garde-chasse. […] La reine et toutes les Wilis le poursuivent jusqu'au tombeau ; mais Albert est toujours protégé par Giselle, arrive ainsi jusqu'à la croix […] Furieuses d'être ainsi trahies dans leurs cruelles espérances, les Wilis tournent autour d'Albert, et s'élancent plusieurs fois devant lui, toujours repoussées par une puissance au-dessus de la leur.[1]	Roxane supplie son amoureux de fuir afin d'échapper à la mort imminente. Elle lui indique la voie d'échappement mais ni les prières ni supplications, rien ne lui fait partir. Il est ferme dans sa décision. […] -Fuis ! fuis ! ce sera tard, - lui dit Roxane. – Maintenant tous les esprits de montagne vont arriver et tu n'auras pas de pitié. Il reste immobile. Pendant ce temps, le monde fantastique des esprits de montagne vient de tous les côtés pour se réunir. Les Wilis l'enlèvent des bras de Roxane, l'entourent et veulent le torturer jusqu'à la mort.[2]

Cette comparaison relève des images étrangement similaires de deux œuvres comme l'emploi d'un vocabulaire identique dans les dialogues, une danse en ronde des *Wilis* et ensuite les premiers rayons du soleil qui apportent le salut. Toutefois, au-delà de la ressemblance évidente, les deux extraits confirment la différence de la nature du personnage principal masculin. Le Monténégrin du ballet de Petipa refuse de quitter Roxane et s'apprête à la défendre devant l'armée des Wilis tandis que le personnage initial Albert est entièrement guidé par Giselle ; le livret ne lui attribue pas un rôle de défenseur. De cela découle la supposition que non seulement Petipa accordait de l'importance aux rôles masculins, mais en outre qu'il respectait la dimension établie par le ballet *Le Petit cheval bossu,* faisant du personnage masculin une figure puissante.

Les costumes de couleur vive sont remplacés par les robes flottantes et pâles, ainsi que les radieuses danses de caractère laissent place aux pas dits classiques afin de recréer « un acte blanc ». Les pas classiques représentent une composante essentielle de cet acte

[1] *Ibid.*, p. 359- 360.
[2] Roksana, krasa Černogorii…, livret de ballet, p. 23-24.

qui rend hommage au chef d'œuvre du ballet romantique. Dans cette scène, les sauts, les envols, la chorégraphie fluide sont employés pour recréer l'univers éthéré des ballets des années quarante. Le chroniqueur de la Gazette *de Saint-Pétersbourg* attire l'attention sur la couleur des robes des danseuses, qui affiche sa ressemblance avec l'univers du ballet romantique : « Les costumes étaient magnifiques, toutefois, leurs couleurs étaient monotones, ils se ressemblaient tous, et la couleur blanche dominait. »[1] Et si les danses de caractère des actes précédents sont bien saluées par le discours critique, les danses classiques signées pour cet acte, censées souligner l'esthétique de l'immatériel comme elles l'ont fait dans les ballets *La Sylphide* ou *Giselle*, semblent être moins appréciées par la presse. Un chroniqueur les qualifie de « banales » et signale qu' « elles produisent peu d'effet »[2]. Par ailleurs, la danseuse du rôle-titre, Evgenija Sokolova, est désapprouvée dans les danses classiques du troisième acte. La presse précise que la ballerine « n'est pas parvenue à se produire dans les pas classiques, les tours doubles sur les pointes et les larges vols aériens sur la scène. »[3] Les sauts, les vols, la chorégraphie fluide sont employés pour recréer les images des filles éthérées des ballets des années quarante.

Séduits par le mythe de *Giselle* et la trame du ballet de Théophile Gautier et Henri Saint-Georges, les auteurs de *Roxane* l'ont néanmoins modifié pour mettre en place des motifs qui sillonnent le théâtre de ballet de l'époque. Ajoutons aussi que le décor du dernier acte reprend celui du premier acte pour que le spectateur se retrouve dans le monde réel. La scénographie communique à l'avance le dénouement rassurant du spectacle. La suite du récit se différencie ainsi de celle imaginée par Gautier. Le chorégraphe choisit un rapide dénouement. Se rendant à la tombe de la mère vampire, Janko tue le papillon malveillant et Roxane est ainsi délivrée de l'enchantement. Le point culminant de la dernière scène fut sa capacité à prononcer des prières. Pour prouver les retrouvailles avec sa forme humaine et le refus du côté fantastique, « elle se précipite vers la chapelle, se met à genoux et prie avec une tendresse paisible. »[4] Cet avantage, dont seul un humain dispose et qui est celui de prononcer les prières et d'entrer à la chapelle, témoigne de son innocence devant tous les Monténégrins du village. Dans ce dernier acte, qui renoue avec la réalité rassurante du début du spectacle (le village monténégrin), les

[1]« Teatral'noe èho » [L'écho théâtral] *Peterburgskaja gazeta* [La Gazette de Saint-Pétersbourg], 31 janvier 1878, p. 3.
[2] « Benefis g-ži Sokolovoj : balet Roksana, krasa Černogorii » [Le bénéfice de Madame Sokolova : le ballet *Roxane, la Belle du Monténégro*] *Sankt-Peterburgskie vedomosti* [Les Nouvelles de Saint-Pétersbourg], 31 janvier 1878, p. 112.
[3] « Teatr i muzyka » [Le théâtre et la musique] *Novosti [Les Nouvelles]*, 31 janvier, 1878, p. 2.
[4] Roksana, krasa Černogorii…, livret de ballet, p. 28.

danses classiques s'effacent pour laisser place aux danses de caractère : ce sont la danse slave, la danse monténégrine et le *kolo* qui concluent le spectacle.

La *Feuille de Saint-Pétersbourg* critique non sans fondement l'argument du ballet « médiocre, étonnamment court et terriblement répétitif pour un ballet en quatre actes »[1] où la structure en deux actes de *Giselle* opposant les deux univers se trouve exagérément étirée dans un ballet en quatre actes.

1.4.*Roxane, la Belle de Monténégro*, est-il un ballet d'un épisode politique ?

Le ballet eut un certain succès, justifié selon les chroniqueurs par « son intérêt pour la question d'actualité et notre compassion envers les frères slaves »[2], ainsi que par « les danses des Monténégrins, totalement nouvelles et originales, qui se distinguent par leur caractère hardi, des costumes colorés et spectaculaires, surtout chez les femmes, et par des tableaux de groupe qui font une vive impression sur le spectateur ».[3] En dépit des critiques favorables, le nouveau spectacle a été classé parmi les ballets anecdotiques ayant pour but de servir le courant patriotique. Le caractère fortuit de sa création est confirmé également par les moyens limités qui furent octroyés à sa mise en scène par la Direction des Théâtres impériaux. La presse ne tarda pas à remarquer que « Malheureusement, l'aspect imaginaire n'a pu être développé davantage car l'imagination du maître de ballet a été circonscrite par des dépenses beaucoup plus réduites que celles pour le ballet *La Bayadère* de l'an dernier. »[4] En outre, un autre journal accuse le gouvernement de donner une fausse image du patriotisme : « On raconte que la Direction a accordé à peine quatre milles roubles pour ce nouveau ballet, pour toute cette « beauté du Monténégro ». Et même si ce n'est pas beaucoup, dans tous les cas c'est plus que ce qui a été consacré au Monténégro lui-même par le département de Saint-Pétersbourg du comité slave de bienfaisance »[5] Ce passage, qui ouvre la recension critique de la *Feuille de Pétersbourg*, donne le ton de l'article ; sarcastique, le chroniqueur ne

[1] « Teatral'nyj nigilist » [Le Nihiliste théâtral] *Peterburgskij listok* [La Feuille de Saint-Pétersbourg], nº 22, 31 janvier 1878, p. 3.
[2] « Balet. Hronika » [Le Ballet. La Chronique] *Muzykal'nyj svet* [Monde musical], nº 6, 5 février 1878, p. 55.
[3] « Teatr i muzyka » [Le théâtre et la musique] *Novosti* [Les Nouvelles], 31 janvier, 1878, p. 2.
[4] « Teatral'noe èho » [L'écho théâtral] *Peterburgskaja gazeta* [La Gazette de Saint-Pétersbourg], 31 janvier 1878, p. 3.
[5] « Teatral'nyj kur'er » [Le Courrier théâtral] *Peterburgskij listok* [La Feuille de Saint-Pétersbourg], nº 22, 31 janvier 1878, p. 3.

reconnaît pas la mission patriotique du spectacle et la considère comme une simple façade.

Pour l'essentiel, le discours critique, qui n'insistait pas forcément sur le statut politisé du spectacle, n'a pas laissé de commentaires explicites à ce sujet. La représentation de l'actualité contemporaine, qui est reproduite d'une façon marginale et accessoire, est une pratique habituelle pour le théâtre impérial. Et si les articles de presse s'interrogent sur la nature de cette œuvre, c'est davantage son caractère authentique que la *Gazette de Saint-Pétersbourg* préfère souligner :

> Tous les ans nous regardons une nouvelle œuvre chorégraphique sur la scène du Grand Théâtre, et toutes les fois nous sommes impressionnés par l'imagination inépuisable de M. Petipa, par sa maîtrise des groupes, l'originalité des danses et son habileté à caractériser la localité où se déroule le ballet avec pertinence et authenticité. [...] Roxane harmonise les deux éléments : fantastique et réel.[1] (en russe)

Dans *Roxane*, la dimension slave s'est dispersée dans le modèle gisellien, mais est réapparue au cours des scènes finales où le jeune héros slave sauvait non seulement sa bien-aimée mais aussi tout le pays de l'imposteur musulman et des puissances surnaturelles. L'étude du livret dévoile toutefois l'influence perceptible des thèmes de l'actualité russe. Élément exceptionnel et fort étonnant dans un ballet, la question de religion fait partie de l'intrigue. Elle s'inscrit dans une revendication de l'union des peuples slaves mettant en avant la religion orthodoxe, en conformité avec les principes officiels de l'Empire russe. Cette alliance, qui s'est manifestée explicitement dans la perception de la guerre des Balkans chez une partie de la population, a joué un rôle significatif dans la décision de la Russie d'accorder un soutien aux pays slaves orthodoxes. Un autre détail que dévoile l'analyse du scénario chorégraphique est le rôle renforcé du personnage du Monténégrin, Janko. Son adversaire, un Monténégrin qui choisit la religion musulmane se retrouve capturé dans une ronde magique des *Wilis* et il doit perdre la vie ; toutefois le Monténégrin le bat sans que l'auteur profite du pouvoir daïmonique des *Wilis.* Il s'avère que le livret de ballet est adapté aux motifs d'actualité.

Dans ses mémoires, Alexandre Benois a laissé sur ce ballet des impressions grâce auxquelles nous pouvons imaginer l'ambiance solennelle et le ton patriotique imposé dans cette création. La structure et le sujet de la création ne trompent pas le jeune peintre qui imprime aux premières lignes un ton ironique :

[1] « Teatral'noe eho » [L'écho théâtral] *Peterburgskaja gazeta* [La Gazette de Saint-Pétersbourg], 31 janvier 1878, p. 3.

> La première s'est déroulée tantôt à la fin de 1877 tantôt au début de 1878 […] Le spectacle avait un caractère patriotique ; il a débuté et fini par un hymne national. On nous précise que le public a exigé que l'orchestre répète *Dieu protège le tsar*[1] plusieurs fois. […] En particulier j'ai été frappé par un des épisodes du deuxième acte, un brave Monténégrin qui, amoureux de la belle Roxane, confronte le bachi-bouzouk féroce […] Nous assistons à la rencontre de deux rivaux. Le combat se passe dans la nuit sur un pont de village, dépourvu de garde-corps, qui enjambe une chute d'eau illuminée par le clair de lune. Après cette échauffourée, le Monténégrin précipite le grand Turc dans un torrent impétueux. À la fin du ballet, les amoureux sont réunis. On considérait que le maître de ballet a reproduit de danses traditionnelles des Slaves du Sud […][2]

Roxane, la Belle du Monténégro, produit spécifique de la fin des années soixante-dix, n'a pu être élaboré et n'a pu voir le jour que par la combinaison subtile de l'esthétique du ballet romantique français et de la thématique politique du moment. Le chorégraphe devait créer ce spectacle dans un but patriotique, toutefois l'œuvre reste fidèle aux canons traditionnels propres au genre du ballet. Tenu de créer cette œuvre dans un délai très court et avec des contraintes financières, le maître de ballet se tourne vers les anciennes œuvres chorégraphiques, le ballet *Giselle* en particulier. Tout en restant fidèle au cadre institutionnel des Théâtres impériaux, il propose au public un nouveau thème – celui du folklore des Slaves du Sud-Ouest. Et si ce ballet n'initie pas le caractère slave dans l'œuvre de Petipa, il n'en constitue pas moins un grand ballet du caractère qui continue la série des ballets sur le thème slave. Il précède un autre ballet qui fera l'objet d'une étude dans les pages suivantes.

Le rôle occasionnel de cette création lui permet cependant de garder sa place dans le répertoire chorégraphique et entre sa première et jusqu'en 1881 elle a été présenté trente fois selon les statistiques théâtrales de Vol'f.[3] De plus, en 1883, le ballet fut repris par le Grand Théâtre de Moscou. Cependant, sa vie de scène ne dure pas longtemps et apparaît être liée à celle de la danseuse principale qui quitte la scène en 1886, le ballet est donc retiré du répertoire.

[1] L'hymne national de l'Empire russe de 1833 et jusqu'à la Révolution de 1917.
[2] BENUA A., *Moi vospominanija* [*Mes mémoires*], Vol. 1, livre 2, Moscou, Nauka, 1993, p. 367.
[3] VOL'F A., *Hronika peterburgskih teatrov s konca 1855 do načala 1881 goda*, *op.cit.*, p. 150.

2. Le ballet *Mlada*, la création la plus mystérieuse de Marius Petipa

Le ballet *Mlada* est l'une des créations les plus atypiques dans l'œuvre de Petipa, avant tout par l'histoire de sa création et ensuite par son sujet. Il a été présenté en 1879. La danseuse Evgenija Sokolova y figure en rôle-titre. Il faut noter que Marius Petipa reprend ce spectacle plusieurs fois durant sa carrière et recrée trois versions de ce même ballet (1879, 1892, 1896). Toutefois, un outil technique de son travail — le livret de ballet — demeure sans amendement lors des reprises, ainsi que la plus grande partie du décor. En revanche, à chaque nouvelle version, le chorégraphe retravaille et change le texte chorégraphique. Ce chapitre, consacré au ballet *Mlada,* s'ouvre par une brève histoire de sa création afin de démontrer que son idée initiale sort du projet de l'opéra-ballet. Tout au long de ce chapitre, on évoquera l'influence de l'opéra russe de la première moitié du XIXe siècle sur ce ballet petipien qui demeura cependant fidèle aux conventions du genre du ballet. Ce chapitre a aussi pour objectif de dévoiler un intérêt du chorégraphe à la culture des anciens slaves, confirmé par ses recherches encyclopédiques et ethnographiques.

2.1.Le projet d'un ballet-opéra au sujet slave

L'histoire de la création de *Mlada* est complexe et nous allons la relater brièvement. Le ballet trouve son origine dans un projet du directeur des Théâtres impériaux, Stepan Gedeonov, qui était auteur du livret. Il avait l'intention de créer un opéra-ballet et en 1869 a invité les compositeurs du Groupe de Cinq à composer la musique, ainsi que le compositeur de ballet Minkus. Dans ses mémoires, le compositeur Nikolaj Rimskij-Korsakov se souvient de cette proposition :

> Je ne sais pas qui était à l'origine de cette commande. Je soupçonne l'influence de Loukachévitch, un fonctionnaire de la direction théâtrale. […] Je suppose aussi que tout ne s'est pas passé la sans participation de V.V. Stassov. Nous fûmes invités tous les quatre chez Guédéonov pour mettre au point la répartition du travail.[1]

Bien que certains numéros de musique soient conçus, ce projet de l'opéra-ballet ne voit pas le jour. Rimskij-Korsakov laisse une note dans son journal : « […] tout ce que nous avions écrit pour *Mlada* fut réutilisé par la suite dans d'autres œuvres. » [2] Le compositeur

[1] RIMSKI-KORSAKOV N., *Chronique de ma vie musicale*, *op. cit.*, p. 130.
[2] *Ibid.,* p. 131.

récupère également le sujet de *Mlada* pour son propre opéra-ballet dont la première a lieu en 1892. Son opéra s'inscrit dans la tradition des opéras féeriques en combinant le folklore et l'imaginaire, l'orthodoxie et le paganisme.

En 1870, le directeur propose le scénario à Marius Petipa afin qu'il crée un ballet de même nom. La Direction choisit un compositeur russe, Aleksandr Serov[1], pour la création musicale. Il est probable qu'elle voulait engager un compositeur réputé pour la création d'une musique aux motifs slaves. Ce projet échoue également à cause du décès du compositeur en 1871.

Cependant, le scénario de *Mlada* n'a jamais été perdu. En 1877, Petipa utilise certains épisodes chorégraphiques ainsi qu'une certaine partie du schéma dramatique dans le ballet *La Bayadère*, composé sous l'influence de plusieurs œuvres chorégraphiques, y compris de *Mlada*.[2] Un peu plus tard, le chorégraphe se tourne de nouveau vers ce sujet pour monter cette fois-ci un ballet qui reprend entièrement le livret du directeur. La première a eu lieu au Grand Théâtre de Saint-Pétersbourg le 2 décembre 1879 à l'occasion du bénéfice de la danseuse Evgenija Sokolova. Le décor a été exécuté par les décorateurs du Théâtre Impérial : Wagner, Šiškov et Bočarov. Pourquoi le chorégraphe revisite-t-il ce sujet ? On peut supposer qu'une œuvre à caractère slave demeure toujours en vigueur dans le théâtre musical à la fin des années 1870. Cette création perpétue en effet la tradition des œuvres inspirées par l'imaginaire slave après la représentation de *Roxane, la Belle du Monténégro*.

2.2. *Mlada*, 1879

2.2.1. Le livret

Le livret de ballet présente une intrigue complexe. Il transporte le spectateur du présent au passé, du monde réel au monde fantastique. Dans l'histoire, des personnages du monde réel côtoient des dieux du panthéon slave, qui sont à leur tour accompagnés par des personnages du monde antique.

Résumons l'intrigue du ballet. L'action se passe sur les territoires slaves situés aux bords de la mer Baltique, aux IXe-Xe siècles. Mlada est une princesse devenue une ombre

[1] Aleksandr Serov (1820-1871) est compositeur russe, connu surtout pour les trois opéras : Judith, Rogneda et la Puissance du mal. Il est principalement connu en tant que critique de musique. André Lischke écrit que Serov s'entendait mal avec les compositeurs du Group des Cinq qui considéraient ses œuvres comme pseudo-russes (LISCHKE A., *Histoire de la musique russe*, *op. cit.*, p. 253). Aleksandr Serov est également le père du célèbre peintre Valentine Serov (1864-1911) qui collabora au *Monde de l'art*.

[2] Cf. SLONIMSKIJ Ju., *Dramaturgija baletnogo teatra XIX veka, op. cit.,* p. 288-289.

après sa mort. Elle a été empoisonnée par sa rivale, une autre princesse, Vojslava. L'ombre qui apparaît tout au long du spectacle envahit les rêves et les pensées de son fiancé Jaromir (*jar*, lumineux, brûlant ; *mir*, monde) qui est la plupart du temps dans les bras de Morphée. Quand il est éveillé, sa fiancée terrestre, Vojslava, est près de lui. Mlada et Vojslava sont accompagnées par des sorcières qui luttent l'une contre l'autre : Vojslava cherche le soutien magique de Morena, sorcière malveillante, de la mort et des eaux. Mlada est guidée et protégée par Lada, magicienne bienveillante issue des opéras féeriques russes. Tourmenté et partagé entre le rêve et la réalité, Jaromir refuse d'épouser Vojslava dans la scène finale et Vojslava tombe morte. Mlada sauve Jaromir en l'introduisant dans la demeure des dieux. Voici un sujet riche de leitmotives et de connexions intertextuelles.

En regardant les notes pour cette œuvre qui sont conservées dans les Archives du Musée Bakhrouchine, on se rend compte que le maître de ballet a largement étudié l'histoire des Slaves des pays baltes en privilégiant l'aspect poétique :

> Pour la mise en scène de ballet, il faudrait conserver tout ce qu'il se trouve de poétique et d'intéressant dans l'Ancien Monde slave, rejetant la critique sévère vis-à-vis des témoignages exagérés de la lutte et de la civilisation des Slaves, que nous donnent Moussoudy, le biographe de Lt Otton, Adam de Brème, Guelengoldt, Saxon le grammaticaire etc.[1]

En effet, le chorégraphe a pris connaissance des écrits du géographe germanique et chroniqueur du XIe siècle (Adam de Brême) et l'historien de l'époque médiévale danoise (Saxo Grammaticus). Il considère cette étude importante afin de réaliser la mise en scène de son ballet. En plus, on constate son intérêt pour l'univers slave dans ses notes minutieuses. Il a consulté de nombreux ouvrages.

Son étude de l'imaginaire des anciens Slaves contient les réflexions sur l'histoire du peuple slave et est accompagnée d'une copie des informations encyclopédiques. Ainsi, il continue dans ses écrits :

> Slaves (du mot *Slava* qui signifie gloire) c'est le second peuple de l'Europe qui ait conservé son type primitif. Il sort de l'Inde […] et l'on croit qu'ils envahirent l'Europe premiers siècles avant J.C. Les princes portaient les titres de *gospodin* (hospodar), *Kniaz*, *voivode* etc. Les Slaves habituent en général des huttes isolées ; ils avaient cependant quelques villes, telles que Novgorod, Kiev […][2]

[1] *Musée Bakhrouchine*, F. 205, D. 281.
[2] *Musée Bakhrouchine*, F. 205, D. 288.

Il semble essentiel pour le chorégraphe de s'appuyer sur les études des historiens afin de montrer une particularité poétique de l'imaginaire slave. Petipa accorde une attention particulière aux croyances des anciens Slaves et aux divinités du panthéon slave :

> Les Slaves exerçaient leur culte dans les temples et dans des bois sacrés. Leurs divinités étaient Perem, le maître du tonnerre, Bielbog, le Dieu bon et blanc, Chernobog, le Dieu noir [...] Ils avaient en outre une divinité qui présidait à l'amour, c'était Lada, une autre qui présidait à la mort, Marganna, des nymphes appelées Rusalki chez les Russes, et Wila chez les Slaves du midi.[1]

Le chorégraphe construit les personnages de l'univers imaginaire des divinités slaves en prêtant attention aux noms et à leur nature. Une polémique autour du sujet, qui concerne surtout le caractère authentique du livret et son adéquation à la mythologie slave, prend place dans les journaux russes. *La Gazette de Saint-Pétersbourg* expose les incertitudes à propos de ce sujet en nuançant davantage les discordances entre les personnages de ballet et ceux de la culture slave :

> L'affiche mentionne un *estafier* du prince. Mais comme chacun sait, les Slaves du IXe siècle n'ont jamais eu d'estafiers. Ils se moquaient des Allemands pour qui d'autres personnes portaient leurs armes. Ils prônaient que chaque personne devait être capable de porter sa propre arme. La déesse souterraine Morena n'existe pas chez les Slaves des pays baltes, mais il y a Margana, la déesse de la terre et de la fertilité. C'était une divinité du bien contrairement au ballet.[2]

D'autres journaux ne cherchaient pourtant pas à prouver le rapport direct entre le sujet et une vérité historique. Leur reproche se reposait au contraire sur l'absence d'un nombre suffisant d'éléments fantastiques. Le chroniqueur de *Suflër* [Le Souffleur] se plaignait :

> Le monde fantastique se manifeste très peu. Il n'y a aucune transformation qui pourrait étonner le spectateur ; les vols aériens sont très peu nombreux et ne sont pas beaux ; il n'y a ni soudaines disparitions ni apparitions, il n'y a rien.[3]

Le ballet, dont le but consiste à impressionner et plonger le spectateur dans un monde imaginé, n'a pas réussi à satisfaire les attentes de certains critiques.

---

[1] *Ibid.*
[2] « Teatral'noe èho » [Echo théâtral] *Peterburgskaja gazeta* [La Gazette de Saint-Pétersbourg], 5 décembre 1879.
[3] « Peterburgskie teatry [Les Théâtres de Saint-Pétersbourg] *Suflër* [Le Souffleur], nº 16, 1879.

Sergej Hudekov ajoute ses doutes sur la nature véritable de l'histoire des anciens Slaves et suppose même que le scénario avait un autre coauteur :

> *Mlada* avait son histoire. L'auteur de ce programme avait ajouté les commentaires « scientifiques » qui ne correspondaient pas à la vérité historique. Bien que l'auteur ait bien voulu montrer son intelligence, il aurait oublié de mentionner que la moitié du ballet, c'est-à-dire la partie fantastique, n'appartenait pas à sa plume, mais à un autre collaborateur de Marius Petipa qui avait souhaité rester incognito.[1]

L'article de la même *Gazette de Saint-Pétersbourg* publié le jour de la première présentation distingue bien le chorégraphe, qui a composé les danses, et l'auteur du livret de ballet, à qui obéit le chorégraphe. Écoutons ce qu'y dit le journaliste :

> Le programme n'est pas écrit par lui [Marius Petipa], et le maître de ballet a reçu un canevas défini par le programme qu'il ne pouvait pas dépasser. Il a été restreint à la mise en scène et à la composition des danses. Que représente le sujet de Mlada ? Mais rien ! Est-ce un rêve ? Non ! La réalité ? Non ![2]

Ajoutons que le rêve en tant qu'un procédé stylistique est très significatif dans le spectacle. Le rêve permet au chorégraphe d'introduire des détails essentiels dans le sujet. La fin du premier acte du ballet présente deux rêves de Jaromir. Ces rêves servent en effet à introduire le personnage de Mlada puisque comme nous apprenons tout au début du récit, la jeune princesse Mlada est morte avant que même l'action ne s'amorce. Afin de connaître l'explication de sa mort, le spectateur se plonge dans le sommeil du personnage principal. On apprend que Mlada a touché un bouquet de fleurs empoisonné. Cette action qui entretient la confusion entre le rêve et la réalité préoccupe le journaliste de la *Gazette de Saint-Pétersbourg* qui continue :

> Exemple : Jaromir voit dans son rêve que sa fiancée Mlada est empoisonnée. Bien. Tout peut advenir dans le rêve. Mais la question suivante surgit : le déroulement du ballet et enfin son dénouement, en particulier le mariage avec Vojslava — est-ce un rêve ? Non ! Cependant, ce qu'on a vu dans le rêve (il est à noter : dans le rêve !), l'empoisonnement de Mlada est devenu la raison pour laquelle Mlada s'est transformée en ombre et a été prise sous la protection d'un esprit bienveillant, Lada. C'est une grande confusion que même le gouverneur de la ville ne comprendrait pas ! Dans le dernier acte, Jaromir refuse d'épouser Vojslava, car il a vu l'ombre, notamment dans son rêve. Mais il ne faut pas croire aux rêves ! Nous pouvons supposer que l'auteur du programme avait intention à faire le personnage Jaromir faible. Dans *La Fille du pharaon*, tout le ballet est un rêve ! C'est logique ! Dans *Mlada*, la logique est absente ![3] (en russe).

---

[1] HUDEKOV S., *Istorija tancev, op. cit.,* p. 112.
[2] « Teatral'noe èho » [Echo théâtral] *Peterburgskaja gazeta* [La Gazette de Saint-Pétersbourg], 4 décembre 1879
[3] *Ibid.*

Le récit contenu dans le livret mélange donc le rêve et la réalité suivant des modalités qui le rendent obscur au spectateur. Ce procédé dramatique est largement utilisé dans les œuvres chorégraphiques. Et si le premier grand ballet de Petipa *La Fille du pharaon*, qui inclut le rêve comme un élément constructif du schéma dramatique, est loué pour sa réussite, le nouveau spectacle laisse le journaliste dans l'embarras.

En 1883, lors d'une reprise de ce ballet, le critique Skal'kovskij, sous le pseudonyme Baletoman, relate son hypothèse de la création du programme pour ce spectacle au cours de la décennie précédente en le désignant comme une des pièces « les plus manquées » :

> L'idée et le livret entier appartiennent à l'imagination de l'ancien directeur des Théâtres impériaux S.A. Gedeonov. L'idée ainsi que sa réalisation semblent faiblement élaborées. Malgré son effort et sa volonté, l'auteur n'a pas réussi à créer quelque chose de valable. Le ballet s'enlise, apathique jusqu'à tourner le cœur. En revanche, Gedeonov a travaillé sur ce sujet aride très longtemps et l'a chéri. Il était certain qu'à l'aide de cette œuvre, il pourrait mettre Mazilier, Saint-Georges, Perrot et même Théophile Gautier et sa *Giselle* toujours jeune et poétique dans sa poche.[1]

L'auteur de cette citation oublie cependant de souligner l'influence d'un autre chorégraphe sur le nouveau projet du directeur. Il est à noter que la fable de *Mlada* puise en grande partie son inspiration dans le ballet *L'Ombre* créé par Philippe Taglioni à Saint-Pétersbourg en 1839.[2] Ce spectacle dont l'action se déroule en Italie met en scène un triangle amoureux, où les personnages sous les noms différents remplissent les mêmes fonctions que dans le ballet *Mlada*. La comtesse Angella, interprétée par Marie Taglioni, dès qu'elle touche un bouquet de fleurs (le même procédé que dans *Mlada*), est empoisonnée par sa rivale et son père. Le personnage l'apprend dans son rêve – un motif qui, comme dans *Mlada*, occupe une place importante dans le spectacle. La comtesse empoisonnée se transforme en ombre. À la fin du spectacle, elle parvient à vaincre ses ennemis et elle se retrouve à nouveau avec son amoureux. Le temple est démenti par les forces surnaturelles et les amoureux se réunissent avec l'aide de la force magique. Ce sujet reflète d'une façon explicite les schémas narratifs des ballets romantiques de l'époque taglionienne.

---

[1] Baletoman, « Balet » [Le Ballet] *Muzykal'nyj i teatral'nyj vestnik* [Le Courrier musical et théâtral], nº 5, 30 janvier 1883.

[2] *RGB*, *Ten'*, ballet en trois actes, chorégraphie de Philippe Taglioni, musique est de Maurer, présenté pour la première fois au Grand Théâtre de Saint-Pétersbourg le 22 novembre 1839.

Figure 18 *Mlada*, ballet fantastique en quatre actes et neuf tableaux, par le maître de ballet M.Petipa. Acte 1, tableau 2. Dessin de F. Gaanen. Revue *Vsemirnaja illjustracija* [Illustration mondiale], nº 583, 8 mars 1880.

Le sujet, qui peut sembler confus au spectateur, se base toutefois sur les schémas habituels du ballet romantique et obéit aux contraintes de son genre. Ainsi, le triangle amoureux se trouve au cœur du spectacle, le héros est tiraillé entre des aspirations contraires, les deux mondes qui s'opposent, et la nature joue un rôle essentiel. Mais si le ballet taglionien demeure une œuvre qui a servi d'influence, le nouveau ballet place une intrigue similaire dans l'univers slave en proposant des personnages nouveaux et en s'inspirant de la mythologie slave. Ce ballet n'essaye pas de reproduire l'histoire des anciens Slaves baltes, il n'y fait qu'une allusion. Toutefois, l'élaboration minutieuse de cette œuvre témoigne d'un intérêt évident du chorégraphe pour l'imaginaire slave qu'il voulait présenter dans le ballet impérial.

2.2.2. La présentation du panthéon des dieux slaves dans le ballet

Dans les opéras fabuleux russes dans la première moitié du XIXe siècle, Péroun et Lada sont les deux divinités de prédilection du panthéon slave. Ces figures mythologiques apparaissent parfois sous un autre nom. Dans le ballet *Mlada*, c'est la divinité Radegast qui prend la place de Péroun. En effet, le dieu païen Radegast, comme le dieu Péroun,

représente une divinité supérieure des anciens peuples slaves. Les deux dieux possèdent les mêmes caractéristiques et fonctions de Père de la nature et du monde. On se souvient que le projet de *Mlada* a été initialement conçu en tant qu'opéra-ballet : l'influence de l'opéra se manifeste dans de nombreux éléments. L'image fabuleuse de la Russie ancienne qui s'est constituée dans l'opéra féerique pendant la première moitié du siècle demeure dans le spectacle de ballet. *Mlada* relate une légende des anciens peuples slaves des pays Baltes. Ces peuples à religion païenne croient en des divinités slaves et observent des rites slaves. La présence de la nature est centrale dans le livret de ballet, comme nous allons le voir plus loin : la nature reflète le monde intérieur du peuple slave.

Le ballet *Mlada* présente les divinités du panthéon des Slaves des pays Baltes. Ainsi, dans les notes de Petipa, on observe les noms des temples des dieux slaves de ces contrées : « le temple de Svetovite à Arkon[1] » et « le temple de Radesqute à Retra »[2]. Dans le dictionnaire de la mythologie slave, on retrouve le dieu Sventovit « qui est mentionné dans les travaux de Guelengoldt, et de Saxon le grammaticaire », les sources que Petipa cite également dans ses notes. « Son culte est un temple qui se trouve dans la ville des Slaves baltiques, Arkona. »[3] Radgost ou Redigost est une divinité de grande importance dans le panthéon des Slaves baltiques. « Selon Adam le Brême et Guelengoldt, Radgost apparaît en tant que dieu tandis que la ville où se situe son temple s'appelle Retra. »[4] Le temple est un centre sacré où les grands sacrificateurs et les prêtres sont des personnages principaux.

[1] Marius Petipa écrit parfois cette ville « Arcône ».
[2] *Musée Bakhrouchine*, F. 205. D. 240.
[3] *Slavjanskaja mifologija : èntciklopedičeskij slovar'* [La mythologie slave : dictionnaire encyclopédique], *op. cit.*, p. 349.
[4] Le site éducatif sur l'histoire de la Russie: https://www.ruistor.ru/slavyane_yazychestvo_010.html, consulté 14/05 2018.

Figure 19 *Mlada*, ballet fantastique en quatre actes et neuf tableaux, par le maître de ballet M.Petipa. Acte 1, dernier tableau. Dessin de F. Gaanen. Revue *Vsemirnaja illjustracija* [Illustration mondiale], nº 583, 8 mars 1880.

L'auteur de l'ouvrage *La mythologie slave et russe*, Andrej Kajsarov, explique que les Slaves baltes « tentaient de montrer le pouvoir des divinités en construisant des idoles et des statues en toute immensité ; à Arkon beaucoup de dieux avaient l'air immenses. Peu avaient une seule tête, les Slaves les représentaient avec deux, trois et même cinq têtes. »[1] Ces descriptions de statues immenses à plusieurs têtes correspondent bien à l'illustration d'un décor d'une scène du ballet, publiée dans la revue *L'Illustration mondiale* en 1880. Il s'agit du rêve de Jaromir dans lequel il voit son mariage avec Mlada accompagné par une procession des prêtres.

Le panthéon des divinités slaves est présent dans une autre création chorégraphique sur le sujet slave. Il s'agit du ballet *Ruslan et Ludmila*. Rappelons que ce ballet, qui s'inspire

[1] *RGB*, KAJSAROV A., *Slavjanskaja i rossijskaja mifologija* [La mythologie slave et russe], Moscou, deuxièmes éditions typographie Dubrovin et Merzljakov, 1810, p. 24.

du poème pouchkinien, fut créé avant l'opéra homonyme. Ce dernier, contrairement à l'œuvre chorégraphique, a réussi à garder sa place dans le théâtre musical. Entre *Mlada* et *Ruslan et Ludmila* (le ballet), il existe des affinités évidentes au niveau des personnages et de leurs fonctions. Si l'on observe les divinités, par exemple, nous pouvons établir une certaine analogie : Dobrada – Lada, Zlotvora - Morena, Ruslan – Jaromir, Černomor – Černobog.

Le système des personnages dans les deux ballets

Ruslan et Ljudmila	***Mlada***
Ljudmila, princesse enlevée	**Mlada,**princesse transformée en ombre
Dobrada, magicienne et protectrice de Ruslan et Ljudmila	**Lada**, magicienne et protectrice de Jaromir et Mlada
Zlotvora, sorcière malveillante	**Morena**, sorcière malveillante
Ruslan, fiancé de Lioudmila	**Jaromir**, fiancé de Mlada
Černomor, sorcier malveillant	**Černobog**, sorcier malveillant
	Vojslava, princesse amoureuse de Jaromir.

Observons les deux livrets, notamment l'apparition des magiciennes qui sont censées aider les personnages principaux, Ruslan et Jaromir :

Premier acte du ballet *Mlada*	Premier acte du ballet *Ruslan et Ljudmila*
Jaromir reste seul. Il voudrait suivre Vojslava qui le séduit, mais une force invisible le retient. La magicienne Lada descend sur un nuage, elle endort Jaromir pour lui rappeler l'amour de Mlada dans ses rêves. Jaromir tombe par terre et s'endort.[1]	Ruslan souffrant de la soif, sort attristé. Il voit une fontaine d'eau, il s'y précipite, enlève son arme et veut puiser de l'eau, mais la fontaine d'eau disparaît. Ruslan embarrassé s'éloigne et s'assoit sur une colline. Dobrada descend sur un nuage et Ruslan lui étanche sa soif […] Dobrada lui donne de l'eau vivante de sa carafe

[1] *Musée Bakhrouchine*, *Mlada*, ballet fantastique en quatre actes et neuf tableaux, Saint-Pétersbourg, éditions d'Eduard Hoppe, typographie des Théâtres impériaux, 1879, p. 9.

	transparente, Ruslan la boit, il sent brusquement la force.[1]

Cette courte comparaison des textes des deux livrets permet d'observer les affinités ainsi que certaines divergences majeures. La magicienne bienveillante dans les deux ballets accomplit la fonction de la providence, la gardienne du héros. Le livret de *Ruslan et Ljudmila* propose une description plus précise des gestes de la magicienne que celui de *Mlada*. Il énumère autant d'éléments simples et précis, mais dont on voit aussitôt qu'ils peuvent être éliminés pour la bonne compréhension de la fable. Le personnage principal — le prince Ruslan occupe une place importante dans le ballet de Didelot/Gluškovskij. Ces démarches sont définies et détaillées dans le scénario chorégraphique tandis que le rôle du prince Jaromir ne porte pas de valeur explicite, son personnage est plutôt passif. Souvent il est sous influence soit de Mlada ou de Vojslava ; son caractère est indéterminé jusqu'à la fin du spectacle. Sa passivité se révèle au travers de sa gestuelle : il dort beaucoup. Le rôle de Ruslan est bien désigné et d'une ampleur significative puisqu'il incarne l'image d'un héros national. Ses qualités personnelles : la force, la fidélité, la détermination et la volonté de servir au prince de Kiev le rapprochent sans doute des héros de l'opéra. Encore plus, cette différence cruciale entre de principaux personnages dans les ballets marque un grand écart entre les différentes époques de la perception du rôle masculin dans l'art chorégraphique et sa régression.

Le personnage masculin a souvent un rôle secondaire alors que le personnage féminin remplit le rôle d'une créature fantastique ou partagée entre le monde réel et irréel. Les fonctions du personnage masculin se caractérisent et s'établissent dans ses rapports avec la danseuse. La fiancée de Jaromir est une fille morte devenue ombre. L'apparition de la magicienne Lada est même indispensable, car elle doit lui rappeler l'amour de Mlada et sa mort précoce. Le rôle de la gardienne fantastique dans le ballet *Mlada* n'est pas de protéger le prince dans la recherche de la princesse, mais plutôt de l'aider à faire un choix entre les deux femmes. Le scénario de ballet, revu par le maître de ballet Petipa, présente un des canevas traditionnels du ballet romantique — celui de l'intrigue amoureuse entre trois personnages. Le ballet *La Bayadère* monté par le chorégraphe français deux ans avant la mise en scène de *Mlada* applique le même schéma

[1] *RNB département des manuscrits* Livret de ballet *Ruslan i Ljudmila, ili padenie zlogo volšebnika Černomora*, *op. cit.,* p. 3.

dramatique en modifiant en plus le contexte spatio-temporel de l'histoire et le nom des personnages. Le dénouement de *La Bayadère* reproduit le modèle employé dans *Mlada* : le personnage masculin doit choisir entre les deux femmes, son statut passif, la rencontre du héros avec l'ombre de sa fiancée. Ce choix n'existe pas pour Ruslan.

À l'instar de *Mlada*, le dernier acte du ballet *Ruslan et Ljudmila* présente une scène dans le temple des dieux. Dans *Mlada*, les dieux écumant de colère détruisent le temple et tous les protagonistes coupables de la mort du personnage féminin principal meurent. Ce modèle est sans doute loin de la fin joyeuse du ballet *Ruslan et Ljudmila* qui dessine cependant une timide réminiscence. Le dernier acte de *Ruslan et Ljudmila* introduit le spectateur dans le temple de Péroun où a lieu un rite sacramentel. Le dernier acte de *Mlada* se déroule aussi dans le temple du dieu slave Radegast. Par ailleurs, le culte et la dévotion religieuse aux dieux de nature, qui sont nombreux à être mentionnés dans le livret, rapprochent encore plus ces deux créations.

Dernier acte du ballet *Mlada*	Dernier acte du ballet *Ruslan et Ljudmila*
Le temple de Radegast à Retr. Le temple est entouré par le bois sacré. Le dieu de pierre[1] se trouve derrière le temple, sur les deux côtés duquel il y a deux idoles.[2]	Le théâtre se transforme en une clairière au milieu du bois fourré. On voit le temple de Péroun. Les prêtres entourent l'autel. […] Le premier prêtre commence un rite sacré avec l'agenouillement devant les idoles.[3]

Bien qu'on perçoive les affinités entre les deux œuvres, il existe aussi des divergences. La fin est différente dans les deux ballets. *Ruslan et Ljudmila* présente une fin heureuse : les retrouvailles de la fiancée, la réception par le prince de Kiev, une grande célébration de mariage et de victoire sur les forces malveillantes. Ceci répète de nombreux autres canevas des opéras féeriques russes qui se prêtent à une fin bienheureuse. Cependant, la fin du ballet *Mlada* n'est pas malheureuse pour autant. Le personnage principal prend finalement sa décision et refuse d'épouser Vojslava. Au moment de la destruction du temple, Jaromir « se jette dans les bras de Mlada. Mlada fait son entrée dans l'habitation

[1] La pierre est sacrée car elle présente l'hébergement du dieu.
[2] Livret de ballet *Mlada*, *op. cit.*, p. 15.
[3] Livret de ballet *Ruslan i Ljudmila, ili padenie zlogo volšebnika Černomora*, *op. cit.*, p.11-12.

des dieux. »[1] Les héros sont sauvés et se transforment en divinités. Malgré des éléments comparables entre les deux œuvres, la scène finale de *Mlada* révèle des divergences entre les deux créations et, de ce fait, entre les deux genres si l'on s'en tient au fait que la conception du ballet de Gluškovskij et de Didelot se trouve sous influence de l'opéra. La comparaison des deux ballets 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 en apparaissant dans les œuvres de ballet ainsi que d'opéra.

Les œuvres chorégraphiques abordent également les rites des peuples slaves. Ainsi, la fête du peuple slave de l'Est célébrant le solstice d'été figure dans le ballet *Mlada* de Marius Petipa. La tradition de la fête *Ivan Kupala* demande de respecter un certain nombre de rituels pendant la célébration nocturne. La scène de la fête de *Kupala* occupe une place particulière dans le spectacle de ballet. En réalité, elle possède plusieurs actes de rites colorés au caractère païen. Il est de tradition d'allumer des feux près de l'eau, de danser et de chanter autour du feu ou de sauter par-dessus. Les jeunes gens se baignent dans l'eau et jettent des couronnes de fleurs indiquant leur célibat.

La fête de *Kupala* se déroule dans le deuxième acte du spectacle. Dans ses notes, Marius Petipa donne les indications suivantes : « Pour la fête de Koupala où les peuples de tous les pays slaves de toutes les contrées en Europe et de l'Orient, pèlerins et marchands sont accourus à Rhétka. »[2] Cette fête de grande importance représente une tradition des peuples slaves que le chorégraphe a démontrée dans son spectacle. Elle possède également la signification d'un rituel religieux. Évoquons de nouveau les notes du maître de ballet : « La fête commence par le défilé des Princes et des sacrificateurs : le grand sacrificateur, les sacrificateurs et les prêtresses. Ils s'assoient tous à leurs places. Commence la divination avec les Baguettes. Les vierges de soleil emmènent quatre chevaux blancs, les vierges de la Lune emmènent quatre chevaux noirs. »[3] Ce deuxième acte comporte beaucoup de symboles relatifs à cette fête et qui correspondent précisément à la légende de la fête. Petipa spécifie dans ces notes de travail que « toutes les jeunes filles sont couronnées de fleurs de champs. » Les précisions du déroulement des rituels sont explicites : « La nuit est venue, on allume les feux de la Saint Jean et les roues enflammées, les jeunes filles jettent leurs couronnes à l'eau, les hommes y précipitent des idoles en bois. »[4] Comme on peut le remarquer grâce aux notes du chorégraphe, la tradition de cette fête existe également non pas seulement dans les

[1] Livret de ballet *Mlada*, *op. cit.*, p. 16.
[2] *Musée Bakhrouchine*, F. 205, D. 281.
[3] *Ibid.*
[4] *Ibid.*

cultures des Slaves, mais elle est aussi connue dans la culture occidentale en tant que fête païenne. Il n'est pas donc étonnant que Petipa la dénomme la Saint Jean, la fête liée au culte du soleil et accompagnée de grands feux de joie. En France, la fête de la Saint-Jean était célébrée par des jeunes avec des jeux et des rites de passage.[1]

Le thème du cercle est métaphoriquement lié à l'imaginaire féminin. Dans le premier acte, Vojslava utilise un rouet tandis qu'« au fond de la scène, les filles de village font des couronnes de fleurs pour la fête de *Kupala*. »[2] Ce sont des attributs rituels. Les images de cercles sont ensuite évoquées dans la danse le *kolo*. L'expression finale métaphorique du cercle se réalise dans le *horovod* des personnages féminins, la composition chorégraphique qui fait partie intégrale du rituel.

L'emploi des attributs des anciens Slaves et l'adaptation de la culture slave dans une œuvre chorégraphique n'ont pas laissé les critiques sans commentaires. Selon *La Gazette de Saint-Pétersbourg,* les rituels sont cependant utilisés de façon aberrante. Étant très précis dans ses explications, le journal remarque :

> Dans le ballet, le mariage se passe dans un temple et les grands pontifes réalisent le mariage. Toutefois, la question se pose si les Slaves avaient de grands pontifies, et la réponse s'avère qu'ils n'en avaient pas. Il est également notoire que le mariage chez les Slaves n'a pas lieu dans un temple, que c'est le plus aîné qui a le droit de bénir l'union.[3]

De la même façon, le journal *Souffleur* réagit à l'adaptation de l'univers des anciens Slaves dans le spectacle : « La cour des princes slaves est pauvre en nombre de personnes et en entourage, c'est pourquoi, ce n'est pas panaché ni luxueux. La marche à la fête de *Kupala* est pitoyable. »[4]

2.3.Le mélange de la mythologie slave et gréco-romaine

En outre, les rites des peuples slaves sont accompagnés par l'émergence des esprits surnaturels souvent désignés comme des créatures malveillantes. Ces créatures folkloriques vivent dans l'eau ou dans la forêt. Pendant la nuit *d'Ivan Kupala*, les forces chtoniennes viennent sur la terre. « La nuit de la fête de Koupala, le sommet de Triglav,

---

[1] Voir plus précisément dans le dictionnaire *Universalis* https://www.universalis.fr/encyclopedie/nuit-de-la-saint-jean/, consulté le 2 mai 2018 Consulté 13/06 2018.

[2] Livret de ballet *Mlada*, *op. cit.*, p. 7-8.

[3] « Teatral'noe èho » [Echo théâtral] *Peterburgskaja gazeta* [La Gazette de Saint-Pétersbourg], 5 décembre 1879.

[4] « Peterburgskie teatry [Les Théâtres de Saint-Pétersbourg], *Suflër* [Le Souffleur], nº 16, 1879.

montagne de glace éclairée par la lune, les ombres des trépassées réunies pour la fête folâtrent, les unes voltigent d'arbre en arbre, les autres se poursuivent sur le sol. »[1] Ceci est aussi les premières lignes du troisième acte. Le chorégraphe décrit la nature sombre dans la « montagne glacée » afin de recréer l'atmosphère ordinaire pour un canevas romantique en introduisant un écart entre l'univers de la fête des paysans et l'univers des ombres et des esprits souterrains. Par ailleurs, le nom de Triglav figure aussi en évoquant une divinité des Slaves des pays Baltes. Il s'agit d'une femme avec trois têtes, à qui le peuple slave a construit plusieurs temples selon la légende.[2] Petipa continue dans ses notes :

> Tout à coup, l'on entend un bruit souterrain, la lune jette des reflets sanglants, la scène s'éclaire d'une rougeâtre, les ombres pressentant l'approche du monde souterrain (infernal) s'enfuient épouvantées avec elles Mlada entraînant Yaromir. Vol d'oiseaux de nuit, de toutes les fentes des rochers sortent, les lutins, les fantômes, les loups-garous ; arrivent les sorcières, commence le branle[3] des sorcières et des satyres.[4]

Le troisième acte du ballet plonge le spectateur dans un monde fantastique où figurent différents esprits, les créatures surnaturelles et divers dieux. Le trait le plus étonnant de cet acte semble l'union des panthéons des dieux issus de la mythologie slave et gréco-romaine. Voici comment le journal *Teatral* [L'Amateur de Théâtre] relate l'action de cet acte :

> La mise en scène de cet acte est la plus originale. La veille d'Ivan *Kupala*. Les esprits des morts volent dans le ciel. Mlada exprime à Jaromir ses souffrances, lui rappelle de leur amour, le caresse et finalement elle disparaît. Il y a du bruit. Les esprits se cachent de peur et Mlada se cache aussi en prenant Jaromir. Les créatures magiques : sorcières, gnomes et gnomides, loups-garous, se lèvent du sol, commencent des danses d'enfer, danses en ronde, beaucoup de cris et de bruit. Morena, une déesse malveillante, appelle le Dieu Noir, Černobog, et prie de l'aider à marier Jaromir et Vojslava. Černobog veut aider Morena et transporte Jaromir dans le monde disparu helléno-égyptien. Jaromir sous la magie, voit une belle salle égyptienne où apparaît Vojslava dans l'image de Cléopâtre et Helena accompagnée par les Grecs. Les deux femmes essayent de séduire Jaromir, toutefois, l'esprit de Mlada les empêche de le tromper. [5]

---

[1] *Musée Bakhrouchine*, F. 205. D.276-277.
[2] *RGB*, KAJSAROV A., *Slavjanskaja i rossijskaja mifologija*, *op. cit.,* p. 188-189.
[3] Une ancienne danse française.
[4] *Musée Bakhrouchine*, F. 205. D. 294.
[5] « O peterburgskom balete. Postanovka baleta Mlada » [Du ballet de Saint-Pétersbourg. La mise en scène du ballet *Mlada*] *Teatral* [L'amateur de théâtre], nº 88, 1896, p.66.

Après le changement de décor, la salle égyptienne devient un lieu d'action. Petipa indique dans ses notes :

> Salle égyptienne éclairée d'une lueur bleuâtre. Sur un lit de pourpre se sont placés Jaromir et Moréna. Près de Sphinx apparaît l'ombre de Voyslave sous forme de Cléopatre entourée d'un chœur égyptien avec un entourage grecque.[1]
>
> Les pas des Égyptiennes — Andante — avec des coupes — les nègres, des vases, des instruments. […] Les Dames qui dansent le pas grec participent aussi dans le pas égyptien. Elles sont autour à jour, une de la harpe, l'autre de la lyre, une autre du tambour de basse, une autre des Cymbales, une autre du triangle. Voir pour les Cymbales à qui les donner. Je pense aux femmes grecques. Mais c'est plus logique aux femmes égyptiennes. Il faut voir.[2]

À travers les écrits, on constate qu'une grande attention est portée par le chorégraphe à l'entourage des scènes qui évoquent la mythologie d'un Ancien Monde de Grèce et d'Égypte. Les symboles, les accessoires et les particularités sont mis en lumière dans les notes. Par ailleurs, les instruments musicaux sont caractéristiques de la culture grecque ou égyptienne. Ainsi, le maître de ballet précise que « Cymbale est instrument dont on attribuait l'invention aux habitants du mont Ida en Crète. »[3]

On peut se demander pourquoi les auteurs de ce ballet au sujet slave décident d'introduire des personnages de la mythologie gréco-romaine. En effet, cette scène est destinée à souligner le rôle passif du personnage masculin Jaromir et à mettre en évidence les danses exotiques qui le séduisent. On rencontre très souvent dans les notes du maître de ballet le mot « lascif », les danses « lascives » pour séduire Jaromir. Cette scène fait écho aux séductions de Ruslan dans le ballet *Ruslan et Ljudmila*. Ainsi, dans le ballet *Mlada,* le personnage principal Jaromir, une fois entré dans le palais de Černobog à la manière de son archétype Ruslan, est séduit par les danses grecques et égyptiennes. Dans ses notes, le chorégraphe met en relief la danse en tant que moyen d'ensorcellement : « Danse de Cléopâtre avec des dames habillées en Égyptiennes. Lascive. Danse grecque — Hélène avec des Dames grecques. Danse plus que lascive. »[4] Les indications du maître de ballet se poursuivent en soulignant leur caractère séduisant : « Les danses égyptiennes et grecques doivent exprimer une folie bacchanale, des poses d'une volupté ardente et d'une passion non comprimée. »[5] Et puis plus loin : « Le vampire arrive et introduit l'ombre de Mlada sous forme d'Hélène pour subjuguer par des poses lascives les souvenirs de Yaromir pour

[1] *Musée Bakhrouchine*, F. 205, D.294.
[2] *Musée Bakhrouchine*, F. 205, D.275.
[3] *Ibid.*
[4] *Musée Bakhrouchine*, F. 205, D.239
[5] *Musée Bakhrouchine*, F. 205, D.281

Mlada. […] En ce moment apparaît en volant l'ombre de Mlada. Elle met en garde Yaromir contre la séduction et la fourberie. »[1]

Observons l'illustration (Fig. 20) de la scène de séduction de Jaromir par les danses de Cléopâtre et d'Hélène de Grèce publiée dans la revue *l'Illustration mondiale*.

Ce mélange des univers slaves et grecs et même égyptiens n'a pas cependant provoqué une grande résonance dans la presse russe, mais plutôt quelques remarques sur le caractère caustique. *Le Courrier de Saint-Pétersbourg* a essayé d'expliquer la fusion de deux cultures différentes :

> Nous nous rendons compte de la passion pour tout ce qui est étranger et intrus qui reste depuis toujours chez nous le malicieux Černobog séduit Jaromir en lui proposant les beautés grecques et égyptiennes au lieu de celles slaves.[2]

De même, le journal ironise sur la scène finale du spectacle. L'apothéose présentée par des moyens scénographiques propose de découvrir « *Slavianski* Olympe. Mlada fait entrer Aromir dans l'empire des dieux. Arc-en-ciel »[3] : « Les bananes, les palmiers, les plantes exotiques, les cactus, les aloès et etc., comme si cela correspondait au paradis slave du nord. Dans cette orangerie, Peroun Radegast est assis sur l'arc-en-ciel. »[4] Quant à un autre journal, *Le Souffleur*, il a lui aussi laissé un commentaire amer sur l'apothéose dans sa longue recension : « En ce qui concerne l'apothéose où les dieux slaves sont assis sur l'arc-en-ciel, hélas, c'est un théâtre forain, où on exagère d'habitude les couleurs et la lumière. »[5]

---

[1] *Musée Bakhrouchine*, F. 205, D.294

[2] « Mlada, ili Vetrenost' i zagrobnoe carstvo » [Mlada, ou la frivolité et le royaume d'outre-tombe] *Sankt-peterburgskie vedomosti* [Le Courrier de Saint-Pétersbourg], 4 décembre 1879, cité in FEDORČENKO O. SMIRNOV A., (éd.) *Baletmejster Marius Petipa : stat'i, issledovanija, razmyšlenija, op. cit.,* p. 132-133.

[3] *Musée Bakhrouchine*, F. 205, D. 291.

[4] « Mlada, ili Vetrenost' i zagrobnoe carstvo » [Mlada, ou la frivolité et le royaume d'outre-tombe] *Sankt-peterburgskie vedomosti* [Le Courrier de Saint-Pétersbourg], 4 décembre 1879, *op. cit.*, p. 135

[5] « Peterburgskie teatry » [Les Théâtres de Saint-Pétersbourg] *Suflër* [Le Souffleur], nº 16, 1879.

Figure 20 *Mlada*, ballet fantastique en quatre actes et neuf tableaux, par le maître de ballet M.Petipa. Acte 3, tableau 7. Dessin de F. Gaanen. Revue *Vsemirnaja illjustracija* [Illustration mondiale], nº 583, 8 mars 1880

2.4.Les danses slaves

Les danses de caractère ont obtenu beaucoup de succès selon la presse de l'époque. La revue *L'Illustration mondiale* a précisé que

> les danses de caractère dans *Mlada* sont d'autant plus intéressantes qu'elles diffusent quelque chose de chez nous, car leur origine est slave et chère au cœur de tous les Russes. Il est difficile d'imaginer quelque chose de plus joli que le *horovod*, dansé par des enfants des deux sexes au début sous une musique mélancolique et puis une musique allègre et dansante. La danse tchèque avait produit un fort effet et comme le *horovod,* a été redemandé par le public. Celui a beaucoup aimé le gopak et le *kolo*, la danse lituanienne et la tzigane, la Pljaskovica et la danse d'un bouffon.[1]

Marius Petipa énumère la liste des danses de caractère qu'il met en place dans le spectacle. Dans le deuxième acte, les danses de caractère suivantes sont indiquées :

« Danse Lithuanienne dans le genre de l'Obertas

La Danse Serbe, Bulgare, Bohémienne ou bien quelques autres danses slaves

La Danse Indo-Tsigane

[1] « Mlada » *Vsemirnaja Illjustracija* [Illustration mondiale], nº 583, 8 mars 1880.

La Danse nationale slave le Kolo où Chœur »[1]

La danse populaire des Slaves du sud, le *Kolo*, a été déjà mise en scène par le chorégraphe dans le ballet précédent, *Roxane*. Cette danse-*horovod* est connue dans les contrées slaves, chaque peuple slave essaye de la varier en introduisant divers instruments musicaux, mais garde sa forme essentielle, celle de la ronde, symbole des danses slaves. En outre, le chorégraphe diversifie le spectacle en présentant des danses populaires ukrainiennes (le Gopak), polonaises (la *mazurka*, la *polonaise*, l'*obertas*), tchèques (la *rédowa/riadovoja*, le Straschack). Le chorégraphe joint également des danses tziganes à la diversité des danses slaves. En poursuivant ses notes, on voit une hétérogénéité des noms de danses, des peuples slaves. Encore plus, certaines danses sont interprétées par de jeunes élèves de l'École théâtrale :

« Demander à M. Loukaschevitch si je peux mettre une Mazourka Une polonaise. Loukaschevitch m'a dit que la Mazourka, Polonaise est trop moderne. Encore lui demander.
Le Toporick ou la Koukouschetzka ou Obertas — demander Kshesinsky
Serbes Dansent le Kolo
La Tscherwerkou
Thchèques — ils dansent la Pleskavitza
Pas hongrois moderne
Les (?) dansent le Straschack
Indo Tsiganka »[2]

La Gazette de Saint-Pétersbourg révèle ses impressions sur les danses de caractère dans le nouveau ballet. Tout en complimentant le maître de ballet, elle présente une liste des danses les plus marquantes :

> Les premiers deux actes sont très animés par un nombre de danses de caractère très bien composées.
>
> *Dynja rjadovaja* est une danse comme soit la rédowa soit la polka-mazurka ; elle est interprétée très vivement par Mme Goršenkova, Savickaja et de jeunes élèves.
>
> *Pljaskovica* est interprétée dans le même genre que M. Pišo rappelle le pan dans *La Vie pour le Tsar*, et Mlle Žebeleva rayonne de sa tête jolie et fraîche.

[1] *Musée Bakhrouchine*, F. 205, D.271.
[2] *Musée Bakhrouchine*, F. 205, D. 272

La danse d'un bouffon est magnifique. Elle est interprétée par M. Karsavin 2 en tant que grotesque, avec une légèreté d'une balle élastique qui fait des doubles pirouettes en air.

Le horovod et la danse tchèque, ce sont les enfants, enfants et enfants ! Bravo, bis ! Bravo ! Un grand succès !

La danse lituanienne est interprétée par Mmes Žukova 1 et Aleksandrova ; la première est jolie comme toujours ; et la deuxième est destinée à danser dans un costume masculin.

Le gopak est dansé avec beaucoup de vivacité par Mmes Nikitina, Gruzdovskaja, Krjuger, Frolova et Simskaja 2.

La danse tzigane est interprétée en costumes de ces Tziganes qu'on peut voir dans des restaurants de campagne. M. Ivanov a assimilé leurs gestes et leur allure, tandis que Mme Radina est un feu, une adoration, la vie elle-même, la volupté et le caractère passionné.

Certains habitués de ballet affirmaient qu'au IXe siècle, l'époque de l'histoire de Mlada, on ne dansait pas ainsi, et toutes les danses de caractère dans Mlada sont un anachronisme. Nous sommes d'accord. En revanche, une telle pédanterie n'est pas possible dans le ballet et cela ne montre que le désir de critiquer à tout prix.

Le Kolo est un caléidoscope de diverses figures et de combinaisons qui montre un excellent savoir-faire du maître de ballet de maîtriser les masses.[1] (en russe)

L'article témoigne de l'habileté du chorégraphe quand il s'agit d'inventer et de composer différentes danses et rappelle aussi que le genre du ballet sert avant tout à mettre en valeur les danses pour divertir le public et non pas pour représenter une vérité historique et ethnographique. La danse *Dynaj rjadovaja* a suscité l'intérêt et a été commentée par Fëdor Lopuhov, chorégraphe du XXe siècle. Ce dernier attire l'attention sur le fait que cette danse n'avait pas été montée sur la scène impériale avant Petipa. Plus tard, le compositeur de l'opéra éponyme, Nikolaj Rimskij-Korsakov, l'a incluse dans son spectacle.[2] De même, la danse du bouffon interprétée par le danseur Karsavin en 1879 poursuit son succès dans les reprises de *Mlada*. Cette danse est un mélange d'éléments classiques de danse scénique et d'éléments populaires de la danse slave.[3] En 1896, le rôle du bouffon est joué par Aleksandr Širjaev. La danse était très complexe ; le danseur raconte dans sa biographie :

[1] « Teatral'noe èho » [Echo théâtral] *Peterburgskaja gazeta* [La Gazette de Saint-Pétersbourg], 5 décembre 1879.
[2] *Marius Petipa. Materialy. Vospominanja. Stat'i* [Marius Petipa. Documents. Souvenirs. Articles] NEHENDZI A., (ed.), *op. cit.,* p. 177.
[3] Voir les descriptions et l'analyse de cette danse par Fëdor Lopuhov in *Marius Petipa. Materialy. Vospominanja. Stat'i*, *op. cit.,* p. 179-182.

> Il y avait des moments où je devais m'étendre jusqu'au sol pendant le plié. Je voulais produire le meilleur effet et, avec l'accord de Petipa, j'ai remplacé ce pas par des sauts puissants pendant le plié. Personne ne l'avait fait avant moi. La danse était très risquée.[1]

Les danses classiques sont également présentes dans le troisième acte et caractérisent ainsi le monde des ombres et des êtres éthérés. Le journal continue sa recension en évoquant brièvement les danses dans cet acte :

> Le troisième acte présente un nombre de jolis groupes et de danses classiques « ombres » interprétées par les danseuses qui brillent comme les étoiles : la très classique Mme Šapošnikova pour qui l'amour du public est en train de croître. Mme Johansson et la légère Mme Amosova, la sérieuse Mme Petrova et les énergiques Voronova et Fedorova 2.[2] (en russe)

Cependant, certains critiques ont remarqué que le nouveau ballet n'avait pas mis en valeur le talent mimique de la ballerine, faute de scènes mimiques. Le journal *Le Souffleur*, entre autres, insiste sur ce manque :

> La fable n'est pas ingénieuse et ne donne presque aucune occasion de scènes mimiques à deux danseuses : Mme Evgenija Sokolova et Mme Goršenkova. Le nouveau ballet est un vaste divertissement constitué de danses de caractère et de danses classiques et de groupes.[3] (en russe)

2.5.L'importance du décor et des costumes

Le directeur des Théâtres, le baron Kister, pour faire des économies, limite l'utilisation des décors et de la machinerie pour les représentations théâtrales, *Mlada* a pu cependant bénéficier de beaux décors. La plupart des critiques sur le ballet *Mlada* ont émis des commentaires très favorables sur la mise en scène. Contrairement à *Roxane*, dont la mise en scène a été volontairement rognée pour des raisons économiques, le nouveau ballet « slave » a pu bénéficier de moyens financiers plus importants. Konstantin Skal'kovskij remarque :

> Après les mises en scène modestes observées pendant ces dernières années, si l'on excepte *La Bayadère,* celle de *Mlada* fut luxueuse. Pour les costumes, en particulier, on a utilisé des tissus en soie. Monsieur Prohorov,

[1] ŠIRJAEV A., *Petersburgskij balet. Iz vospominanij artista mariinskogo teatra* [Le ballet de Saint-Pétersbourg. Les mémoires d'un artiste du Théâtre Mariinskij], Moscou, VTO, 1941, p. 66-67.
[2] « Teatral'noe èho » [Echo théâtral] *Peterburgskaja gazeta* [La Gazette de Saint-Pétersbourg], 5 décembre 1879.
[3] « Peterburgskie teatry » [Les Théâtres de Saint-Pétersbourg] *Suflër* [Le Souffleur], nº 16, 1879.

> connaisseur de l'archéologie, a été chargé de restituer la vérité ethnographique de l'époque. Cependant, les effets de machinerie sont faibles […][1].

Les effets de machinerie ont été sévèrement critiqués par le journaliste du *Souffleur*. En mentionnant le décor « élégant, mais assez simple », l'article ne semble pas privilégier le travail des machinistes :

> Les palais et les églises des anciens Slaves ne sont pas fantastiques ; la vallée Redzi est assez bien, sauf pendant l'épisode où le ciel s'ouvre et où l'on voit les veilleuses d'allumage avec du gaz papillotant. Ensuite, un très bon décor de l'Égypte, ses plantes, les palais et les pyramides. Les costumes sont assez bons, mais monotones.[2] (en russe)

Il faut ajouter que la mise en scène d'une nouvelle version du ballet en 1896 a eu plus de succès selon les témoignages grâce au décor renouvelé et aux effets de machinerie perfectionnés. Nous en avons confirmation dans une recension publiée dans *l'Amateur de Théâtre* :

> Le ballet a été présenté pour la première fois le 2 décembre 1879 et a eu beaucoup moins de succès qu'aujourd'hui (le 25 septembre). D'un côté, l'abondance des scènes mimiques et certaines mal réussies n'ont pas produit une bonne impression, d'un autre côté, l'absence de cette opulence et du luxe de la mise en scène mise en perfection. C'est la raison que ce ballet n'a pas été apprécié et qu'il ne peut être comparé aux spectacles tels que *La Bayadère*, *Don Quichotte*, *Les Bandits*. On a dit qu'il était ennuyeux, fade et assoupissant. Le beau sujet de ce ballet, empli de la poésie des anciens Slaves, intéressait peu le public et le ballet a été vite retiré du répertoire. Ensuite, Rimskij-Korsakov a utilisé ce sujet et composé un opéra-ballet. En revanche, l'opéra-ballet *Mlada* n'a pas eu de succès et a été banni du répertoire après six spectacles. À cette époque, on voulait un beau décor, des effets de lumière et de machinerie et de nouveaux costumes somptueux. Beaucoup de spectateurs allaient le voir pour regarder une mise en scène fabuleuse, et non pas pour admirer une nouvelle œuvre musicale d'un compositeur de talent. Cette mise en scène a été transférée au ballet.[3] (en russe)

Cette recension dans les années 1890 démontre en effet le changement de statut du ballet au sein des arts du spectacle. La libéralisation des spectacles à partir des années 1880 fait apparaître de nouveaux types de spectacles comme la féerie. La pratique du public du ballet, vers la fin du XIXe siècle, traduit l'affaiblissement de l'esprit critique et met en avance la satisfaction sensuelle d'un spectacle oculaire.

---

[1] SKAL'KOVSKIJ K., *Balet, ego istorija i mesto v rjadu izyaščnyh iskusstv*, *op.cit.,* p. 269.
[2] « Peterburgskie teatry » [Les Théâtres de Saint-Pétersbourg] *Suflër* [Le Souffleur], nº 16, 1879.
[3] « O peterburgskom balete. Postanovka baleta *Mlada* » [Du ballet de Saint-Pétersbourg. La mise en scène du ballet *Mlada*] *Teatral* [L'Amateur de théâtre], nº 88, 1896, p.66-71.

Selon *l'Almanach des Théâtres impériaux*, un nouveau décor pour la reprise du ballet *Mlada* en 1896 n'a pas été fait et le spectacle a été donné avec le décor de l'opéra homonyme qui a eu lieu en 1892. Nous publions les illustrations du décor de l'opéra-ballet dans l'Annexe de cette thèse (Voir Annexe III : A et B).

L'incarnation du panthéon des dieux slaves que Petipa a minutieusement étudiés, crée un ballet unique sur un thème slave dans l'univers des œuvres chorégraphiques montées en Russie. Ce ballet propose une référence à l'œuvre *Ruslan et Ljudmila* de Didelot et de Gluškovskij qui occupe une place première dans le processus de création des ballets slaves. Le chorégraphe français a pris connaissance des croyances des anciens Slaves et a construit un spectacle à partir des figures poétiques slaves. Les danses slaves mises en scène par le maître de ballet témoignent de son intérêt pour les motifs de l'art russe et de ses tentatives de les adapter sur la scène. Cependant, il existe des éléments qui nous font réfléchir sur le caractère foncièrement inauthentique de la *slavité* du ballet qui se révèle conventionnelle. Ainsi, comme abordé précédemment, les fêtes païennes comme la Fête d'Ivan *Kupala* par exemple, sont connues chez d'autres peuples ou dans la culture occidentale païenne. Petipa nomme d'ailleurs cette fête « Saint Jean » dans ses notes. La reconstitution ethnographique n'est pas essentielle au spectacle mais il est plutôt question d'évocation poétique. Cette thématique slave, abordée en Russie par le chorégraphe français, contribue à la construction de la notion de « ballet russe » qui trouvera son apogée au début du XXe siècle.

CONCLUSION

Nous nous sommes proposé d'étudier ici le ballet sous l'angle de l'histoire culturelle et plus particulièrement le ballet slave de Marius Petipa comme exemple de transfert culturel, dans la lignée des perspectives croisées. Le ballet russe, créé par des étrangers, traverse, tout au long du XIXe siècle, un processus de russification. Il s'élabore et se forme sous un double angle, à la fois artistique et institutionnel. Nous avons tenté de répondre aux questions à propos des interactions entre la conception du ballet de Marius Petipa et son imaginaire au contact de la réalité russe. Nous avons également interrogé les œuvres de ses prédécesseurs en montrant les influences, les motifs communs mais aussi des traits distincts dans la conception des ballets slaves.

La première partie nous a permis de constater que la mobilité des artistes chorégraphiques en Russie s'inscrit dans le processus de la circulation des œuvres et des acteurs au XIXe siècle qui est marqué par une circulation importante de pièces françaises vers les autres pays[1]. Nous avons confirmé qu'il s'agit d'une itinérance d'un groupe professionnel sur une période particulière. 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. 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. L'importation du ballet français en Russie est un vecteur du transfert culturel. Nous avons tenté de préciser des raisons du départ des artistes de la danse française et de souligner la place du ballet parmi d'autres objets et types d'art (les arts visuels, le théâtre dramatique) dans le processus de transfert entre la Russie et la France. Cependant, la circulation des artistes chorégraphiques vers la Russie et les liens artistiques dans le domaine de la danse restent en grande partie à explorer. En particulier, la mobilité artistique dans la première moitié du XIXe siècle et les modalités de leur intégration méritent une étude approfondie.

Dans la deuxième partie, l'accent a été porté sur la conception du ballet en tant que création multinationale. Développée dans un environnement cosmopolite, l'œuvre chorégraphique est un produit complexe qui naît de décorateurs, compositeurs, danseurs, chorégraphes de différentes nationalités. Nous avons examiné l'univers cosmopolite de l'organisation du ballet impérial ainsi que l'intégration du répertoire transposé dans le paysage russe. Nous avons cependant constaté une riche création de pièces originales

[1] YON J.-C., *Le théâtre français à l'étranger au XIXe siècle : histoire d'une suprématie culturelle*, Paris, Nouveau Monde éd., 2008.

signées par les chorégraphes français en réponse aux attentes du public et à la politique impériale. La question de la réception, qui est un des éléments essentiels dans le processus de transfert culturel, a été évoquée à travers l'étude de la presse et des 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. La médiatisation des artistes chorégraphiques demeure un lieu de recherche. Les périodiques généraux et spécialisés ont été analysés dans la thèse pour rétablir les réactions des critiques ainsi que définir le rôle de la critique chorégraphique au sein de la critique théâtrale au XIXe siècle. L'étude de la presse a permis de préciser la place du ballet au sein des arts de la scène mais aussi le rapport entre le ballet et la réalité socio-politique d'après le regard des critiques. Elle a également démontré que les préférences des chroniqueurs, souvent guidées par la censure ou le commanditaire, 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. La question de la réception reste à creuser, car les aspirations du public subissent des transformations vers la fin du XIXe siècle avec la réforme théâtrale à partir de 1880. La problématique de l'aspect dramaturgique des ballets, qui passionnait tant les critiques d'autrefois, cède sa place à la nouvelle esthétique du ballet qui apporte de nouvelles règles dans l'écriture d'un livret.

La réflexion que nous avons menée n'a cessé de nous renvoyer à la question de la place des ballets slaves créés par les chorégraphes français au sein de l'univers influencé par le modèle français. Ce sont des ballets atypiques et peu nombreux. Dans la troisième partie, nous avons analysé les liens étroits entre le contexte social et politique et le ballet et à quel point l'influence des facteurs extérieurs est cruciale pour une création. Comparé aux arts visuels et à la musique russe, notamment dans la deuxième moitié du XIXe siècle, il est en général considéré que le ballet a échappé à l'emprise du courant nationaliste. Nous avons fait le choix de mettre en perspective le contexte du ballet impérial et d'analyser les ballets dits nationaux précédant l'œuvre de Petipa. La propagation du modèle français véhiculé par l'art chorégraphique n'est pas passive : elle se localise et fusionne des éléments de la culture nationale et populaire à sa façon. Le ballet contribue ainsi à la construction de l'identité musicale slave.

D'un côté, le livret de ballet, outil indispensable pour la création d'un ballet, se tourne vers les œuvres de la littérature et l'histoire russe et vers le folklore slave qui inspirent désormais les pièces chorégraphiques. L'inspiration folklorique se manifeste explicitement par l'adaptation des cas de figure : un héros national ou un *bogatyr'* et sa

lutte contre les forces malveillantes et surnaturelles (les ballets *Ruslan et Ljudmila*, *Le Petit Cheval bossu*, *Le Poisson doré*, *Roxane, Belle du Monténégro*). La présence des éléments historiques « folklorisés » tels que le tsar Ivan le Terrible (le ballet *Soumbeka ou la conquête du Royaume de Kazan*), ou les dirigeants de la résistance populaire Minin et Požarskij (*Le Petit Cheval bossu*, *Le retour du prince Požarskij à sa résidence*), confirme l'idéologisation de ces sources folkloriques qui véhiculent la problématique identitaire et nationaliste. Et si dans la première moitié du siècle, le recours au folklore signifie un moyen de résistance à l'oppresseur, dans les années 1860-1870, il a pour but d'affirmer l'indépendance et la liberté identitaire.

En utilisant la méthode d'analyse des livrets de ballet, nous avons cherché les modalités qui pourraient différencier les ballets au caractère russe et slave des autres œuvres. Nous avons confirmé que 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 ont servi de modèle à de nombreux avatars. Et si le modèle du ballet en deux actes, qui oppose le monde réel en 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 décisif et inépuisable selon un idéal double, à la fois esthétique et imaginaire.

D'un autre côté, les danses nationales se montrent étroitement attachées au sujet des ballets slaves. Cette évolution se traduit par la fusion de différents éléments de caractère national. Dans les ballets analysés, la thématique slave intègre les motifs orientaux (*Mlada*, *Le Poisson doré*), cosaques (*Petit Cheval bossu*), tsiganes ou de l'Europe de l'Est (*La Guerre des Femmes ou Amazones du neuvième siècle*). Le thème slave se manifeste paradoxalement comme étant associé à celui de l'Orient russe. De plus, le thème orientaliste est indissociable de la conscience russe et de la politique gouvernementale. Dans la première moitié du XIXe siècle, l'Orient russe est considéré comme une partie extérieure de la Russie et l'espace de longues guerres appelées les guerres du Caucase. Les habitants de la Circaucasie ou le Caucase du Nord sont des ennemis de l'Empire russe. Le théâtre musical, y compris le ballet, reproduit le paysage extérieur, social et politique, dans les œuvres chorégraphiques – la défaite du khan oriental dans les ballets *Le Prisonnier du Caucase* et *Le Petit cheval bossu,* ce dernier créé en 1864, l'année de la conquête du Caucase du Nord. Dans la deuxième moitié du siècle, après la conquête des territoires du Caucase, les danses circassiennes (*Le Papillon*) font partie de l'univers slave.

Les chorégraphes mettent en scène un nombre de danses inédites qui s'inspirent du folklore et la culture slave. Ainsi, diverses nationalités que l'Empire russe rassemble proposent une inspiration pour la création de la danse de caractère. Konstantin Skal'kovskij remarque : « Tous les peuples de la Russie, y compris les peuples finnois, caucasien et turc ont une richesse et une variété des danses nationales. Comment peut-on dire que la Russie n'a pas de matière pour le ballet ? »[1] L'insertion des diverses danses des peuples notamment à l'apothéose des ballets (*Le Petit cheval bossu*, *La Nuit et le Jour*) produit une émotion collective et met en valeur le sentiment national. Les éléments nationaux dans le ballet suggèrent l'utilisation du ballet comme une stratégie politique à un moment précis de l'histoire. On a découvert de nouveaux composants qui réunissent ces créations : ceux qui témoignent de l'engagement politique du ballet.

D'autre part, on doit remarquer que la danse de caractère est un élément principal des ballets de tradition romantique. D'après Bénédicte Jarrasse, la passion pour la couleur locale lors de la période romantique s'incarne « idéalement dans les danses dites « nationales ».[2] Et les ballets des chorégraphes français s'enrichissent souvent de pas de caractère, qui empruntent les motifs de la culture populaire slave et ont lieu dans les créations de diverses intrigues. Les lieux fantasmés et inconnus tels que les pays baltes ou le Caucase ainsi que les figures mythiques (Circasiennes) sont des conditions centrales pour la fabrication de l'imaginaire du ballet. La danse slave est une danse scénique, qui occupe une place importante dans la construction étatique d'un imaginaire slave et russe. C'est un élément constructif.

Citons un passage de réflexion sur le ballet, publié dans *Le Théâtre et l'Art* en 1897 :

> Comme je l'ai déjà dit dans ma lettre précédente, à partir du XVIe siècle, le ballet dans tous les pays européens avait le caractère d'art de la cour. Malgré le fait qu'après l'époque de Louis XIV le ballet est sorti des salles princières et est devenu un art social, il a cependant gardé sa nature de cour jusqu'à nos jours. Tous les spectacles de gala sont composés des ballets selon la tradition occidentale.[3] (en russe)

Cette observation réaffirme le fait que le ballet demeure un art officialisé et une entité institutionnelle. Le ballet est une façon pour la Russie d'adapter le modèle d'un ballet de cour. La situation sociale et politique exerce un impact sur le travail du chorégraphe. Il est

[1] SKAL'KOVSKIJ K., *V teatral'nom mire. Nabljudenija, vospominanija i rassuždenija,* [Dans le monde théâtral. Observations, mémoires et réflexions], Saint-Pétersbourg, 1899, p. 222.
[2] JARRASSE B., *Les Deux Corps de la danse. Imaginaire et représentations à l'âge romantique*, Pantin, Centre National de la danse, 2017, p. 224.
[3] « Pis'ma o balete » [Lettres sur le ballet], *Teatr i iskusstvo* [Théâtre et art], nº 17, 1897.

à souligner que cette corrélation, loin d'être évidente pour nous aujourd'hui, remonte à Louis XIV et à la façon dont le Roi « instrumentalisait » le ballet, notamment à des fins de propagande. Le genre du ballet, projet artistique, se transforme en projet politique, ce qui témoigne de l'adaptation des normes de la politique au ballet, et *vice versa*.

Le ballet essaye de développer une nouvelle dimension dans son univers. L'identité nationale du ballet russe est un exemple de l'hybridation culturelle qui réunit des ingrédients occidentaux et russes. Elle s'est établie grâce au caractère cosmopolite du ballet en Russie et aux rencontres entre plusieurs créateurs. Les ballets slaves servent d'exemple de transfert culturel : le théâtre russe a réussi à s'approprier le genre issu des traditions occidentales et l'a soumis à ses propres objectifs.

En conclusion, donnons la parole au critique et historien de la danse d'origine russe et émigré en France, André Levinson :

> Petitpa [*sic*] 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 intelligence souple des danseurs russes, par des conceptions vastes comme la plaine sarmate.
>
> La Russie adopta Petitpa [*sic*]. Aussi sa dette est-elle immense envers le génie français. Mais elle a su s'acquitter. Le triomphe des Saisons Russes à Paris n'est pas une invasion. C'est une restitution. Il sied de l'avouer – les Russes ont su augmenter le pécule. [1]

Les œuvres chorégraphiques accompagnent le mouvement vers la création de l'art russe. Les ballets dits nationaux du XIXe siècle sont des intermédiaires qui préparent l'émergence des créations chorégraphiques au siècle suivant sous la direction de Mihail Fokin, Fëdor Stravinskij et Sergej Djagilev.

[1] LEVINSON A., *La danse au théâtre : esthétique et actualité mêlées*, Paris, Librairie Bloud&Gay, 1924, p. 12.

LISTE DES TRANSCRIPTIONS

Noms des journaux et des revues russes cités

Artist	L'Artiste
Golos	La Voix
Illjustracija	L'Illustration
Illjustrirovannaja gazeta	La Gazette illustrée
Jakor'	l'Ancre
Molva	Chronique
Moskovskie vedomosti	Les Nouvelles de Moscou
Moskvitjanin	Moscovite
Muzykal'nyj i teatral'nyj vestnik	Le Courrier musical et théâtral
Muzykal'nyj svet	Le Monde musical
Neva	Neva
Novoe vremja	Le Nouveau temps
Novosti	Les Nouvelles
Nuvellist	Le Nouvelliste
Otečestvennye zapiski	Les Notes de la Patrie
Panteon	Le Panthéon
Panteon i repertuar russkoj sceny	Le Panthéon et le répertoire de la scène russe
Panteon russkogo i vseh evropejskih teatrov	Le Panthéon du théâtre russe et de tous les théâtres européens
Peterburgskaja gazeta	La Gazette de Saint-Pétersbourg
Peterburgskij listok	La Feuille de Saint-Pétersbourg
Repertuar russkogo teatra	Le Répertoire du théâtre russe
Russkaja scena	La Scène russe
Russkij invalid	L'Invalide russe
Sankt-peterburgskie vedomosti	Les Nouvelles de Saint-Pétersbourg
Severnaja pčela	L'Abeille du Nord
Syn Otečestva	Le Fils de la patrie

Teatral'njy i muzykal'nyj vestnik	Le Courrier théâtral et musical
Teatry i p'esy	Les Théâtres et les pièces
Vsemirnaja illjustracija	L'Illustration mondiale
Zritel'	Le Spectateur

TABLE DES FIGURES

FIGURE 1 SCHEMA DES MAITRES DE BALLET FRANÇAIS EN RUSSIE AU XIXE SIECLE.....- 110 -

FIGURE 2. I.BILIBIN, RUSLAN I GOLOVA [RUSLAN ET LA TETE], 1917, LE MUSEE RUSSE, SAINT-PETERSBOURG.....- 244 -

FIGURE 3 L'OPERA *RUSLAN ET LJUDMILA* DE M. GLINKA. DECOR DU DEUXIEME ACTE PAR M. BOCAROV, 1886. EŽEGODNIK IMPERATORSKIH TEATROV [ALMANACH DES THÉÂTRES IMPÉRIAUX], SAISON 1891-1892, SAINT-PÉTERSBOURG, IZD. DIREKCII IM.-ISKIH TEATROV.....- 246 -

FIGURE 4MARFA MURAV'EVA DANS LE ROLE DE LA FILLE TSARINE.....
FIGURE 5NIKOLAJ TROICKIJ DANS LE ROLE D'IVAN LE SIMPLE. SOURCE : FONDS DU MUSEE DE L'ART THEATRAL ET MUSICAL DE SAINT-PETERSBOURG .....- 278 -

FIGURE 6 M. MADAEVA (LA FILLE-TSARINE), F. KSESINSKIJ (LE KHAN), CH. JOHANSSON (MUTCA), N. TROICKIJ (IVAN LE SIMPLE), LES ANNEES 1860. SOURCE : FONDS DU MUSEE DE L'ART THEATRAL ET MUSICAL DE SAINT-PETERSBOURG.....- 279 -

FIGURE 7 ALEKSANDR PISO DANS LE ROLE DU PETIT CHEVAL BOSSU, 1864, PHOTO DE K. BERGAMASKO. SOURCE : FONDS DU MUSEE DE L'ART THEATRAL ET MUSICAL DE SAINT-PETERSBOURG.....- 279 -

FIGURE 8 ESQUISSE DU COSTUME DE LA FILLE-TSARINE POUR MATILDA MADAEVA (LA DANSE SOLOVEJ), ADOLPHE CHARLEMAGNE, 6 MAI 1866. SOURCE : FONDS DU MUSEE DE L'ART THEATRAL ET MUSICAL DE SAINT-PETERSBOURG .....- 286 -

FIGURE 9 LA DANCE OURALIENNE INTERPRETEE PAR ANNA KOSEVA ET LEV IVANOV DANS LE PETIT CHEVAL BOSSU. SOURCE : THE NEW YORK PUBLIC LIBRARY.....- 287 -

FIGURE 10 *LE PETIT CHEVAL BOSSU* (1895): DECOR DE L'APOTHEOSE, EXECUTE PAR LE PEINTRE PËTR LAMBIN. EZEGODNIK IMPERATORSKIH TEATROV [ALMANACH DES THEATRES IMPERIAUX], SAISON 1895-1896, IZD. DIREKCII IM.-SKIH TEATROV, SPB .....- 290 -

FIGURE 11 PAVEL GERDT DANS LE ROLE D'UN PAYSAN (A GAUCHE), TIMOFEJ STUKOLKIN DANS LE ROLE DU PECHEUR TARAS (AU CENTRE), KLAVDIJA KANCYRËVA DANS LE ROLE DU POISSON DORE (A DROITE). ÈL'JAŠ N., PUSKIN I BALETNIJ TEATR [PUSKIN ET LE BALLET], MOSCOU, ISKUSSTVO, 1970.....- 297 -

FIGURE 12 ARTHUR SAINT-LEON. GUGLIELMINA SALVIONI DANS LE COSTUME DE GALJA, *LE POISSON DORE*. ÈL'JAŠ N., PUSKIN I BALETNIJ TEATR [PUSKIN ET LE BALLET], MOSCOU, ISKUSSTVO, 1970 .....- 301 -

FIGURE 13 MARIJA PETIPA DANS LE ROLE DE MUZICOK. F. 41 N. 683, N. 684 INSTITUT RUSSE DE L'HISTOIRE DE L'ART, SAINT-PETERSBOURG.....- 306 -

FIGURE 14 MARIJA PETIPA DANS LE COSTUME DE MUZICOK. F. 41 N. 685 INSTITUT RUSSE DE L'HISTOIRE DE L'ART, SAINT-PETERSBOURG.....- 306 -

FIGURE 15 *ROXANE, LA BELLE DU MONTENEGRO*, BALLET EN QUATRE ACTES DE MARIUS PETIPA. REVUE VSEMIRNAJA ILLJUSTRACIJA [ILLUSTRATION MONDIALE]. DESSIN DE G. BROLING, GRAVURE DE DOMENTOVSKIJ, 1878.....- 315 -

FIGURE 16 EVGENIJA SOKOLOVA *ROXANE, LA BELLE DU MONTENEGRO*, F. 41 N. 6221, INSTITUT RUSSE DE L'HISTOIRE DE L'ART, SAINT-PETERSBOURG, 25 JANVIER 1879 ..... - 316 -

FIGURE 17 MUSÉE BAKHROUCHINE, F. 205, D. 508, P. 1-2. ..... - 325 -

FIGURE 18 *MLADA*, BALLET FANTASTIQUE EN QUATRE ACTES ET NEUF TABLEAUX, PAR LE MAITRE DE BALLET M.PETIPA. ACTE 1, TABLEAU 2. DESSIN DE F. GAANEN. REVUE VSEMIRNAJA ILLJUSTRACIJA [ILLUSTRATION MONDIALE], Nº 583, 8 MARS 1880. ..... - 338 -

FIGURE 19 *MLADA*, BALLET FANTASTIQUE EN QUATRE ACTES ET NEUF TABLEAUX, PAR LE MAITRE DE BALLET M.PETIPA. ACTE 1, DERNIER TABLEAU. DESSIN DE F. GAANEN. REVUE VSEMIRNAJA ILLJUSTRACIJA [ILLUSTRATION MONDIALE], Nº 583, 8 MARS 1880. ..... - 340 -

FIGURE 20 *MLADA*, BALLET FANTASTIQUE EN QUATRE ACTES ET NEUF TABLEAUX, PAR LE MAITRE DE BALLET M.PETIPA. ACTE 3, TABLEAU 7. DESSIN DE F. GAANEN. REVUE VSEMIRNAJA ILLJUSTRACIJA [ILLUSTRATION MONDIALE], Nº 583, 8 MARS 1880 ..... - 349 -

INDEX

L'index regroupe les noms de personnes les plus significatifs de la thèse, mentionnés dans le corps du texte principal. Ceux figurant dans les notes et les annexes ne sont pas indexés.

A

Adam (Adolphe) · - 30 -, - 33 -, - 34 -, - 38 -, - 131 -, - 212 -

B

Benois (Alexandre) · - 21 -, - 202 -, - 203 -, - 289 -, - 329 -
Blache (Alexis) · - 69 -, - 75 -, - 76 -, - 77 -, - 78 -, - 79 -, - 88 -, - 89 -, - 90 -, - 99 -, - 221 -
Blasis (Carlo) · - 84 -, - 108 -, - 261 -, - 275 -
Bogdanova (Nadežda) · - 33 -, - 105 -, - 161 -, - 162 -, - 256 -, - 257 -, - 258 -
Bulgarin (Faddej) · - 71 -, - 82 -, - 85 -, - 150 -, - 151 -, - 230 -

C

Čajkovskij (Pëtr) · - 18 -, - 124 -, - 135 -, - 139 -, - 140 -, - 254 -, - 305 -
Cavos (Catterino) · - 74 -, - 130 -, - 211 -, - 212 -, - 214 -, - 216 -, - 218 -, - 219 -, - 223 -, - 225 -, - 226 -, - 228 -, - 249 -, - 253 -
Cerrito (Fanny) · - 30 -, - 31 -, - 33 -, - 34 -, - 35 -, - 41 -, - 43 -, - 48 -, - 51 -, - 52 -, - 102 -, - 141 -, - 146 -, - 161 -, - 162 -, - 165 -, - 172 -, - 173 -, - 256 -, - 258 -, - 263 -
Coralli (Jean) · - 30 -, - 34 -, - 80 -, - 81 -

D

Dargomyžskij (Aleksandr) · - 121 -
Dauberval (Jean) · - 63 -, - 65 -, - 67 -, - 68 -, - 69 -, - 75 -, - 78 -, - 185 -
Delibes (Léo) · - 137 -, - 139 -, - 274 -, - 299 -
Didelot (Charles-Louis) · - 15 -, - 25 -, - 67 -, - 69 -, - 70 -, - 71 -, - 72 -, - 73 -, - 74 -, - 75 -, - 76 -, - 77 -, - 78 -, - 81 -, - 82 -, - 83 -, - 85 -, - 86 -, - 87 -, - 88 -, - 97 -, - 98 -, - 99 -, - 100 -, - 130 -, - 158 -, - 171 -, - 190 -, - 211 -, - 212 -, - 213 -, - 214 -, - 217 -, - 218 -, - 219 -, - 220 -, - 221 -, - 222 -, - 225 -, - 226 -, - 227 -, - 228 -, - 229 -, - 230 -, - 231 -, - 232 -, - 233 -, - 234 -, - 235 -, - 237 -, - 238 -, - 239 -, - 241 -, - 242 -, - 243 -, - 247 -, - 251 -, - 255 -, - 268 -, - 273 -, - 276 -, - 281 -, - 282 -, - 284 -, - 292 -, - 307 -, - 341 -, - 343 -
Dumas (Alexandre) · - 203 -, - 256 -
Duport (Louis) · - 82 -, - 83 -, - 85 -, - 86 -, - 87 -, - 124 -

E

Elssler (Fanny) · - 27 -, - 31 -, - 41 -, - 86 -, - 96 -, - 141 -, - 143 -, - 146 -, - 147 -, - 160 -, - 167 -, - 169 -, - 183 -, - 263 -
Eršov (Pëtr) · - 273 -, - 276 -, - 277 -, - 282 -

F

Ferraris (Amalia) · - 31 -, - 34 -, - 35 -, - 38 -, - 40 -, - 41 -, - 52 -, - 141 -, - 145 -, - 146 -, - 161 -, - 183 -, - 259 -

G

Gautier (Théophile) · - 29 -, - 30 -, - 31 -, - 38 -, - 43 -, - 44 -, - 45 -, - 50 -, - 53 -, - 126 -, - 148 -, - 149 -, - 174 -, - 175 -, - 176 -, - 190 -, - 191 -, - 194 -, - 195 -, - 256 -, - 319 -, - 321 -, - 325 -, - 327 -
Glazunov (Aleksandr) · - 18 -, - 19 -, - 141 -, - 171 -
Glinka (Mihail) · - 127 -, - 171 -, - 210 -, - 211 -, - 212 -, - 220 -, - 237 -, - 239 -, - 245 -, - 253 -, - 274 -
Gluškovskij (Adam) · - 73 -, - 82 -, - 85 -, - 86 -, - 124 -, - 212 -, - 214 -, - 215 -, - 233 -, - 234 -, - 235 -, - 237 -, - 238 -, - 239 -, - 241 -, - 242 -, - 268 -, - 341 -, - 343 -
Gol'c (Nikolaj) · - 73 -, - 113 -, - 160 -, - 161 -, - 163 -, - 222 -, - 228 -, - 285 -
Gorskij (Aleksandr) · - 287 -
Grantzow (Adèle) · - 141 -, - 146 -, - 163 -, - 260 -, - 263 -, - 299 -, - 300 -
Griboedov (Aleksandr) · - 227 -, - 303 -
Grisi (Carlotta) · - 27 -, - 30 -, - 33 -, - 34 -, - 41 -, - 141 -, - 143 -, - 146 -, - 160 -, - 162 -, - 168 -, - 183 -, - 256 -, - 257 -, - 266 -

H

Hudekov (Sergej) · - 19 -, - 20 -, - 66 -, - 77 -, - 99 -, - 143 -, - 152 -, - 154 -, - 156 -, - 159 -, - 185 -, - 186 -, - 188 -, - 194 -, - 195 -, - 200 -, - 258 -, - 263 -, - 276 -, - 280 -, - 282 -, - 303 -, - 305 -, - 308 -, - 335 -
Huguet (Eugène) · - 91 -, - 113 -, - 261 -, - 262 -, - 300 -

I

Istomina (Avdot'ja) · - 73 -, - 213 -, - 222 -, - 228 -, - 231 -, - 233 -

J

Janin (Jules) · - 27 -, - 29 -, - 43 -, - 51 -, - 144 -, - 256 -
Johansson (Christian) · - 91 -, - 113 -, - 160 -, - 161 -, - 162 -

K

Kolosova (Evgenija) · - 213 -, - 215 -, - 217 -
Koni (Fëdor) · - 97 -, - 98 -, - 128 -, - 133 -, - 151 -, - 155 -, - 166 -, - 175 -, - 179 -, - 189 -, - 267 -
Kšesinskaja (Matil'da) · - 125 -
Kšesinskij (Feliks) · - 92 -, - 113 -, - 298 -, - 312 -

L

Lachouque (Charles) · - 69 -, - 79 -, - 88 -, - 89 -, - 90 -
Landé (Jean-Baptiste) · - 25 -, - 61 -, - 62 -
Le Picq (Charles-Felix) · - 63 -, - 64 -, - 65 -, - 67 -
Lebedeva (Praskovija) · - 262 -, - 299 -, - 300 -
Lermontov (Mihail) · - 171 -, - 203 -, - 227 -
Livry (Emma) · - 204 -

M

Mazilier (Joseph) · - 30 -, - 33 -, - 35 -, - 39 -, - 40 -, - 95 -, - 97 -, - 99 -, - 100 -, - 101 -, - 103 -, - 160 -, - 161 -, - 164 -, - 168 -, - 185 -, - 190 -, - 191 -, - 193 -, - 272 -, - 302 -
Mérante (Louis) · - 34 -, - 35 -, - 49 -, - 50 -, - 52 -
Minkus (Ludwig) · - 133 -, - 135 -, - 136 -, - 137 -, - 138 -, - 163 -, - 294 -, - 299 -
Murav'eva (Marfa) · - 105 -, - 161 -, - 162 -, - 163 -, - 259 -, - 260 -, - 261 -, - 263 -, - 280 -, - 282 -, - 289 -, - 299 -

N

Nekrasov (Nikolaj) · - 254 -
Noverre (Jean-Georges) · - 63 -, - 64 -, - 71 -, - 140 -, - 171 -, - 180 -, - 190 -, - 247 -
Nuitter (Charles) · - 108 -, - 109 -, - 137 -, - 291 -, - 300 -

P

Perrot (Jules) · - 23 -, - 30 -, - 34 -, - 48 -, - 50 -, - 53 -, - 90 -, - 91 -, - 95 -, - 96 -, - 97 -, - 98 -, - 99 -, - 100 -, - 101 -, - 102 -, - 104 -, - 105 -, - 107 -, - 121 -, - 129 -, - 132 -, - 133 -, - 134 -, - 145 -, - 146 -, - 158 -, - 160 -, - 161 -, - 162 -, - 163 -, - 164 -, - 165 -, - 166 -, - 167 -, - 168 -, - 170 -, - 171 -, - 172 -, - 176 -, - 177 -, - 183 -, - 185 -, - 190 -, - 192 -, - 201 -, - 265 -, - 266 -, - 267 -, - 268 -, - 269 -, - 271 -, - 272 -
Petipa (Jean-Antoine) · - 69 -, - 160 -
Petipa (Lucien) · - 30 -, - 33 -, - 35 -, - 44 -, - 45 -, - 46 -, - 49 -, - 50 -, - 52 -, - 53 -
Petipa (Marija) · - 259 -, - 260 -, - 304 -, - 305 -
Petipa (Marius) · - 11 -, - 12 -, - 13 -, - 17 -, - 18 -, - 19 -, - 20 -, - 21 -, - 22 -, - 23 -, - 25 -, - 27 -, - 53 -, - 60 -, - 61 -, - 68 -, - 88 -, - 90 -, - 91 -, - 93 -, - 95 -, - 101 -, - 104 -, - 107 - , - 108 -, - 110 -, - 111 -, - 112 -, - 113 -, - 114 -, - 119 -, - 122 -, - 123 -, - 124 -, - 133 -, - 137 -, - 138 -, - 139 -, - 140 -, - 141 -, - 142 -, - 145 -, - 147 -, - 152 -, - 155 -, - 156 -, - 159 -, - 172 -, - 173 -, - 175 -, - 178 -, - 179 -, - 181 -, - 183 -, - 185 -, - 195 -, - 235 -, - 249 -, - 251 -, - 255 -, - 259 -, - 261 -, - 264 -, - 266 -, - 271 -, - 276 -, - 281 -, - 284 -, - 287 -, - 289 -, - 304 -, - 305 -, - 307 -, - 309 -, - 312 -, - 316 -, - 317 -, - 318 -, - 320 -, - 321 -, - 322 -, - 323 -, - 325 -, - 326 -, - 329 -, - 330 -, - 331 -, - 332 -, - 334 -, - 335 -, - 336 -, - 338 -, - 341 -, - 343 -, - 345 -, - 348 -, - 350 -, - 353 -, - 355 -, - 356 -
Peyssard (Laura) · - 60 -, - 79 -, - 89 -
Pleščeev (Aleksandr) · - 76 -, - 99 -, - 101 -, - 113 -, - 143 -, - 147 -, - 149 -, - 152 -, - 155 -, - 191 -, - 195 -, - 259 -, - 282 -, - 285 -, - 308 -
Poireau (Auguste) · - 66 -, - 67 -, - 69 -, - 87 -, - 218 -, - 234 -, - 249 -
Pugni (Cesare) · - 30 -, - 34 -, - 132 -, - 133 -, - 135 -, - 136 -, - 138 -, - 162 -, - 163 -, - 194 -, - 260 -, - 282 -
Puškin (Aleksandr) · - 171 -, - 203 -, - 209 -, - 213 -, - 227 -, - 228 -, - 231 -, - 232 -, - 233 -, - 235 -, - 236 -, - 241 -, - 250 -, - 273 -, - 290 -, - 292 -, - 294 -, - 301 -, - 302 -

R

Rimskij-Korsakov (Nikolaj) · - 8 -, - 134 -, - 138 -, - 139 -, - 171 -, - 253 -, - 331 -
Rišard (Zinaida) · - 255 -
Roller (Andrej) · - 21 -, - 80 -, - 96 -, - 126 -, - 127 -, - 128 -, - 129 -, - 174 -
Rosati (Carolina) · - 8 -, - 31 -, - 34 -, - 41 -, - 48 -, - 141 -, - 145 -, - 146 -, - 161 -, - 162 -, - 163 -, - 192 -, - 193 -, - 255 -, - 263 -

S

Saint-Georges (Jules-Henri Vernoy de) · - 30 -, - 40 -, - 181 -, - 189 -, - 190 -, - 191 -, - 193 -, - 194 -, - 195 -, - 204 -, - 206 -, - 264 -, - 319 -, - 321 -, - 327 -
Saint-Léon (Arthur) · - 23 -, - 27 -, - 30 -, - 34 -, - 35 -, - 42 -, - 44 -, - 46 -, - 49 -, - 50 -, - 52 -, - 101 -, - 102 -, - 103 -, - 104 -, - 105 -, - 106 -, - 107 -, - 108 -, - 109 -, - 132 -, - 133 -, - 134 -, - 137 -, - 138 -, - 160 -, - 161 -, - 163 -, - 164 -, - 165 -, - 177 -, - 178 -, - 185 -, - 193 -, - 201 -, - 242 -, - 248 -, - 251 -, - 256 -, - 259 -, - 260 -, - 261 -, - 262 -, - 263 -, - 273 -, - 274 -, - 275 -, - 277 -, - 281 -, - 282 -, - 283 -, - 284 -, - 287 -, - 290 -, - 291 -, - 293 -, - 294 -, - 299 -, - 300 -, - 301 -, - 302 -, - 303 -, - 304 -, - 307 -, - 308 -, - 316 -
Saltykov- ŠČedrin (Mihail) · - 254 -, - 302 -
Salvioni (Guglielmina) · - 141 -, - 146 -, - 163 -, - 299 -, - 300 -, - 301 -
Scribe (Eugène) · - 30 -, - 40 -, - 204 -
Skal'kovskij (Konstantin) · - 124 -, - 155 -, - 178 -, - 199 -, - 201 -, - 202 -, - 205 -, - 257 -, - 263 -, - 274 -, - 281 -, - 294 -, - 300 -
Sokolova (Evgenija) · - 264 -, - 285 -, - 308 -, - 327 -, - 331 -, - 332 -
Stravinskij (Igor) · - 140 -, - 199 -, - 281 -
Stukolkin (Timofej) · - 91 -, - 109 -, - 113 -, - 125 -, - 161 -, - 163 -, - 174 -, - 257 -, - 261 -, - 263 -, - 276 -, - 280 -

T

Taglioni (Marie) · - 27 -, - 28 -, - 31 -, - 41 -, - 42 -, - 79 -, - 83 -, - 86 -, - 90 -, - 100 -, - 127 -, - 128 -, - 131 -, - 141 -, - 142 -, - 143 -, - 144 -, - 146 -, - 204 -, - 206 -, - 231 -, - 263 -, - 272 -, - 336 -
Taglioni (Philippe) · - 8 -, - 35 -, - 80 -, - 81 -, - 100 -, - 127 -, - 144 -, - 160 -, - 185 -, - 232 -, - 271 -, - 336 -
Tel'jakovskij (Vladimir) · - 124 -
Titus (Antoine) · - 69 -, - 75 -, - 77 -, - 78 -, - 80 -, - 81 -, - 89 -, - 90 -, - 95 -, - 97 -, - 99 -, - 171 -, - 247 -, - 320 -
Tolstoj (Lev) · - 203 -, - 227 -, - 307 -
Troickij (Nikolaj) · - 163 -, - 280 -

V

Val'berh (Ivan) · - 63 -, - 66 -, - 87 -, - 212 -, - 216 -, - 217 -, - 218 -, - 223 -, - 249 -
Valc (Karl) · - 121 -, - 126 -
Vazem (Ekaterina) · - 104 -, - 120 -, - 124 -, - 128 -, - 175 -, - 259 -, - 264 -, - 283 -, - 318 -
Volkonskij (Sergej) · - 123 -
Vsevoložskij (Ivan) · - 19 -, - 21 -, - 122 -, - 123 -, - 186 -, - 195 -

Z

Žukovskij (Vasilij) · - 171 -, - 215 -, - 225 -, - 236 -, - 237 -, - 241 -, - 250 -

SOURCES ET BIBLIOGRAPHIE

I. Sources

a) Archives

Bibliothèque-Musée de l'Opéra de Paris (BMO)

FDS Saint-Léon R 163 541 microfilm. Recueil factice de partitions et de documents divers concernant les œuvres du compositeur Saint-Léon :

2e Fantaisie Russe pour violon sur la *Kamarinskaja* et un chant *petit Russien* d'après Glinka, Pièce 55.

Thèmes russes, Pièce 61, Folio 1-2.

Première fantaisie russe sur Skagite-ei, pièce 65.

FDS Taglioni L.A.S. xxxiii, 1, Lettre de Philippe Taglioni, en français.

Bibliothèque Nationale de France, Arsenal

DELIBES L., *Coppélia ou la Fille aux yeux d'émail,* partition réduite pour piano, Paris, H. Hegeul.

Bibliothèque Nationale de France, département des Arts du spectacle

Le Violon du diable, ballet d'Arthur Saint-Léon : illustrations de presse, 1849.

Musée Bakhrouchine

Fonds 181, D. 181, Folio 113. Illustration d'une scène du premier acte du ballet *Mlada*, 1880.

Fonds 181, D. 97. *Le Petit cheval bossu*. Programme du spectacle du Grand Théâtre.

Fonds Marius Petipa, D. 205, Folio 239-294. Ballet *Mlada*. Notes de travail sur la mise en scène du ballet, livret du ballet, esquisses. Photographies Folio 240, 241, 250. 1879-1894, en français.

Fonds Marius Petipa, D. 205, Folio 506-508. *Roxane, la Belle du Monténégro*. Notes de travail. Dessins et explications, 1877-1878, en français.

RGALI

Fonds Hudekov Sergej Nikolaevič :

F. 1657, Op. 3, D. 63, Folio 1. Lettre de la ballerine Adèle Grantzow à S.N. Hudekov, en allemand.

F. 1657, Op. 3, D. 65, 1-2 pages. Lettre de la ballerine Henrietta Dor à S. N. Hudekov du 1er février 1872, en français.

F. 1657, Op. 3, D. 83, 3 pages. Lettres de M.I. Petipa à Hudekov S.N., 16 mai 1883, en français.

F. 1657, Op. 3, D. 117, 1-4 pages. Listes du personnel de la troupe de ballet de Saint-Pétersbourg, 1879, en russe.

F. 1657, Op. 3, D. 118, 7 pages. Inventaire du nombre de ballets et d'opéras montés en scène au Théâtre Marie pour la période de 1879-1880, en russe.

F. 1657, Op. 3, D. 120, 3 pages. Notes de L. Minkus – M.I. Petipa, 1870. Lettre de L. Minkus à Marius Petipa en français.

F. 1657, Op. 3, D. 127, p. 6. M.I. Petipa. Liste des ballets montés par M.I. Petipa en Russie pendant la période 1871-1879, en russe.

F. 1657, Op. 3, D. 156, Folio 4. Arthur Saint-Léon. Lettre à Madame Venetozza, qui fut attachée à l'Opéra de Paris, 18 novembre 1865, en français.

F. 1657, Op. 3, D. 156, Folio 28-29. Lettre de E. Huguet à Emile Perrin, Pétersbourg, 13 décembre 1867, en français.

F. 1657, Op. 3, D. 158, Folio 7. Lettre de Eugène Huguet à Emile Perrin, 19 octobre 1863, en français.

F. 1657, Op. 3, D. 158, Folio 11. Pétersbourg, Lettre d'Eugène Huguet à Emile Perrin, 20 janvier 1864, en français

F. 1657, Op. 3, D. 158, Folio 15-16. Lettre d'Eugène Huguet à Emile Perrin, 23 février 1864, en français.

F. 1657, Op. 3, D. 161, Folio 1. Lettre de Louis Duport au préfet, 17 septembre 1832, en français.

F. 1657, Op. 3, D. 161, Folio 5. Lettre de Carolina Rosati au directeur de l'Opéra de Paris A. Royer, en français.

F. 1657, Op. 3, D. 161, Folio 6. Lettre de Carolina Rosati à Jules-Henri Vernoy de Saint-Georges, en français.

Fonds Marius Petipa :

F.1945, Op. 1, D. 1, 487 pages, microfilm. Documents de Marius Petipa. Journal. En français.

F.1945, Op. 1, D. 3, microfilm. Livret de ballet de Saint-Georges : *Le Papillon,* en français

F. 2103, Op. 2, D. 2, Folio 5-6. Programmes des ballets *Le Petit cheval bossu* et *Le Lac des cygnes* montés par M.I. Petipa à Carskoe Selo. En français.

RGIA

F. 497, Op. 1, D. 15. À propos de l'invitation des danseurs étrangers au service des Théâtres : Taglioni, Ferdinand, Antonine, Albert et de la danseuse Bigottini.

F. 497, Op. 1, D. 16. À propos de licenciement du danseur Duport.

F. 497, Op. 1, D. 20. Dossier du service du maître de ballet Didelot.

F. 497, Op. 1, D. 34. À propos du service du maître de ballet Didelot, 1815-1878.

F. 497, Op. 1, D. 44. À propos de l'invitation des danseurs Saint-Léon et son épouse au Théâtre de Moscou.

F. 497, Op. 1, D. 91. À propos de licenciement du danseur Batiste Petit.

F. 497, Op. 1, D. 142. Dossier de l'engagement du danseur Charles Le Picq au Théâtre impérial, 1790.

F. 497, Op. 1, D. 258. Dossier du service d'Auguste Poireau.

F. 497, Op. 1, D. 262. À propos de l'attribution de la pension au danseur Auguste Poireau.

F. 497, Op. 5, D. 2467. Dossier personnel du maître de ballet Marius Petipa, en français et russe.

b) Livrets de ballet

Kavkazskij plennik, ili Ten' nevesty [Le Prisonnier du Caucase ou l'Ombre de la Fiancée], Saint-Pétersbourg, Typographie des Théâtres impériaux, 1823.

Konëk-Gorbunok ili Car'-Devica [Le Petit cheval bossu, ou la Fille-Tsarine], Saint-Pétersbourg, Typographie Stellovskogo, 1864.

Mlada, Saint-Pétersbourg, typographie des Théâtres impériaux de Saint-Pétersbourg, 1879.

Papillon (Le), ballet fantastique en quatre actes de Mrs. Saint-Georges et M. Petipa, Saint-Pétersbourg, édition Eduard Hoppe,1874, version française.

Programme de la première partie du ballet *Zolotaja Rybka* [Le Poisson doré], Saint-Pétersbourg, Imprimerie de Th. Stellowsky, 1866. Version française.

Révolte des femmes (La), ballet en trois actes de M. Taglioni, musique de M. Th. Labarre, représenté pour la première fois le 4 décembre 1833, Paris, J.-N. Barba, Libraire, 1833.

Roksana, krasa Černogorii, fantastičeskij balet [Roxane, la Belle du Monténégro, ballet fantastique], Saint-Pétersbourg, Typographie des Théâtres impériaux, 1878.

Ruslan i Ljudmila, ili padenie zlogo volšebnika Černomora [Ruslan et Ljudmila ou la chute du sorcier maléfique Tchernomor], Moscou, Typographie de Kuznecov et Ko., 1821.

Ruslan i Ljudmila, ili padenie zlogo volšebnika Černomora [Ruslan et Ljudmila ou la chute du sorcier maléfique Tchernomor], Saint-Pétersbourg, Typographie des Théâtres impériaux, 1824.

Sumbeka, ili pokorenie Kazanskogo carstva [Soumbeka ou la conquête de Kazan], Saint-Pétersbourg, Typographie d'Adolf Pljušar, 1832.

Ten', [L'Ombre], ballet en trois actes, chorégraphie de Philippe Taglioni, musique de Maurer, présenté pour la première fois au Grand Théâtre de Saint-Pétersbourg le 22 novembre 1839.

Vozvraščenie knjazja Požarskogo v svoe pomest'e, [Le retour du prince Požarskij à sa résidence], Saint-Pétersbourg, Typographie des Théâtres impériaux, 1826.

Vojna Ženščin ili Amazonki devjatogo veka, [La Guerre des Femmes ou Amazones du neuvième siècle] Saint-Pétersbourg, Typographie I.I Glazunova i K., 1852.

Zolotaja Rybka [Le Poisson doré], St. Pétersbourg, Imprimerie de Th. Stellowsky, 1867. Version française.

Zolotaja Rybka [Le Poisson doré], Saint-Pétersbourg, Typographie Stellovskogo, 1867. Version russe.

c) Souvenirs, correspondances, mémoires

BENUA Aleksandr [Benois, Alexandre], *Dnevniki. 1908-1916 : Vospominanija o russkom balete* [Les journaux intimes 1908-1916 : Les mémoires du ballet russe], Moscou, Zaharov, 2011.

BENUA Aleksandr [BENOIS Alexandre], *Moi vospominanija* [Mes souvenirs], livre II, Moscou, Nauka, 1993.

BULGARIN Faddej, « Teatral'nye vospominanija moej junosti » [Souvenirs de théâtre de ma jeunesse], *Panteon russkogo i vseh evropejskih teatrov* [Le Panthéon du théâtre russe et de tous les théâtres européens], Livre 1, 1840.

GAUTIER Théophile, *Voyage en Russie*, Paris, Charpentier, 1867.

GLUŠKOVSKIJ Adam, « Vospominanija o velikom horeografe K. L. Didlo i nekotorye rassuždenija o tanceval'nom iskusstve » [Les souvenirs du grand chorégraphe Charles-Louis Didelot et quelques discussions sur l'art de la danse], vol. 2, n° 4,

Panteon [Le Panthéon], avril 1851.

GOLOVIN Aleksandr, *Vstreči i vpečatlenija : vospominanja hudožnika* [Rencontres et impressions : souvenirs d'un peintre], Leningrad, Moscou, Iskusstvo, 1940.

GUEST Ivor (éd.), *Lettres from a ballet-master : The Correspondance of Arthur Saint-Leon*, London, Dance books, 1981.

KARSAVINA Tamara, *Ma vie : l'Étoile des Ballets russes raconte*, Bruxelles, Editions Complexe, 2004.

KATARYGIN Pëtr, *Zapiski Pëtra Andreeviča Katarygina. 1805-1879. [Les notes de Pëtr Katarygin. 1805-1879]*, Saint-Pétersbourg, 1880.

KŠESINSKAJA Matil'da, *Vospominanija* [Les mémoires], Moscou, Centropoligraf, 2009.

PETIPA Marius, *Mémoires,* trad. du russe et complétés par Galia Ackermann et Pierre Lorrain, Arles, Actes sud, 1990.

POUGIN Arthur, *Adolphe Adam : sa vie, sa carrière, ses mémoires artistiques,* Paris, 1877.

RIMSKI-KORSAKOV Nikolaï, *Chronique de ma vie musicale*, traduit et annoté par LISCHKE André, Paris, Fayard, 2008.

ŠIRJAEV Aleksandr, *Petersburgskij balet. Iz vospominanij artista mariinskogo teatra* [Le ballet de Saint-Pétersbourg. Les mémoires d'un artiste du Théâtre Mariinskij], Moscou, VTO, 1941.

STRAVINSKY Igor, *Chroniques de ma vie ; suivi d'une discographie critique,* Paris, Denoël, 2000.

STUKOLKIN, Timofej, « Vospominanija artista imperatorskih teatrov T. A. Stukolkina » [Souvenirs d'un artiste des théâtres impériaux, T. A. Stukolkin], *Artist* [L'Artiste], vol. n° 45 et n° 46, Moscou, 1895.

SUVORIN Aleksej, *Teatral'nye očerki (1866-1876)* [Essais sur le théâtre (1866-1876)], Saint-Pétersbourg, Novoe vremja, 1914.

TEL'JAKOVSKIJ Vladimir, *Vospominanija* [Souvenirs], Leningrad, Moscou, Iskusstvo, 1965.

VAGANOVA Agrippina, *Stat'i, vospominanija, materialy* [Articles, souvenirs, documents], Moscou, Iskusstvo, 1958.

VAL'C Karl, *Šest'desjat pjat let v teatre* [Soixante-cinq ans dans le théâtre], Saint-Pétersbourg, Planeta Muzyki, 2011 (deuxième éd.).

VAZEM Ekaterina, *Zapiski baleriny Sankt-Petersburgskogo bol'šogo teatra. 1867-1884* [Notes d'une ballerine du Grand Théâtre de Saint-Pétersbourg. 1867-1884], Saint-Pétersbourg, Éditions Lan', Planeta muzyki, 2009.

VIGEL' Filipp, *Zapiski* [Notes], livre 2, Moscou, Zaharov, 2003 (première édition 1856).

VOLKONSKIJ Sergej, *Moi vospominanija* [Mes souvenirs], Vol. I et II: Lavry, Stranstvija, Moscou, Iskusstvo, 1992.

ZOTOV Rafail, *Teatral'nye vospominanja* [Les souvenirs théâtraux], Saint-Pétersbourg, Typographie d'Ja. Ionsona, 1859.

ZOTOV Rafail, « I moi vospominanija o teatre » [Et mes souvenirs du théâtre] *Repertuar russkogo teatra* [Le Répertoire du Théâtre russe], Vol. 1, Saint-Pétersbourg, 1840.

Marius Petipa. Memuary i dokumenty [Marius Petipa. Mémoires et documents], Commenté par KONAEV Sergej, Moscou, Musée Bakhrouchine, Navona, 2018.

Journal du maître de ballet des Théâtres Impériaux Marius Ivanovitch Petipa, Archives nationales de littérature de d'art de Russie, Maison des Sciences de l'Homme Aquitaine, Pessac, MELANI Pascale (éd.), 2017.

d) Presse généraliste quotidienne et hebdomadaire

GAUTIER Théophile, feuilletons de *La Presse*, en ligne sur Gallica. https://gallica.bnf.fr/accueil/?mode=desktop

GAUTIER Théophile, éd. Ivor Guest, Arles, Actes Sud, 1995.

Théophile Gautier, Œuvres complètes. Section III, Théâtre et ballets, Edition établie par Claudine Lacoste-Veysseyre et Hélène Laplace-Claverie avec la collaboration de Sarah Mombert, Paris, Honoré Champion, 2003. [Articles de presse en annexe].

JANIN Jules, feuilletons du *Journal des débats*, en ligne sur Gallica. https://gallica.bnf.fr/accueil/?mode=desktop

JOUVIN Benoît, feuilletons du *Figaro* en ligne sur Gallica https://gallica.bnf.fr/accueil/?mode=desktop

SAINT-VICTOR Paul, feuilletons de *La Presse* en ligne sur Gallica https://gallica.bnf.fr/accueil/?mode=desktop

Severnaja pčela [L'Abeille du Nord] en ligne sur *RNB http://nlr.ru/*

ZOTOV Rafail, feuilletons de *Severnaja pčela* [L'Abeille du Nord] en ligne sur *RNB http://nlr.ru/*

La Renommée

SAINT-LÉON Arthur, « De l'état actuel de la danse », *La Renommée*, 11 avril 1857.

SAINT-LÉON Arthur, « De l'état actuel de la danse », *La Renommée*, 10 mai 1857

« Théâtre impérial de l'Opéra », *La Renommée*, 11 avril 1857.

Le Nouvelliste

DARTENAY, « Théâtre impérial de l'Opéra », *Le Nouvelliste*, 11 janvier 1855.

« Nouvelles dramatiques », *Le Nouvelliste*, 13 juillet 1851.

« Nouvelles », *Le Nouvelliste*, 1er février 1856.

Sankt-Peterburgskie vedomosti

Sankt-Peterburgskie vedomosti [Les Nouvelles de Saint-Pétersbourg], 4 juin 1847.

Sankt-peterburgskie vedomosti [Les Nouvelles de Saint-Pétersbourg], n° 267, 8 décembre 1857.

Saint-Pétersbourgskie vedomosti [Les Nouvelles de Saint-Pétersbourg], n° 273, 15 décembre 1857.

Sankt-peterburgskie vedomosti [Les Nouvelles de Saint-Pétersbourg], 20 septembre 1859.

Sankt-peterburgskie vedomosti [Les Nouvelles de Saint-Pétersbourg], 11 octobre 1859.
Syn Otečestva

M.R. « Teatral'naja letopis' » [La Chronique théâtrale], *Syn Otečestva* [Le Fils de la Patrie], nº 299, 14 décembre 1863.

« Teatral'naja hronika » [La Chronique théâtrale], *Syn Otečestva* [Le Fils de la Patrie], nº 294, 8 décembre, 1862.

Autres :

BOČAROV I., « Značenie baleta v oblasti sceničeskih iskusstv » [Le rôle du ballet dans le domaine des arts de la scène], *Jakor'* [l'Ancre], nº 11, 14 mars 1864.

IVANOV Mihail, « Marius Ivanovič Petipa », *Novoe vremja* [Le Nouveau temps], n° 12331, 12 juillet 1910.

KONI Fëdor, « Benefis g-ži Gluškovskoj » [Le bénéfice de Madame Gluškovskaja], *Molva* [La Chronique], partie 1, nº 20, 1831.

« Novyj balet » [Le Nouveau ballet], *Golos* [La Voix], nº 289, 19 octobre 1868.

e) Presse spécialisée :

Ežegodnik imperatorskih teatrov [Almanach des Théâtres impériaux], Saint-Pétersbourg, izd. Direkcii Im. -iskih Teatrov, en ligne sur http://ateatr.sptl.spb.ru/tp/

KONI Fëdor, feuilletons du *Repertuar russkogo i Panteon vseh evropejskih teatrov* [Le Répertoire du théâtre russe et le Panthéon de tous les théâtres européens] (1842) ; *Repertuar russkogo i Panteon inostrannih teatrov* [Le Répertoire du théâtre russe et le Panthéon des théâtres étrangers] (1843) ; *Repertuar i Panteon* [Le Répertoire et le Panthéon] (1844-1846) ; *Repertuar i Panteon Teatrov* [Le Répertoire et le Panthéon des théâtres] (1847) ; *Panteon i Repertuar russkoj sceny* [Le Panthéon et le répertoire de la

scène russe] (1848, 1850-1851) ; *Panteon* [Le Panthéon] (1852-1856) en ligne sur http://ateatr.sptl.spb.ru/tp/

Z.V. (ZOTOV), feuilletons du *Panteon* [Le Panthéon] en ligne sur http://ateatr.sptl.spb.ru/tp/

La France musicale :

ADAM, Adolphe « Quelques mois loin de Paris », *La France musicale*, 24 juin, 5 et 26 juillet 1840.

« Théâtre impérial de l'Opéra », *La France musicale*, 6 janvier 1856.

La Revue de Paris :

« Revue musicale », *La Revue de Paris*, 1er mai 1857.

« Théâtres » *La Revue de Paris*, tome dix-neuvième, 1840.

La Sylphide :

« Académie royale de Musique », *La Sylphide*, première série, juillet 1840, p. 167.

« Théâtres », *La Sylphide*, 20 novembre 1853.

Le Ménestrel :

LOVY J., « Théâtre Impérial de l'Opéra », *Le Ménestrel*, 27 janvier 1856.

« Musique et Théâtre », *Le Ménestrel,* 18 juillet 1858.

Muzykal'nyj i Teatral'nyj vestnik :

« Inostrannyj vestnik » [Le Messager étranger], *Muzykal'nyj i teatral'nyj vestnik* [Le Courrier musical et théâtral], avril 1857.

M.R. « Eženedel'noe obozrenie. Russkaja opera » [L'Aperçu quotidien. L'opéra russe], *Muzykal'nyj i Teatral'nyj vestnik* [Le Courrier musical et théâtral], nº 6, 6 février 1883.

« Peterburgskij balet » [Ballet de Saint-Pétersbourg] *Muzykal'nyj i teatral'nyj vestnik* [Le Courrier musical et théâtral], n°3, 16 janvier, 1883.

Zagraničnoe toržestvo russkoj artistki Nadeždy Bogdanovoj [Le triomphe étranger de l'artiste russe Nadežda Bogdanova], *Muzykal'nyj i Teatral'nyj vestnik* [Le Courrier musical et théâtral], 27 janvier 1857.

Russkaja scena :

« Baletnaja hronika » [La Chronique de ballet], *Russkaja scena* [La Scène russe], n°20, 16 décembre 1865.
« Peterburgskaja scena. Balet » [La Scène de Pétersbourg. Le Ballet], *Russkaja scena* [*La Scène Russe*], vol. 2, 1864.

« Baletnaja hronika » [La chronique théâtrale], *Russkaja scena* [La Scène russe], n°3, 1865.

Vsemirnaja Illjustracija :

« Peterburgskie teatry » [Les théâtres de Saint-Pétersbourg], *Vsemirnaja Illjustracija* [Illustration mondiale] n° 58, 7 février 1870.

Vsemirnaja illjustracija [Illustration mondiale], nº 211, 1873.

Autres :

Almanach des spectacles : Agenda des théâtres de France et des théâtres français à l'étranger, Paris, Barba (Éditeur), 1830.

Annuaire musical, Paris, 1857.

« Bulletin de l'Agence centrale de l'Europe artiste », *L'Europe artiste*, 1er janvier 1865.

HUDEKOV Sergej, « Peterburgskij balet semidesjatyh godov » [Le ballet de Saint-Pétersbourg dans les années 1870], *Nuvellist* [Le Nouvelliste], n°2, 1896.

Illjustracija [L'Illustration], nº 157, 1861.

M.I. Petipa. Po povodu 55-ti letnej dejatel'nosti [M.I. Petipa. À propos du 55e anniversaire de l'activité de M. I. Petipa], *Teatry i p'esy* [Théâtre et pièces], n°32, 4 février 1903.

« Nouvelles des théâtres », *L'Éventail,* Bordeaux, Aimé Picot (gérant), s.n., 26 septembre 1850.

« Otec russkogo baleta » [Le père du ballet russe], *Teatr* [Le Théâtre], n°28, 20 mai 1907.

« Peterburgskie zametki. Armida, novyj balet » [Les entrefilets pétersbourgeois. Armide, un nouveau ballet], *Otečestvennye zapiski* [Les Notes de la Patrie], vol. 103, nº 11-12, 1855.

Programme des spectacles de Bordeaux et feuille d'avis et annonces, samedi 12 septembre 1829.

SVETLOV Valerian, *Teatr i iskusstvo* [Le Théâtre et l'Art], n°28, 1910.

Teatral'njy i muzykal'nyj vestnik [Le Courrier théâtral et musical], n°5, 1860.

Zritel' [Le Spectateur], n°9, 16 février, 1862.

f) Dossiers de presse sur les ballets

Le Petit Cheval bossu

« Baletnaja hronika » [La Chronique de ballet], *Russkaja scena* [La Scène russe], n° 4, 17 octobre 1865.

Ežegodnik imperatorskih teatrov [Almanach des Théâtres impériaux], saison 1895-1896, Saint-Pétersbourg, izd. Direkcii Im.-iskih Teatrov, 1897.

HUDEKOV Sergej, « Peterburgskij balet vo vremja postanovki Kon'ka-Gorbunka » [Le Ballet pétersbourgeois durant la mise en scène du ballet *Le Petit Cheval bossu*], *Peterburgskaja gazeta* [La Gazette de Saint-Pétersbourg], n°13, 14 janvier 1896.

« Novyj balet » [Le nouveau ballet], *Novoe vremja* [Le nouveau temps], n° 1029, 9 janvier 1879.

« Peterburgskaja hronika » [Chronique de Pétersbourg], *Russkij Invalid* [L'Invalide russe] n° 271, 6 décembre 1864.

« Peterburgskaja scena » [La Scène de Pétersbourg], *Russkaja Scena* [La Scène Russe], février, nº 2, 1865.

« Peterburgskie pis'ma » [Les lettres pétersbourgeoises], *Illjustrirovannaja gazeta* [La Gazette illustré], n° 48, 10 décembre 1864.

RAPPAPORT Mavrikij, « Teatral'naja letopis » [La chronique théâtrale], *Syn Otečestva* [Le Fils de la Patrie], n° 291, 5 décembre 1864, p. 2302.

Russkaja scena [La Scène russe], n° 11, 1864.

Poisson doré

« Petersburgskaja hronika » [La chronique pétersbourgeoise], *Golos* [La Voix], nº 268, 23 septembre 1867.

« Peterburgskaja scena » [La Scène de Pétersbourg], *Russkaja Scena* [La Scène Russe], nº 2, février 1865.

« Tetral'naja letopis' » [La chronique théâtrale], *Syn Otečestva* [Le Fils de la Patrie], nº 227, 30 septembre 1867.

« Teatral'nye zametki » [Les notes théâtrales], *Russkij Invalid* [L'Invalide russe], n°271, 1 octobre 1867.

Roxane, la Belle du Monténégro

« Balet. Hronika » [Le Ballet. La Chronique], *Muzykal'nyj svet* [Monde musical], nº 6, 5 février 1878, p. 54-55.

« Benefis g-ži Sokolovoj : balet Roksana, krasa Černogorii » [Le bénéfice de Madame Sokolova : le ballet *Roxane, la Belle du Monténégro*], *Sankt-Peterburgskie vedomosti* [Les Nouvelles de Saint-Pétersbourg], 31 janvier 1878, p. 112.

« Roksana, krasa Černogorii » [Roxane, la Belle du Monténégro], *Vsemirnaja illjustracija* [Illustration mondiale], nº 482, 1878, p. 227-230.

« Teatral'noe èho » [Écho théâtral] *Peterburgskaja gazeta* [La Gazette de Saint-Pétersbourg], 31 janvier 1878.

« Teatral'nyj nigilist » [Le Nihiliste théâtral], *Peterburgskij listok [La Feuille de Saint-Pétersbourg],* 31 janvier 1878.

« Teatr i muzyka » [Le théâtre et la musique], *Novosti [Les Nouvelles]*, 31 janvier, 1878.

Vsemirnaja illjustracija [Illustration mondiale], nº 474, 1878, p. 102.

Mlada

Baletoman, « Balet » [Le Ballet], *Muzykal'nyj i teatral'nyj vestnik* [Le Courrier musical et théâtral], nº 5, 30 janvier 1883.

« Hronika » [La Chronique], *Golos* [La Voix], nº 5, 5 janvier 1880.

« Hronika » [La Chronique], *Novosti sezony* [Les Nouvelles de la saison], nº58, 23 septembre 1896.

« Letopis' iskusstv, teatra i muzyki » [Chronique des arts, du théâtre et de la musique] *Vsemirnaja Illjustracija* [Illustration mondiale], nº 571, 1879.

« Mlada », *Vsemirnaja Illjustracija* [Illustration mondiale], nº 583, 8 mars 1880.

« Mlada », *Teatr i Iskusstvo* [Le Théâtre et l'Art], nº17, 27 avril 1897.

« Mlada, ili Vetrenost' i zagrobnoe carstvo » [*Mlada*, ou la frivolité et le royaume d'outre-tombe], *Sankt-peterburgskie vedomosti* [Le Courrier de Saint-Pétersbourg], 4 décembre 1879.

« O peterburgskom balete. Postanovka baleta Mlada » [Du ballet de Saint-Pétersbourg. La mise en scène du ballet *Mlada*], *Teatral* [L'amateur de théâtre], nº 88, 1896.

« Peterburgskie teatry [Les Théâtres de Saint-Pétersbourg], *Suflër* [Le Souffleur], nº 15 et nº 16, 1879.

« Teatral'noe èho » [Écho théâtral], *Peterburgskaja gazeta* [La Gazette de Saint-Pétersbourg], 4 décembre 1879.

« Teatral'noe èho » [Écho théâtral], *Peterburgskaja gazeta* [La Gazette de Saint-Pétersbourg], 5 décembre 1879.

« Teatral'noe èho » [Écho théâtral], *Peterburgskaja gazeta* [La Gazette de Saint-Pétersbourg], 11 décembre 1879.

g) Critiques publiées en recueils

BELINSKIJ Vissarion, *Sobranie sočinenij v trëh tomah* [Œuvres complètes en trois volumes] *Vol. III, Stat'i i recenzii 1843-1848* [Articles et recensions 1843-1848], F. GOLOVENČENKO (éd.), Moscou, OGIZ, GIHL, 1948.

SALTYKOV- ŠČEDRIN Mihail, *« Proekt sovremennogo baleta. Po povodu Zolotoj Rybki »* [Projet de ballet contemporain. À propos du Poisson doré] *in Sobranie sočinenij v 20 tomah* [Œuvres complètes en vingt volumes], Moscou, Hudožestvennaja literatura, 1969, 7 vol.

SKAL'KOVSKIJ Konstantin, *Stat'i o balete (1868-1905)* [Les articles sur le ballet (1868-1905], Saint-Pétersbourg, Čistyj list, 2012.

II. BIBLIOGRAPHIE

a) Ouvrages de référence

Dictionnaire de la danse, sous la dir. de Philippe Le Moal, Paris, Larousse, 1999.

Dictionnaire de la musique, Larousse.fr, Site des encyclopédies et dictionnaires Larousse (www.larousse.fr)

Dictionnaire lexicographique. Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (www.cnrtl.fr)

Encyclopœdia Universalis (www.universalis.fr)

b) Romans et œuvres littéraires

ERŠOV Pëtr, *Konëk-Gorbunok [Le petit cheval bossu]*, Saint-Pétersbourg, Typographie de la deuxième section, 1868.

POUCHKINE Aleksandr, *Le Petit Poisson d'or*, Florence JENNER-METZ (éd.), Strasbourg, Éditions Callicéphale, 2008.

POUCHKINE Alexandre, *Œuvres Majeures - 22 titres*, Ivan Tourgueniev (trad.), 1re éd., e-Ps Éditions, 2014.

POUCHKINE Alexandre, *Eugène Onéguine : roman en vers*, Arles, Actes sud, 2005.

POUCHKINE Alexandre, *Œuvres complètes. 1. Drames, romans, nouvelles*, Lausanne Paris, l'Âge d'homme Centre de diffusion de l'édition, coll. « Classiques slaves 48 », 1973.

GRIBOEDOV, POUCHKINE, LERMONTOV. *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Collection Bibliothèque de la Pléiade », 1973.

c) Circulation et transferts culturels

AUTANT-MATHIEU Marie-Christine et GAL'TSOVA Elena (éd.), *Ot teksta-k scene : rossijsko-francuzskie teatral'nye vzaimodejstvija XIX-XX vekov* [Du texte à la scène

pour une histoire des relations théâtrales franco-russes aux XIXe-XXe siècles], Moscou, OGI, 2005.

AUTANT-MATHIEU Marie-Christine, GALTSOVA Elena et HENRY Hélène (éd.), *Les voyages du théâtre : Russie-France XXe siècle*, Laboratoire de recherches sur les arts du spectacle, Tours, Presses de l'Université François Rabelais, coll. « Les Cahiers d'Histoire culturelle 10 », 2001.

BAUDIN Rodolphe, Simone BERNARD-GRIFFITHS, Christian CROISILLE et E. P. GRECHANAIA, *Exil et épistolaire aux XVIIIe et XIXe siècles : des éditions aux inédits*, Clermond-Ferrand, Presses Univ Blaise Pascal, 2007.

BELISSA Marc, *La Russie mise en lumières : représentations et débats autour de la Russie dans la France du XVIIIe siècle*, Paris, Kimé, 2010.

CARIANI Gianni, « La découverte de l'art russe en France, 1879-1914 », *Revue des Études Slaves*, vol. 71, nº 2, 1999, p. 391-405.

CHARLE Christophe (éd.), *La dérégulation culturelle : essai d'histoire des cultures en Europe au XIXe siècle*, Paris, PUF, 2015.

CHARLE Christophe, « Comparaisons et transferts en histoire culturelle de l'Europe. Quelques réflexions à propos de recherches récentes », *IRICE*, n°5, janvier 2010, p. 51-73.

CHARLE Christophe (éd.), *Le temps des capitales culturelles : XVIIIe-XXe siècles*, Seyssel, Champ Vallon, 2009.

CHARLE Christophe (éd.), *Capitales européennes et rayonnement culturel, XVIIIe-XXe siècle : Actes de la table ronde organisée par l'Institut d'histoire moderne et contemporaine et l'École française de Rome, 1er -2 mars 2002*, Paris, Ed. ENS, Rue d'Ulm, 2004.

CHARLE Christophe, *Les intellectuels en Europe au XIXe siècle : essai d'histoire comparée*, Paris, Éditions du Seuil, 2001.

CHARLE Christophe et Daniel ROCHE (éd.), *Capitales culturelles, capitales symboliques : Paris et les expériences européennes (XVIIIe-XXe siècles)*, Paris, Éditions de la Sorbonne, coll. « Internationale », 2014.

CHARON Annie, Bruno DELMAS et Armelle LE GOFF (éd.), *La France et les Français en Russie : nouvelles sources, nouvelles approches : 1815-1917 :* actes du colloque international tenu à Paris le 25 janvier 2010, Paris, École nationale des chartes : Archives nationales, 2011.

CHRISTOUT Marie-Françoise, « L'apport des artistes russes au ballet français », *Balet [Le Ballet]*, № 88, 1997, p. 21.

DAVYDOV Andrej, FEDOTOV Alexandre et FILLOLES Christiane (éd.), *Paris – Moscou, un siècle d'échanges, 1819-1925* : documents inédits des Archives de Paris et de Moscou, Paris, Paris musées ; Archives de Paris, 1999.

ESPAGNE Michel (éd.), *Transferts culturels et comparatisme en Russie*, Toulouse, Slavica Occitania, numéro 30, 2010.

ESPAGNE Michel, *Les transferts culturels franco-allemands*, Paris, PUF, coll. « Perspective germanique », 1999.

ESPAGNE Michel et DMITRIEVA Katia (éd.), *Transferts culturels triangulaires France-Allemagne-Russie*, Paris, Éd. de la Maison des sciences de l'homme, 1996.

ESPAGNE Michel et MILTCHINA Vera, *Romantisme vu de Russie,* in Société des Etudes romantiques et dix-neuvièmistes, Paris, S.E.D.E.S., 1996.

GRÈVE Claude De, *Le voyage en Russie : anthologie des voyageurs français aux XVIIIe et XIXe siècles*, Paris, R. Laffont, 1990.

GRUZINSKI Serge, *La pensée métisse*, Paris, Fayard, 1999.

GRUZINSKI Serge et BÉNAT TACHOT Louise, *Passeurs culturels : mécanismes de métissage*, Paris, Ed. de la Maison des sciences de l'homme, 2002.

HAUMANT Émile, *La culture française en Russie (1700-1900)*, Paris, Hachette, 1913.

JOYEUX-PRUNEL Béatrice, « Les transferts culturels. Un discours de la méthode », *Hypothèses*, vol. 6, n° 1, 2003, p. 149-162.

MARKOVITS Rahul, *Civiliser l'Europe : politiques du théâtre français au XVIIIe siècle*, Paris, Fayard, coll. « L'épreuve de l'histoire », 2014.

MELANI Pascale (éd.), *De la France à la Russie, Marius Petipa : Contexte, trajectoire, héritage*, numéro 43, Toulouse, Slavica Occitania, 2016.

MELANI Pascale (éd.), *Accords majeurs : les échanges musicaux entre la Russie et le monde (XIXe-XXe siècles)*, Toulouse, Slavica Occitania, numéro 23, 2006.

MERVAUD Michel et ROBERTI Jean-Claude, *Une infinie brutalité : l'image de la Russie dans la France des XVIe et XVIIe siècles*, Paris, Institut d'études slaves, 1991.

MÉZIN Anne, PERRET-GENTIL Yves, POUSSOU Jean-Pierre, *L'influence française en Russie au XVIIIe siècle :* colloque international, 14 et 15 mars 2003, Fondation Singer-Polignac et Sorbonne, Centre d'étude de la langue et de la littérature françaises des XVIIe et XVIIIe siècles, Paris, Institut d'études slaves, 2004.

PÉROL Lucette., « Les idées de Diderot sur l'Empire à l'épreuve du voyage en Russie », in *Siècles*, numéro 17, 2003.

PINGAUD Léonce (1841-1923), *Les français en Russie et les russes en France : l'ancien régime, l'émigration, les invasions,* Paris, Perrin, 1886.

POUSSOU Jean-Pierre, *L'influence française en Russie au XVIIIe siècle*, Paris, Presses Paris Sorbonne, 2004.

RJÉOUTSKI Vladislav, *Quand le français gouvernait la Russie*, Paris, Editions L'Harmattan, 2016.

RJÉOUTSKI Vladislav, *Quand le français gouvernait la Russie - L'éducation de la noblesse russe 1750-1880*, Paris, l'Harmattan, coll. « Éducations et sociétés », 2016.

RJÉOUTSKI Vladislav, « Les Français russes à Moscou en 1812 : images de l'ennemi et

destin d'une communauté d'émigrés », *Revue des Études Slaves*, vol. 83, nº 4, 2012, p. 945-959.

RJÉOUTSKI Vladislav S. et Anne MÉZIN, *Les Français en Russie au siècle des Lumières : dictionnaire des Français, Suisses, Wallons et autres francophones en Russie de Pierre le Grand à Paul Ier*, Ferney-Voltaire, Centre international d'étude du XVIIIe siècle, 2011, tomo 1, 2.

RJÉOUTSKI Vladislav et Aleksandr TCHOUDINOV (éd.), *Le Précepteur francophone en Europe. XVIIe-XIXe siècle*, Paris, l'Harmattan, coll. « Éducations et sociétés », 2013.

ROCHE Daniel et CHARLE Christophe (dir.), *Capitales culturelles, capitales symboliques : Paris et les expériences européennes : XVIIIe-XXe siècles :* [actes du colloque international organisé au Collège de France du 21 au 23 octobre 1999], Paris, Publ. de la Sorbonne, 2002.

VIALLA de SOMMIÈRES Jacques Louis, *Voyage historique et politique au Monténégro*, A. Eymery, 1820.

YON Jean-Claude, *Le théâtre français à l'étranger au XIXe siècle : histoire d'une suprématie culturelle*, Paris, Nouveau Monde éd., 2008.

d) Histoire de la danse et des arts du spectacle

i. Ouvrages et articles en français et anglais

BEAUMONT Cyril William, *Complete book of ballets, a guide to the principal ballets of the nineteenth and twentieth centuries*, London, Putnan, 1949.

BINNEY Edwin, *Glories of the romantic ballet*, London, Dance books LTD, 1985.

BLAND Alexander, *L'Histoire du ballet et de la danse en Occident*, Paris, A. Michel, 1977.

BLASIS Carlo, *Traité élémentaire théorique et pratique de l'art de la danse*, Milan : Chez Beati et A. Tenenti, 1820.

BOURCIER Paul, *Histoire de la danse en Occident. I, De la préhistoire à la fin de l'école classique*, Paris, Seuil, 1994.

BOURCIER Paul, *Histoire de la danse en Occident. II, Du romantique au contemporain*, Paris, Seuil, 1994.

BRANGER Jean-Christophe, *Musique et chorégraphie en France de Léo Delibes à Florent Schmitt :* actes de la journée d'étude du 13 juin 2008, Université Jean Monnet-Opéra Théâtre de Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2010.

CHAOUCHE Sabine, Denis HERLIN et Solveig SERRE, *L'Opéra de Paris, la Comédie-Française et l'Opéra-Comique : approches comparées, 1669-2010* [colloque, Paris, Opéra-Comique, 2, 3 et 4 décembre 2010], Paris, École des chartes, coll. « Études et rencontres de l'École des chartes 38 », 2012.

CHRISTOUT Marie-Françoise, *Le ballet occidental : naissance et métamorphoses : XVIe-XXe*

siècles, Paris, Desjonquères, 1995.

CHRISTOUT Marie-Françoise, *Le merveilleux et le « théâtre du silence » en France à partir du XVIIe siècle*, Paris, Ed. Mouton, 1965.

COURTEAULT Paul, *Un ballet de cour dansé à Bordeaux devant Louis XIII*, Impr. E. Taffard, 1938.

DETCHEVERRY Arnaud, *Histoire des théâtres de Bordeaux, depuis leur origine dans cette ville jusqu'à nos jours*, Bordeaux, Impr. de J. Delmas, 1860.

FISSIER Émilie, *Le ballet de l'Opéra de Paris sous le Second Empire*, Paris, École nationale des chartes, 2015.

FOURNIER Bernard, LISCHKE André, VAN MOERE Didier et PORCILE François, *L'harmonie des peuples : les écoles musicales nationales aux XIXe et XXe siècles*, Paris, Fayard, 2006.

FUCHS Max, *La vie théâtrale en province au XVIIIe siècle. [Tome 2], personnel et répertoire*, Paris, Centre national de la recherche scientifique, 1986.

GARAFOLA Lynn, « Russian Ballet in the Age de Petipa », in *The Cambridge Companion to Ballet,* KANT M. (dir.), Cambrige, Cambrige University Press, 2007, p. 151-163.

GAUTIER Théophile, *Théâtre : mystère, comédies et ballets*, Paris, Charpentier, 1872.

GUEST Ivor, *Jules Perrot, Master of the Romantic Ballet*, Oxford, Alden Press, 1984.

GUEST Ivor, *Le Ballet de l'Opéra de Paris : trois siècles d'histoire et de tradition*, Paul ALEXANDRE (trad.), Paris, Théâtre national de l'Opéra : Flammarion, 1976.

GUEST Ivor, *The Ballet of the second empire, 1847-1858*, London, A. And C. Black, 1955.

GUEST Ivor et Ninette De VALOIS, *The Romantic ballet in Paris*, London, I. Pitman and Sons, 1966.

GUEST Ivor, *The Ballet of the Second Empire, 1858-1870 :* With a Pref. by Serge Lifar, Londres, Adam and Charles Black, 1953.

HARVEY Sara, MARCHAND Sophie et FILIPPI Florence, *Le sacre de l'acteur : émergence du vedettariat théâtral de Molière à Sarah Bernhardt*, Malakoff, Armand Colin, 2017.

HOFMANN Michel-Rostislav, *Un siècle d'opéra russe : (de Glinka à Stravinsky)*, Paris, Corrêa, 1946.

HORMIGÓN Laura, *Marius Petipa en España (1844-1847). Memorias y otros materiales*, Madrid, Danzarte Ballet, 2010.

JACQ-MIOCHE Sylvie, « La virtuosité dans le ballet français romantique : des faits à une morale sociale du corps », in *Romantisme*, n° 128, 2005, p. 95-107.

JARRASSE Bénédicte, *Les Deux Corps de la danse. Imaginaire et représentations à l'âge romantique*, Pantin, Centre National de la danse, 2017.

JOIN-DIÉTERIE Catherine, *Les Décors de scène de l'Opéra de Paris à l'époque romantique*,

Paris, Picard, 1988.

LAPLACE-CLAVERIE Hélène, Florence NAUGRETTE et Sylvain LEDDA (éd.), *Le théâtre français du XIXe siècle : histoire, textes choisis, mises en scène*, Paris, Éd. L'avant-scène théâtre, 2008.

LEROY Dominique, *Histoire des arts du spectacle en France : aspects économiques, politiques et esthétiques de la Renaissance à la Première guerre mondiale*, Paris, Editions l'Harmattan, 1990.

LETELLIER Robert Ignatius, *The ballets of Ludwig Minkus*, Newcastle, UK, Cambridge Scholars Publ, 2008.

LEVINSON Andrej, *La danse au théâtre : esthétique et actualité mêlées*, Paris, Librairie Bloud&Gay, 1924.

LIFAR' Sergej, *La danse : les grands courants de la danse académique*, Paris, Éd. Denoël, 1938.

LISCHKE André, *La musique en Russie depuis 1850*, Paris, Fayard, 2012.

LISCHKE André, *Histoire de la musique russe : des origines à la Révolution*, Paris, Fayard, 2006.

MARQUIÉ Hélène, *Histoire et esthétique de la danse de ballet au XIXe siècle - Quelques aspects au prisme du genre, féminisation du ballet et stigmatisation des danseurs*, Habilitation à diriger des recherches, Université de Nice - Sophia Antipolis, 2014.

MARQUIÉ Hélène, « Des barricades de 1830 à la Révolte des femmes », in *Le spectacle de l'histoire*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, juin 2012, p. 129-142.

MARQUIÉ Hélène, « Du notateur à l'auteur : être chorégraphe au XIXe siècle », in *Vivre de son art. Histoire du statut de l'artiste, XVe-XXIe siècles,* GRACEFFA A., (dir.), Paris, Hermann Éditeurs, 2012, p. 77-88.

MARTIN Roxane, « Quand le merveilleux saisit nos sens : spectaculaire et féeries en France (XVIIe-XIXe siècle) », in *Sociétés & Représentations*, n° 31, 30 juin 2011, p. 17-33.

MARTIN Roxane, *La féerie romantique sur les scènes parisiennes, 1791-1864*, Paris, H. Champion, 2007.

MARTIN Roxane et CHAOUCHE Sabine, *Le développement du « grand spectacle » en France : politiques, gestion, innovations, 1715-1864*, Paris, Classiques Garnier, 2013.

MELANI Pascale (éd.), *Musique et opéra en Russie et en Europe centrale*, Paris, Revue des études slaves, 2013.

MOINDROT Isabelle, *Le spectaculaire dans les arts de la scène : du romantisme à la belle époque*, Paris, CNRS Éditions, coll. « Arts du spectacle » 2006.

NARODITSKAYA Inna, *Bewitching Russian opera : The Tsarina from state to stage*, Oxford, Oxford University Press, 2012.

NAUGRETTE Florence, *Le plaisir du spectateur de théâtre*, Rosny-sous-Bois, Bréal, 2002.

NORDERA Marina et MARTIN Roxane, *Les arts de la scène à l'épreuve de l'histoire : les objets et les méthodes de l'historiographie des spectacles produits sur la scène française, 1635-1906* : actes du colloque international tenu à l'Université Nice-Sophia Antipolis les 12, 13 et 14 mars 2009, Paris, Honoré Champion, 2011.

OLIVESI Vannina, « Entre création et transmission. La réception du *Papillon* de Marie Taglioni en 1860 » in MONTENACH A., GUILHAUMOU J., LAMBERT K. (dir.) *Genre, Révolution, Transgression : études offertes à Martine Lapiedd*, Aix-Marseille Université, Presses Universitaires de Province, 2015, p. 195-203.

RIDENOUR Robert C., *Nationalism, modernism, and personal rivalry in ninteenth-century Russian music,* Russian music studies, no. 1, Ann Arbor, UMI Research Press, 1981.

ROSLAVLEVA Natalia, *Era of the Russian Ballet*, London, V. Gollancz, 1966.

SCHOLL Tim, *Sleeping Beauty, a Legend in Progress*, New Haven, Conn, Yale University Press, 2004.

SCHOLL Tim, *From Petipa to Balanchine : classical revival and the modernization of ballet*, London, Routledge, 1994.

SERRE Solveig, « L'opéra entre incarnation et représentation. Quelques éléments d'un système poético-politique », in *Nouvelle revue d'esthétique*, n° 12, 2013, p. 11-21.

SERRE Solveig et NOIRAY Michel, *Le répertoire de l'Opéra de Paris, 1671-2009 : analyse et interprétation*, Paris, École nationale des chartes, 2010.

SUQUET Annie, *L'éveil des modernités : une histoire culturelle de la danse, 1870-1945*, Pantin, Centre national de la danse, 2012.

TAILLARD Christian, *Grand-Théâtre de Bordeaux : Miroir d'une société*, Paris, CNRS Editions, 2002.

YON Jean-Claude, *Le Second Empire : politique, société, culture*, 2e édition revue et augmentée, Paris, Armand Colin, 2012.

YON Jean-Claude, *Les spectacles sous le Second Empire*, Paris, Armand Colin, 2010.

YON Jean-Claude, *Directeurs de théâtre, XIXe-XXe siècles : histoire d'une profession*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2008.

YON Jean-Claude et Pascale GOETSCHEL, *Au théâtre ! : la sortie au spectacle XIXe-XXIe siècles*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2014.

ZIDARIC Walter, *Alexandre Dargomijski et la vie musicale en Russie au XIXe siècle (1813-1868) : vers l'affirmation d'une école nationale avec La Roussalka (1856)*, Paris, l'Harmattan, 2003.

ZIDARIC Walter (éd.), *Interculturalité, intertextualité. II, 1915-1930 : les livrets d'opéra,* actes du colloque international, Nantes, France, CRINI-Université de Nantes, 2005.

Victor Louis et le théâtre : scénographie, mise en scène et architecture théâtrale aux XVIIIe et XIXe siècles : actes du colloque tenu les 8, 9 et 10 mai 1980 à Bordeaux à l'occasion du bicentenaire de l'inauguration du Grand Théâtre, Paris, Éditions du Centre national de la recherche scientifique, 1982.

L'Avant-scène. Ballet danse, n° 1 [numéro sur *Giselle*], janvier-mars 1980.

« La Musque et le Ballet » *La Revue Musicale,* numéro spécial, 1953.

ii. Ouvrages en russe

ARAPOV Pimen, *Letopis' russkogo teatra* [Les Annales du Théâtre russe], Saint-Pétersbourg, Typographie Tiblena, 1861.

ASAF'EV Boris, *Russkaja muzyka XIX i načala XX vekov* [La musique russe du XIXe et du début du XXe siècles], Leningrad, Muzgiz, 1968.

BAHRUŠIN Jurij, *Istorija russkogo baleta* [Histoire du Ballet russe], Moscou, Sovetskaja Rossija, 1965.

BLAZIS Karl [BLASIS Carlo], *Tancy voobše. Baletnye znamenitosti i nacional'nye tancy* [Les danses en général. Les célébrités de la danse et les danses nationales], Saint-Pétersbourg, deuxième édition corrigée, Lan', Planeta Muzyki, 2008.

BLOK Ljubov', *Klassičeskij tanec. Istorija i sovremennost'* [La danse classique. L'histoire et la modernité], Moscou, Iskusstvo, 1987.

BOGLAČEVA Irina, « Francuzskij tancovščik Šarl' Lašuk v Sankt-Peterburge » [Le danseur français Charles Lachouque à Saint-Pétersbourg], in *Rossijskij teatr : nasledie i vektory razvitija* [Le Théâtre russe : héritage et vecteurs de développement] : actes du colloque des 1er-2 novembre 2016, Saint-Pétersbourg, Čistyj list, 2017, p. 7-15.

BOGLAČEVA Irina, « Russkaja Galateja. Marija Sourivščikova-Petipa [La Galatée russe. Marija Sourivščikova-Petipa] in *Nevskij arhiv : Istoriko-kraevedčeskij sbornik* [Les archives de Neva : recueil historique et ethnographique], n° VII, *Liki Rossii,* Saint-Pétersbourg, 2006, p. 460-492.

BORISOGLEBSKIJ Mihail, *Prošloe baletnogo otdelenija Peterburgskogo teatral'nogo učiliščа* [Le Passé du département de ballet de l'École du théâtre de Saint-Pétersbourg], Leningrad, Ex Libris Tatashin, 1938, vol. II.

BOŽERJANOV Ivan, *Stoletie S.-Peterburgskogo Imperatorskogo Bol'šogo teatra 1783-1883* [Le centième anniversaire du Grand Théâtre Impérial de Saint-Pétersbourg 1783-1883], Saint-Pétersbourg, Typographie des Théâtres impériaux, 1883.

DMITRIEVA Julija, *Očerki po istorii russkogo dramatičeskogo teatra ot istokov do 1898 goda* [Essais sur l'histoire du théâtre dramatique russe depuis son origine jusqu'en 1898], Moscou, Gitis, 2012.

DUNAEVA Natal'ja, *Iz istorii russkogo baleta. Izbrannye sjužety* [De l'histoire du ballet russe. Sujets choisis], Saint-Pétersbourg, Akademija russkogo baleta imeni A. JA. Vaganovoj, 2010.

FEDORČENKO Ol'ga, « Opravdanie Titjusa » [Disculpation de Titus] in DUNAEVA N. (dir.) *Stranicy istorii baleta* [Les Pages de l'histoire du ballet], Saint-Pétersbourg, Baltijskie sezony, 2009, p. 21-35.

FEDORČENKO Ol'ga, « Sud'ba prisjažnogo kompozitora. Cesar' Puni v Peterburge » [Le destin du compositeur officiel. Cesare Pugni à Saint-Pétersbourg] in *Vestnik Akademii Vaganovoj* [Courrier de l'Académie Vaganova], numéro 14, 2004, p. 168-178.

FEDORČENKO Ol'ga, SMIRNOVA A. et FOMKIN A. (éd.) *Baletmejster Marius Petipa : stat'i, issledovanija, razmyšlenija* [Le Maître de ballet Marius Petipa : articles, études, réflexions], Vladimir, Foliant, 2006.

GAEVSKIJ Vadim et BARKOVEC Ol'ga, *Siluèty teatral'nogo prošlogo. I.A. Vsevoložskij i ego vremja* [Les silhouettes du passé théâtral. I.A. Vsevoložskij et son temps], Moscou, éditions Kučkovo pole, 2016.

GOZENPUD Abram, *Russkij opernyj teatr XIX veka (1836-1856)* [Le théâtre d'opéra russe au XIXe siècle (1836-1856)], vol. III/I, Leningrad, Muzyka, Leningradskoe otdelenie, 1969.

GOZENPUD Abram, *Muzykal'nyj teatr v Rossii: ot istokov do Glinki: Očerk* [Le théâtre musical en Russie: des origines à Glinka: Un essai], Leningrad, Muzgiz, 1959.

GOZENPUD Abram, *N.A. Rimskij-Korsakov. Temy i idei ego opernogo tvorčestva* [N.A. Rimskij-Korsakov. Les thèmes et les idées de ses opéras], Moscou, Muzgiz, 1957.

HUDEKOV Sergej, *Baletnyj mirok : Živye kartinki* [Le petit monde du ballet : images vivantes], Saint-Pétersbourg, Éd. Peterblistka, 1870.

HUDEKOV Sergej, *Istorija tancev* [Histoire des danses], vol. IV., Petrograd, 1918.

IL'IČEVA Marina, *Neizvestnyj Petipa. Istoki tvorčestva* [Petipa inconnu. Aux sources de l'œuvre], Saint-Pétersbourg, Izd. Kompozitor, 2015.

IL'IČEVA Marina, « Eščë raz o tom, kak Petipa okazalsja v Rossii » [Comment Petipa s'est-il retrouvé en Russie ? Nouveaux éclairages] in DUNAEVA Natal'ja (dir.) *Stranicy istorii baleta* [Les pages sur l'histoire du ballet], Saint-Pétersbourg, Baltijskie sezony, 2009, p. 36-48.

JAKOVLEV Mihail, *Baletmejster Marius Petipa* [Le maître de ballet Marius Petipa], Leningrad, édition P.P. Sojkin, 1924.

KELDYŠ Jurij et DRUSKIN Mihail (éd.), *Očerki istorii russkoj muzyki. 1790-1825,* [Essais sur l'histoire de la musique russe. 1790-1825], Leningrad, Muzgiz, 1956.

KELDYŠ Jurij, LEVAŠËV E. et LEVAËVA Ol'ga (éd.), *Istorija russkoj muzyki* [Histoire de la musique russe], Moscou, Muzyka, 1983.

KRASOVSKAJA Vera, *Russkij baletnyj teatr : ot vozniknovenija do serediny XIX veka* [Le ballet russe depuis sa création jusqu'au milieu du XIXe siècle], Leningrad, Iskusstvo, 1958.

KRASOVSKAJA Vera, *Russkij baletnyj teatr vtoroj poloviny XIX veka* [Le ballet russe de la seconde moitié du XIXe siècle], Saint-Pétersbourg, 2e édition, Lan', Planeta muzyki, 2008.

KRASOVSKAJA Vera, *Zapadnoevropejskij baletnyj teatr. Očerki istorii. Romantizm* [Le ballet

d'Europe occidentale. Essais historiques. Le Romantisme], Moscou, Iskusstvo, 1996.

KRASOVSKAJA Vera, « Sumbeka, ili Pokorenie Kazanskogo carstva. Balet Didlo, kotorym dolžen byl otkryt'sja Aleksandrinskij teatr » [Soumbeka, ou la conquête du royaume de Kazan. Le ballet de Didelot qui aurait dû inaugurer le Théâtre Alexandra] in *Teatr i dramaturgija* [Le Théâtre et la dramaturgie], Leningrad, Trudy Leningradskogo instituta teatra, muzyki i kinematografii, 1967, p. 188-209.

LEŠKOV Denis, *Marius Petipa (1822-1910). K stoletiju ego roždenija* [Marius Petipa (1822-1910). Pour le centième anniversaire de sa naissance], Petrograd, Akademičeskij teatr, 1922.

MAKSIMOVA Aleksandra, « Russkij sjužet v baletnom tvorčestve Caterino Kavosa » [Le sujet russe dans l'œuvre de ballet de Catterino Cavos] in *Observatorija kultury* [L'Observatoire de la culture], 14(2), Moscou, Paškov dom, RGB, 2017, p. 198-207.

NEHENDZI Anna (éd.), *Marius Petipa. Materialy. Vospominanija. Stat'i* [Marius Petipa. Documents. Souvenirs. Articles], Leningrad, Iskusstvo, 1971.

PETROVSKAJA Irina et SOMINA Vera, *Teatral'nyj Peterburg : Načalo XVIII v., - okt. 1917 g.* [Le Pétersbourg théâtral : début du XVIIIe siècle-octobre 1917], Saint-Pétersbourg, Académie russe des Sciences, Institut d'histoire de l'art, 1994.

PLEŠČEEV Aleksandr, *Naš balet (1673-1899). Balet v Rossii do načala XIX stoletija i balet v Sankt-Peterburge do 1899* [Notre ballet (1673-1899). Le Ballet en Russie jusqu'au début du XIXe siècle et le ballet à Saint-Pétersbourg jusqu'en 1899], Éditions Lan', Planeta muzyki, Saint-Pétersbourg, 2009.

PLEŠČEEV Aleksandr, *M.I. Petipa (1847-1907) : k šestidesjatiletiju ego služby na scene imperatorskih teatrov* [M.I. Petipa (1847-1907) : soixante ans de son service sur la scène des Théâtres impériaux], Saint-Pétersbourg, 1907.

SAPAROV Iskander, « Publika častnyh teatrov Sankt-Peterburga (vtoraja polovina XIX veka) » [Le public des théâtres privés de Saint-Pétersbourg (la seconde moitié du XIXe siècle], *Izvestija Rossijskogo gosudarstvennogo pedagogičeskogo universiteta imeni A. I. Gercena*, n° 115, 2009, p. 343-347.

SKAL'KOVSKIJ Konstantin, *V teatral'nom mire. Nabludenija, vospominanija i rassuždenija,* [Dans le monde théâtral. Observations, mémoires et réflexions], Saint-Pétersbourg, 1899.

SKAL'KOVSKIJ Konstantin, *Balet, ego istorija i mesto v rjadu izyaščnyh iskusstv* [Le Ballet, son histoire et sa place au sein des arts plastiques], Saint-Pétersbourg, Typographie d'A. Suvorin, 1882.

SLONIMSKIJ Jurij, « Kak Petipa okazalsja v Rossii ? » [Comment Petipa s'est-il retrouvé en Russie ?] *Neva* [Neva], n° 3, 1968, p. 198-204.

SLONIMSKIJ Jurij, *Didlo, Vehi tvorčeskoj biografii* [Didelot. Jalons d'une bibliographie artistique], Leningrad, Moscou, Iskusstvo, 1958.

SLONIMSKIJ Jurij, *Mastera baleta : K. Didlo, Ž. Perro, A. Sen-Leon, L. Ivanov, M. Petipa* [Les maîtres du ballet : Charles Didelot, Jules Perrot, Arthur Saint-Léon, Lev Ivanov,

Marius Petipa], Leningrad, Iskusstvo, 1937.

STOLPJANSKIJ Pëtr, *Mag i čudodwj Saintk-Peterburgskoj sceny Andrej* Roller [Le magicien et l'enchanteur de la scène de Saint-Pétesbour Andrej Roller], Saint-Pétersbourg, Giperion, 2002.

SURIC Èlizaveta [SOURITZ Elizabeth], *Balet Bol'šogo teatra vo vtoroj polovine XIX* veka [Le Ballet du Grand Théâtre de Moscou dans la seconde moitié du XIXe siècle], Moscou, Muzizdat, 2012.

SVEŠNIKOVA Alisa, *Peterburgskie sezony Artura Sen-Leona : 1859-1870* [Les saisons pétersbourgeoises d'Arthur Saint-Léon : 1859-1870], Saint-Pétersbourg, Baltijskie sezony, 2008.

SVEŠNIKOVA Alisa, « Poslednij kontrakt Sen-Leona » [Le dernier contrat de Saint-Léon] in DMITRIEV P. (éd.) *Zapiski Sankt-Peterburgskoj teatral'noj biblioteki* [Notes de la bibliothèque théâtrale de Saint-Pétersbourg], numéro 4/5, Saint-Pétersbourg, Giperion, 2003, p. 32-35.

SVETLOV Valerian, *Sovremennyj balet* [Le Ballet d'aujourd'hui], Saint-Pétersbourg, Éd. R. Golike, 1911.

SVETLOV Valerian, *Terpsihora* [Terpsichore], Saint-Pétersbourg, B.I., 1906.

VOL'F Aleksandr, *Hronika peterburgskih teatrov s konca 1826 do načala 1855 goda* [Chronique des théâtres de Saint-Pétersbourg de 1826 jusqu'en 1855], Vol. 1, Saint-Pétersbourg, Éd. R. Golike, 1877.

VOL'F Aleksandr, *Hronika peterburgskih teatrov s konca 1855 do načala 1881 goda* [Chronique des Théâtres de Saint-Pétersbourg de la fin de 1855 jusqu`au début de 1881], Vol. II, livre 3, Saint-Pétersbourg, Éd. R. Golike, 1884.

*Peterburgskij balet. Tri veka. Hronika. Tom III. 1851-1900 [*Le Ballet de Saint-Pétersbourg. Trois siècles. Chronique. Volume III. 1851-1900], BOGLAČEVA Irina (Éd.), Saint-Pétersbourg, Akademija russkogo baleta imeni A. JA. Vaganovoj, 2015.

e) Danse et littérature/arts du spectacle

BRUNET François, *Théophile Gautier et la danse*, Paris, Honoré Champion, 2010.

CHRISTOUT Marie-France, « Les écrivains romantiques, source d'inspiration du ballet », *Nineteenth-Century French Studies*, vol. 18, 3/4, 1990, p. 379-389.

COLOMBO Laura et GENETTI Stefano (éd.), *Pas de mots : de la littérature à la danse*, Paris, Hermann, 2010.

DECROISETTE Françoise (éd.), *Le livret d'opéra : œuvre littéraire ?,* Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2011.

ÈL'JAŠ Nikolaj, *Puškin i baletnij teatr* [Puškin et le ballet], Moscou, Iskusstvo, 1970.

KRASOVSKAJA Vera, *Balet skvoz' literaturu* [Le ballet à travers la littérature], Saint-Pétersbourg, Akademija russkogo baleta imeni A. JA. Vaganovoj, 2005.

KRASOVSKAJA Vera, « Sjužety Puškin v iskusstve russkoj horeografii » [Les thèmes de Puškin dans l'art chorégraphique russe] », in *Puškin. Issledovanija i materialy* [Puškin. Études et documents], V. 5, coll. « Puškin et la culture russe », Leningrad, Iskusstvo, 1967.

LAPLACE-CLAVERIE Hélène, *Écrire pour la danse. Les livrets de ballet de Théophile Gautier à Jean Cocteau (1870-1914)*, coll. « Coll. Romantisme et Modernités », Paris, Honoré Champion, 2001.

MARSCHALL Gottfried R. (dir.), *La traduction des livrets : aspects théoriques, historiques et pragmatiques,* actes du colloque international tenu en Sorbonne les 30 novembre, 1er et 2 décembre 2000, Paris, Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2004.

MONTANDON Alain (dir.), *Écrire la danse*, Centre de recherches sur les littératures modernes et contemporaines, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 1999.

MONTANDON Alain (dir.), *Sociopoétique de la danse*, Paris, Anthropos, diff. Economica, 1998.

POIRSON Martial et PERRIN Jean-François (dir.), *Les scènes de l'enchantement : arts du spectacle, théâtralité et conte merveilleux (XVIIe-XIXe siècles*), Colloque international, 14-16 octobre 2009, Université Stendhal-Grenoble 3, coll. L'Esprit des Lettres, Paris, Editions Desjonquères, 2011.

SLONIMSKIJ Jurij, *Dramaturgija baletnogo teatra XIX veka* [La dramaturgie du ballet au XIXe siècle], Moscou, Iskusstvo, 1978.

SLONIMSKIJ Jurij, *Baletnye stroki Puškina* [Les vers de ballet de Pouchkine], Leningrad, Iskusstvo, 1974.

ŠUVALOV Nikolaj, « Puškin i balet » [Puškin et le ballet] *in Puškin i iskusstvo* [Puškin et l'art], Moscou, Iskusstvo, 1937, p. 56-88.

UBERSFELD Anne, *Lire le théâtre. I*, Paris, Belin, 1996.

UBERSFELD Anne, *Lire le théâtre. II, L'école du spectateur*, Paris, Belin, 1996.

ZIDARIC Walter, « Ondines et roussalkas : littérature et opéra au XIXe siècle en Allemagne et en Russie », *Revue de littérature comparée*, 305, n° 1, 2003, p. 5-22.

f) Sur les mythes et le folklore russes

AFANASIEV Aleksandr, *Les contes populaires russes*, Lise GRUEL-APERT (trad.), 2e édition., Paris, Maisonneuve et Larose, coll. « Références », 2000.

AZADOVSKIJ Mark, *Istorija russkoj fol'kloristiki* [L'Histoire de l'étude du folklore russe], Ju. NEKLJUDOV (éd.), en deux volumes, deuxième édition, Moscou, Rossijskij gosudarstvennyj gumanitarnyj institut, 2013,

AZADOVSKIJ Mark, *Literatura i fol'klor : očerki i ètjudy* [La Littérature et le folklore : essais et études], Leningrad, Izd. Hudožestvennaja literatura, 1938.

BELJAKOVA Galina, *Slavjanskaja mifologija* [La mythologie slave], Moscou, Prosveščenie, 1995.

ESPAGNE Michel, « 4 - Panthéons allemand et slave dans la France du XIXe siècle », in *L'ambre et le fossile. Transferts germano-russes dans les sciences humaines XIXe-XXe siècles*, coll. « Recherches », Paris, Armand Colin, 2014, p. 69-83.

GRUEL-APERT Lise, *Le monde mythologique russe*, Paris, Imago, 2014.

GRUEL-APERT LISE, « Les Coutumes familiales du peuple paysan russe d'après Vladimir Dal' », *Revue des études slaves*, vol. 76, 2/3, 2005, p. 203-218.

GRUEL-APERT LISE, « Le théâtre Folklorique russe : culture savante, culture populaire ? », *Revue des études slaves*, vol. 72, 1/2, 2000, p. 97-117.

GRUEL-APERT Lise, « Le soleil dans le folklore russe », *Revue des études slaves*, vol. 63, n° 1, 1991, p. 265-267.

KAJSAROV Aleksandr, *Slavjanskaja i rossijskaja mifologija* [La mythologie slave et russe], Moscou, deuxième édition typographie Dubrovin et Merzljakov, 1810.

PETRUHIN Vladimir, TOLSTAJA S. et L. VINOGRADOVA (éd.), *Slavjanskaja mifologija : ènciklopedičeskij slovar'* [La mythologie slave : dictionnaire encyclopédique], Moscou, Ellis Lak, 1995.

PROPP Vladimir, *Russkaja skazka* [Le conte russe], Moscou, Labirint, 2000.

PUTILOV Boris, « Le chant épique slave du Sud : approche actuelle », Lise GRUEL-APERT (trad.), *Revue des Études Slaves*, vol. 69, n° 4, 1997, p. 567-582.

RYBAKOV Boris, *Le paganisme des anciens Slaves*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Ethnologies », 1994.

WARNER Elizabeth, *Mythes russes*, Paris, Ed. du Seuil, 2005.

Ilya Mouromets : et autres héros de la Russie ancienne, Patrice LAJOYE et Viktoriya LAJOYE (trad.), Toulouse, Anacharsis, 2009.

g) Sur la critique du spectacle

BEREZINA Valentina et EMEL'JANOV Nikolaj (éd.), *Očerki po istorii russkoj žurnalistiki i kritiki vtoroj poloviny XIX veka* [Essais sur l'histoire de la critique et le journalisme russe de la seconde moitié du XIXe siècle], Leningrad, Izd-vo Leningradskogo universiteta, 1965, vol. II.

BOGLAČEVA Irina, « *Repertuar russkogo teatra i Repertuar russkogo i Panteon vseh evropejskih teatrov* glazami sovremennikov (40-e gg. XIX v.) » [Le Répertoire du théâtre russe et Le Répertoire du théâtre russe et le Panthéon de tous les théâtres européens dans le regard des contemporains (les années 40 du XIXe siècle], in *Teatral'naja periodika v Rossii : doklady, publikacii, materialy* [Les périodiques de théâtre : communications, publications, documents], BOGLAČEVA I. (dir.), Moscou, Tri Kvadrata, 2009, p. 173-183.

EVGEN'EV-MAKSIMOV V., *Očerki po istorii russkoj žurnalistiki i kritiki* [Essais sur l'histoire de la critique et journalisme russe], vol. I., Leningrad, Izd-vo Leningradskogo universiteta, 1950.

GROMOVA L., *Istorija russkoj žurnalistiki XVIII-XIX vekov* [Histoire du journalisme russe aux XVIII-XIXe siècles], Saint-Pétersbourg, Université de Saint-Pétersbourg, 2013.

LAPLACE-CLAVERIE Hélène, « La critique chorégraphique au XIXe siècle » in TRIAIRE S., et BRUNET F. (dir.) *Aspect de la critique musicale au XIXe siècle*, Montpellier, Presse universitaire de la Méditerranée, 2002, p. 61-74.

LISOVSKIJ Nikolaj, *Bibliografija russkoj periodičeskoj pečati v 1703-1900 gody* [Bibliographie des périodiques russes entre 1703 et 1900], Petrograd, Tip. AO Tipografskogo dela, 1915.

MELANI Pascale, « Sergueï Khudekov (1837-1928), premier historien de la danse » in *Marius Petipa. Étoilement d'une œuvre*, Exposition au Centre National de la Danse, Pantin, 2018, p. 31-33.

PETROV Oleg, *Russkaja baletnaja kritika konca XVIII - pervoj poloviny XIX* veka [La critique de ballet russe de la fin du XVIIIe siècle – la première moitié du XIXe siècle], Moscou, Iskusstvo, 1982.

PETROV Oleg, *Russkaja baletnaja kritika vtoroj poloviny XIX veka* [La critique de ballet russe de la seconde moitié du XIXe siècle], Pétersbourg, Ekaterinbourg, Sfera, 1995.

h) Thèses de doctorat

CAZAUX Alice, *De l'idiot au fou dédoublé : recherches sur les interprétations de la folie dans l'art actuel russe*, Thèse de doctorat sous la direction de Pierre Sauvanet, Université Bordeaux Montaigne, 19 juin 2015.

ETCHETO Séverine, *La Musique du ballet Giselle d'Adolphe Adam*, Thèse de doctorat sous la direction de Violaine Anger, Paris Saclay, 27 novembre 2015.

FEDORČENKO Ol'ga, *Tvorčestvo Julja Perro v Peterburge (1848-1859): k probleme formirovanija muzykal'no-xoreografičeskoj struktury akademičeskogo baleta* [L'œuvre de Jules Perrot à Saint-Pétersbourg (1848-1859): sur la question de la formation de la structure musicale et chorégraphique du ballet académique], Thèse de doctorant sous la direction de Tret'jakova E., Académie de l'Art théâtral de Saint-Pétersbourg, 2006.

GALKIN Andrej, *Poètika baletnogo spektaklja konca XIX veka (Pervaja Peterburgskaja postanovka Lebedinogo ozera)* [La Poètique d'un spectacle de ballet à la fin du XIXe siècle (La première mise en scène du *Lac des cygnes* à Saint-Pétersbourg)], Thèse de doctorat sous la direction de Belova E., Académie de la Chorégraphie de Moscou, 2015.

GRUCYNOVA Anna, *Zapadnoevropejskij romantičeskij balet kak javlenie muzykal'nogo teatra* [Le ballet romantique occidental comme phénomène de théâtre musical], Thèse du doctorat sous la direction de Kirillina L., Conservatoire national Tchaïkovski de Moscou, 2011.

KROPOTOVA Ksenija, *Russkaja baletnaja stenografija XIX veka* [La scénographie de ballet russe au XIXe siècle], Thèse de doctorat en histoire de l'art, Académie de Arts de Russie, 2008.

SYREISHCHIKOVA Anastasija, *Les voyages d'Hector Berlioz en Russie : histoire d'un dialogue musical franco-russe (1833-1869)*, Thèse de doctorat sous la direction de Cécile Reynaud et Marina Raku, École Pratique des Hautes Études, 4 décembre 2017.

i) Autres

ALLENOV Mikhail, DMITRIEVA Nina et MEDVEDKOVA Ol'ga (éd.), *L'Art russe*, Paris, Citadelle & Mazenod, 1991.

AUCOUTURIER Michel, *Autour de Tolstoï : le Caucase dans la culture russe*, Bibliothèque-musée Léon Tolstoï, Paris, Institut d'études slaves, 1997.

BOURDE Paul, *Russes et Turcs : la guerre d'Orient.* Vol. 1 et 2, Paris, Société anonymes de publications périodiques, 1878.

GRUNWALD Constantin de, *Société et civilisation russes au XIXe siècle*, Paris, Éd. du Seuil, 1989.

KRAMSKOJ Ivan, *Kramskoj ob iskusstve* [Kramskoj parle de l'art], T. KOVALENSKAJA (éd.), Moscou, Izobrazitel'noe iskusstvo, 1988.

NAZAROVA Ljudmila, « K istorii sozdanija poèmy Puškina Ruslan i Ljudmila » [Sur l'histoire de la création du poème de Puškin Ruslan et Ljudmila], in *Puškin : Issledovanija i materialy* [Puškin : Études et documents], Vol. I, Moscou, Leningrad, Izd-vo AN SSSR, 1956, p. 216-221.

PAPET Édouard, FONT-RÉAULX Dominique et SALÉ Marie-Pierre, *L'art russe dans la seconde moitié du XIXe siècle : en quête d'identité,* Musée d'Orsay, Paris, 19 septembre 2005-8 janvier 2006, Réunion des musées nationaux, Paris, Musée d'Orsay, 2005.

VENTURI Franco, *Les intellectuels, le peuple et la révolution : histoire du populisme russe au XIXe siècle*, Viviana PÂQUES (trad.), Paris, Gallimard, 1972.

ZIDARIC Walter (éd.), *Saint-Pétersbourg : 1703-2003,* actes du colloque international, Université de Nantes, Centre international des langues, 16 et 17 mai 2003, Nantes, CRINI, 2004.

ZIMIN Igor', *Dvor rossijskih imperatorov. Ènciklopedia žizni i byta. V dvuh tomax* [La Cour des empereurs russes. Encyclopédie de la vie et de la vie quotidienne. En deux volumes], Moscou, Éditions Kučkovo pole, 2014.

ANNEXES

SOMMAIRE

ANNEXE I : BALLETS ORIGINAUX CREES PAR MARIUS PETIPA EN RUSSIE (1855-1904) III

ANNEXE II : PAGES DE TITRE DE LIVRETS DE BALLET, DE PROGRAMMES DE SPECTACLE ET DISTRIBUTION IX

ANNEXE III: ILLUSTRATIONS XXVII

A. L'OPERA-BALLET *MLADA* EN QUATRE ACTES ET SEPT TABLEAUX DE NIKOLAJ RIMSKIJ-KORSAKOV 1892. LES DANSES SONT SIGNEES PAR LEV IVANOV ET ENRICO CECCHETTI XXVII
B. *MLADA* DE MARIUS PETIPA, MISE EN SCENE DE 1896 XXXIV
C. *LE PETIT CHEVAL BOSSU* MIS EN SCENE PAR MARIUS PETIPA 1895 XXXVII
D. GALERIE DES ARTISTES XLV

ANNEXE IV : EXTRAITS DES ARTICLES DE LA PRESSE RUSSE LIII

ANNEXE I : Ballets originaux créés par Marius Petipa en Russie (1855-1904)

Ce tableau est une reproduction du tableau de ballets de Marius Petipa, publié dans Michaela Böhmig « Les ballets créés par Marius Petipa en Russie (1855-1904) », in MELANI P. (éd.), *De la France à la Russie, Marius Petipa: Contexte, trajectoire, héritage*, Toulouse, Slavica Occitania, 2016, p. 178-186.

Année et lieu de création	Titre et genre	Livret, musique, décors et costumes
9/21 janv. 1855 Théâtre Michel, Saint-Pétersbourg	*L'Étoile de Grenade* Divertissement	Musique : Cesare Pugni
18/30 déc. 1858 Grand Théâtre(Kamennyj), Saint-Pétersbourg	*Un Mariage sous la régence* Ballet en 2 actes	Musique : Cesare Pugni Décors et costumes : Andrej Roller
12/24 févr. 1859 Grand Théâtre(Kamennyj), Saint-Pétersbourg	*Le Carnaval de Venise* Grand Pas de deux	Musique : Cesare Pugni (sur un thème de Paganini)
23.4/5 mai 1859 Grand Théâtre(Kamennyj), Saint-Pétersbourg	*Le Marché des Innocents* Ballet comique en 1 acte	Livret : Marius Petipa Musique : Cesare Pugni
12/24 avr.1860 Grand Théâtre(Kamennyj), Saint-Pétersbourg	*Le Dahlia bleu Ballet* fantastique en 2 actes	Livret : Marius Petipa Musique : Cesare Pugni
15/27 nov. 1861 Carkoe Selo (représentation pour la Cour impériale)	*Terpsichore* Ballet en 1 acte	Musique : Cesare Pugni
18/30 janv. 1862 Grand Théâtre(Kamennyj), Saint-Pétersbourg	*La Fille du pharaon* Grand Ballet en 3 actes et 9 scènes avec un Prologue et un Épilogue	Livret : Jules-Henri Vernoy de Saint-Georges, Marius Petipa (d'après le roman de Théophile Gautier *Le Roman de la Momie*) Musique : Cesare Pugni Décors : Heinrich Wagner, Andrej Roller Costumes : Kelwer, Stoljarov
12/24 déc. 1863 Grand Théâtre(Kamennyj), Saint-Pétersbourg	*La Belle du Liban, ou L'Esprit de la montagne* Grand Ballet fantastique en 3 actes et 7 scènes avec un Prologue et une Apothéose	Livret : M. Rappaport, Marius Petipa Musique : Cesare Pugni Décors et costumes : Adolphe Charlemagne
4/16 nov. 1865 Grand Théâtre(Kamennyj), Saint-Pétersbourg	*La Danseuse en voyage* Épisode chorégraphique en 1 acte	Livret : Marius Petipa (sujet et quelques danses d'après le ballet de Paul Taglioni *La Prima Ballerina*) Musique : Cesare Pugni Décors et costumes : Andrej Roller, Heinrich Wagner
20.1/1 févr. 1866 Grand Théâtre(Kamennyj), Saint-Pétersbourg	*Florida* Ballet en 3 actes et 5 scènes	Livret : Marius Petipa Musique : Cesare Pugni Décors : Andrej Roller, Heinrich Wagner, S.

		Gvalio Costumes d'après les dessins d'Adolphe Charlemagne
18/30 nov. 1866 Palais Michel (palais de la grande-duchesse Elena Pavlovna), Saint-Pétersbourg	*Titania* Ballet en 1 acte	(D'après la comédie de William Shakespeare, *Le Songe d'une nuit d'été*) Musique : Cesare Pugni
6/18 mars 1868 Présenté par les élèves de l'École théâtrale sur la scène de l'École impériale	*L'Amour bienfaiteur* Ballet en 1 acte	Livret : Marius Petipa Musique : Cesare Pugni
27.4/9 mai 1868 Carkoe Selo	*L'Esclave* Divertissement en 1 acte	Musique : Cesare Pugni
17/29 oct. 1868 Grand Théâtre(Kamennyj), Saint-Pétersbourg	*Le Roi Candaule* [Grand] Ballet en 4 actes et 6 scènes d'après certaines sources il s'agit d'un Grand Ballet, selon d'autres d'un Ballet	Livret : J.-H. Vernoy de Saint-Georges, Marius Petipa Musique : Cesare Pugni Décors et costumes : Heinrich Wagner, V. Egorov, V. Prohorov, Albert Bredov, Andrej Roller
14/26 déc. 1869 Théâtre Bolchoï, Moscou	*Don Quichotte* Grand Ballet en 4 actes et 8 scènes	Livret : Marius Petipa (d'après le roman de Cervantès) Musique : Léon Minkus Décors et costumes : Pavel Isakov, Ivan Šangin, Friedrich Schönian [Fëdor Šen'jan]
25.1/ 6 févr. 1870 Théâtre Bolchoï, Moscou	*Trilby* Ballet fantastique en 2 actes et 3 scènes	Livret : Marius Petipa (d'après le roman de Charles Nodier *Trilby, ou Le Lutin d'Argail*) Musique : Julij Gerber Décors et costumes : Franz Nordmark, F. Šen'jan, Ivan Kukanov
17/29 déc. 1872 Grand Théâtre(Kamennyj), Saint-Pétersbourg	*Camargo* Grand Ballet en 3 actes et 9 scènes	Livret : J.-H. Vernoy de Saint-Georges, Marius Petipa (d'après un épisode de la vie de Marie Camargo) Musique : Léon Minkus Décors et costumes : Andrej Roller, Heinrich Wagner, Mihail Bočarov
6/18 janv. 1874 Grand Théâtre(Kamennyj), Saint-Pétersbourg	*Le Papillon* (d'après le ballet de Marie Taglioni *Le Papillon*) Ballet fantastique en 4 actes	Livret : J.-H. Vernoy de Saint-Georges, Marius Petipa Musique : Léon Minkus Décors : Lev Lagorio, Mihail Bočarov, Matvej Šiškov, Heinrich Wagner Costumes d'après les esquisses d'I. Panov
26.1/7 févr. 1875 Grand Théâtre(Kamennyj), Saint-Pétersbourg	*Les Bandits* [Grand] Ballet en 2 actes et 5 scènes avec un Prologue et une Apothéose	Livret : Marius Petipa (d'après la nouvelle de Cervantès *La Gitanilla*) Musique : Léon Minkus Décors : Heinrich Wagner, Andrej Roller Costumes d'après les esquisses d'I. Panov

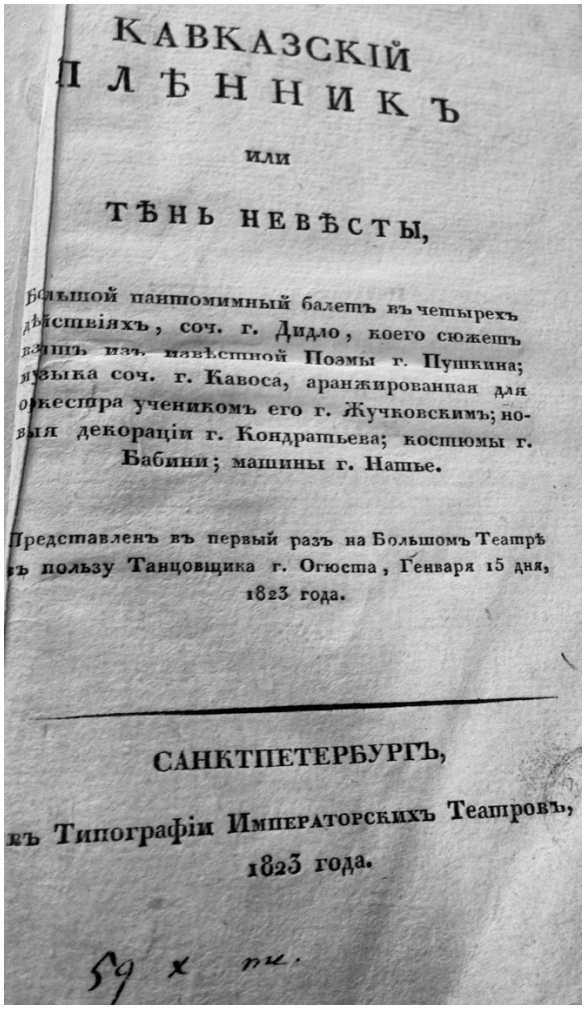
18/30 janv. 1876 Grand Théâtre(Kamennyj), Saint-Pétersbourg	*Les Aventures de Pélée* Ballet mythologique en 3 actes et 5 scènes	Livret : Marius Petipa Musique : Léon Minkus, Décors et costumes : Heinrich Wagner, Matvej Šiškov, Ivan Andrejev, Andrej Roller
14/26 juil. 1876 Peterhof (Représentation pour la Cour impériale) ; 25 sept./7 oct. 1876 Théâtre Marie, Saint-Pétersbourg	*Le Songe d'une nuit d'été* Ballet fantastique en 1 acte	Livret : Marius Petipa (d'après la comédie de William Shakespeare) Musique : Félix Mendelssohn Bartholdy, Léon Minkus Décors et costumes : Mihail Bočarov, Pëtr Lambin
23 janv./4 févr. 1877 Grand Théâtre(Kamennyj), Saint-Pétersbourg	*La Bayadère* Grand Ballet en 4 actes et 7 scènes avec une Apothéose	Livret : Marius Petipa, Sergej Hudekov Musique : Léon Minkus Décors et costumes : Mihail Bočarov, Matvej Šiškov, I. Andrejev, Heinrich Wagner, Andrej Roller
29 janv./10 févr. 1878 Grand Théâtre(Kamennyj), Saint-Pétersbourg	*Roxane, ou La Belle du Monténégro* Ballet fantastique en 4 actes	Livret : Sergej Hudekov, Marius Petipa Musique : Léon Minkus Décors : Mihail Bočarov, Matvej Šiškov, Heinrich Wagner Costumes d'après des esquisses de P. Grigoriev
7/19 janv. 1879 Grand Théâtre(Kamennyj), Saint-Pétersbourg	*La Fille des neiges* Ballet fantastique en 3 actes et 5 scènes	Livret : Marius Petipa (d'après la pièce d'Aleksandr Ostrovskij *La Fille des neiges*, d''après le conte folklorique russe *Snegourotchka* du recueil d'Aleksandr Afanas'ev) Musique : Léon Minkus Décors : Matvej Šiškov, Heinrich Wagner, Mihail Bočarov Costumes d'après les esquisses d'Adolphe Charlemagne
2/14 déc. 1879 Grand Théâtre(Kamennyj), Saint-Pétersbourg	*Mlada* Ballet fantastique en 4 actes et 9 scènes	Livret : Stepan Gedeonov Musique : Léon Minkus Décors : Matvej Šiškov, Mihail Bočarov, Heinrich Wagner, V. Egorov, A. Lupanov Costumes : d'après les esquisses de N. Prohorov, I. Panov
1/13 févr. 1881 Grand Théâtre(Kamennyj), Saint-Pétersbourg	*Zoraya, la Mauresque en Espagne* Grand Ballet en 4 actes et 7 scènes	Livret : Marius Petipa Musique : Léon Minkus Décors : Mihail Bočarov, Heinrich Wagner, Matvej Šiškov Costumes d'après les esquisses d'Adolphe Charlemagne
18/30 mai 1883 Grand Théâtre (représentation de gala), Moscou	*La Nuit et le Jour* Ballet fantastique en 1 acte et 3 scènes	Livret : Marius Petipa Musique : Léon Minkus
11/23 déc. 1883 Grand Théâtre(Kamennyj), Saint-Pétersbourg	*Pygmalion, ou La Statue de Chypre* Ballet en 4 actes et 6 scènes avec une Apothéose	Livret et musique : Ju. Troubetskoj Décors : Matvej Šiškov, Mihail Bočarov, Heinrich

		Wagner Costumes d'après les esquisses de P. Grigor'ev
9/21 févr. 1886 Théâtre Marie, Saint-Pétersbourg	*Les Pilules magiques,* Ballet-féerie en 3 actes et 13 scènes	Livret : F. Laloux, L. Bourgeois, Lorand Musique : Léon Minkus Décors et costumes : Konstantin Ivanov, Mihail Bočarov, Matvej Šiškov, Heinrich Wagner, Henryk Levogt
14/26 févr. 1886 Grand Théâtre(Kamennyj), Saint-Pétersbourg	*L''Ordre du Roi, ou Les Élèves de Dupré* Grand Ballet en 4 actes et 6 scènes	Livret : Marius Petipa (d'après Edmond Gondinet) Musique : Albert Vizentini (pastiche de différents airs extraits d'œuvres de Johann Strauss II, Léo Delibes, D.F.E. Auber, Jules Massenet et Anton Rubinstein) Décors et costumes : Zuccarelli, Aubet, V. Ovsjannikov, H. Levogt, I. Andrejev
13/25 juil. 1886 Peterhof (représentation de gala) ; 25 nov./7 déc. 1886 Théâtre Marie, Saint-Pétersbourg	*Les Offrandes à l''Amour, ou Le Bonheur est d'aimer* Ballet en 1 acte / 1 scène	Livret : Marius Petipa Musique : Léon Minkus Costumes d'après les esquisses d'Adolphe Charlemagne
17/29. févr. 1888 Théâtre Marie, Saint-Pétersbourg	*La Vestale* [Grand] Ballet en 3 actes et 4 scènes	Livret : Sergej Hudekov Musique : Mihail Ivanov Décors et costumes : Zuccarelli, Mihail Bočarov, H. Levogt
25 janv./6 févr. 1889 Théâtre Marie, Saint-Pétersbourg	*Le Talisman* Grand Ballet fantastique / Ballet-féerie en 4 actes et 7 scènes avec un Prologue et un Épilogue	Livret : Konstantin Tarnovskij, Marius Petipa Musique : Riccardo Drigo Décors : H. Levogt, I. Andrejev, Mihail Bočarov, Matvej Šiškov Costumes d'après les dessins d'Evgenij Ponomarev
5/17 juin 1889 Théâtre Marie (représentation de gala), Saint-Pétersbourg ; 25 oct./6 nov. 1889 Théâtre Marie (1ère représentation publique)	*Les Caprices du Papillon* Ballet en 1 acte	Livret : Marius Petipa (d'après le poème de Jakov Polonskij *Le Grillon musicien*) Musique : Nikolaj Krotkov Décors : Mihail Bočarov Costumes d'après les esquisses de Pavel Kamenskij
3/15 janv. 1890 Théâtre Marie, Saint-Pétersbourg	*La Belle au bois dormant* Ballet-féerie en 3 actes avec un Prologue et une Apothéose	Livret : Ivan Vsevoložskij, Marius Petipa (d'après le conte de Charles Perrault *La Belle au bois dormant*) Musique : Pëtr Čajkovskij Décors : H. Levogt, Mihail Bočarov, I. Andrejev, K. Ivanov, Matvej Šiškov Costumes d'après les dessins d'Ivan Vsevoložskij
11/23 nov. 1890 Théâtre Marie, Saint-Pétersbourg	*Nénuphar* Fantaisie chorégraphique en 1 acte	Livret : Marius Petipa Musique : Nikolaj Krotkov Décors : Mihail Bočarov Costumes d'après les esquisses d'Evgenij Ponomarev

13/25 févr. 1891 Théâtre Marie, Saint-Pétersbourg	*Calcabrino* Ballet fantastique en 3 actes	Livret : Modest Čajkovskij, Marius Petipa Musique : Léon Minkus Décors : V. Vasil'ev, Mihail Bočarov, I. Andrejev Costumes d'après les esquisses d'Evgenij Ponomarev
4/16 avr.1891 Représentation d'examen des élèves de l'École impériale à l'École, Saint-Pétersbourg	*Un Conte de fées* Ballet fantastique en 1 acte	Musique : [?] Richter
28 juil./9 août 1894 Peterhof (représentation de gala)	*Le Réveil de Flore* Ballet anacréontique en 1 acte	Livret : Marius Petipa, Lev Ivanov Musique : Riccardo Drigo Décors : Mihail Bočarov Costumes d'après les esquisses d'Evgenij Ponomarev
21 janv./2 févr. 1896 Théâtre Marie, Saint-Pétersbourg	*La Halte de cavalerie,* Ballet de caractère en 1 acte	Livret : Marius Petipa Musique : Ivan Armsheimer Décors et costumes : H. Levogt Costumes d'après les esquisses d'Evgenij Ponomarev
17/29 mai 1896 Grand Théâtre (représentation de gala), Moscou ; 18/30 juil. 1998 Peterhof (représentation de gala) ; 23 janv./4 févr. 1900 Théâtre Marie (représentation publique), Saint-Pétersbourg	*La Perle* Ballet / Divertissement en 1 acte	Livret : Marius Petipa Musique : Riccardo Drigo Décors et costumes : Pëtr Lambin d'après les esquisses de Mihail Bočarov
8/20 déc. 1896 Théâtre Marie, Saint- Pétersbourg	*La Barbe-bleue* Ballet-féerie en 3 actes et 7 scènes avec une Apothéose	Livret : Lydie Pachkoff (d'après le conte de Charles Perrault *La Barbe bleue*) Musique : Pëtr Šenk Décors et costumes : Pëtr Lambin, K. Ivanov, H. Levogt, W. Perminov
28 juil./9 août 1897 Peterhof (représentation de gala)	*Thétis et Pélée* Ballet mythologique en 1 acte (version révisée des *Aventures de Pélée*)	Livret : Marius Petipa Musique : Léon Minkus, Léo Delibes Décors : Pëtr Lambin, P. Kamenskij Costumes d'après les esquisses d'Evgenij Ponomarev
7/19 janv. 1898 Théâtre Marie, Saint-Pétersbourg	*Raymonda* Ballet en 3 actes et 4 scènes avec une Apothéose	Livret : Lydie Pachkoff, Marius Petipa (d'après une romance de cour médiévale) Musique : Aleksandr Glazunov Décors et costumes : Oreste Allegri, Pëtr Lambin, K. Ivanov
17/30 janv. 1.1900 Théâtre de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg ; 23 janv./5 févr. 1900 Théâtre Marie, Saint-Pétersbourg	*Ruse d'amour* Ballet en 1 acte	Livret : Marius Petipa Musique : Aleksandr Glazunov Décors : Pëtr Lambin; Costumes d'après les esquisses d'Evgenij Ponomarev
7/19 févr. 1900 Théâtre de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg ;	*Les Saisons* Ballet allégorique en 1 acte et 4 scènes	Livret : Marius Petipa Musique : Aleksandr Glazunov Décors : Pëtr Lambine Costumes d'après

13/26 févr. 1900 Théâtre Marie, Saint-Pétersbourg		les esquisses d'Evgenij Ponomarev
10/23 févr. 1900 Théâtre de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg ; 13/26 févr. 1900 Théâtre Marie, Saint-Pétersbourg	*Les Millions d'Arlequin* Ballet comique en 2 actes	Livret : Marius Petipa Musique : Riccardo Drigo Décors : Oreste Allegri Costumes d'après les esquisses d'Evgenij Ponomarev
14/27 févr. 1900 Théâtre de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg	*Les Élèves de M.* Dupré Ballet en 2 actes, variante de *L'Ordre du Roi*	Livret : Marius Petipa Musique : Albert Vizentini, Léo Delibes et al. Décors : Oreste Allegri, H. Levogt Costumes d'après les esquisses d'Evgenij Ponomarev
22 févr./6 mars 1902 Théâtre de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg	*Le Cœur de la Marquise* Pantomime en 1 acte avec un Prologue et un Épilogue en vers de F. Fèbre	Musique : Ernest Guiraud Décors et costumes : Oreste Allegri d'après les esquisses de décors et costumes de Lev Bakst
9/22 févr. 1903 Théâtre Marie, Saint-Pétersbourg	*Le Miroir magique* Grand Ballet fantastique / Ballet-féerie in 4 actes and 7 scènes	Livret : Marius Petipa, Ivan Vsevoložskij (d'après le conte d'Aleksandr Puškin *Le Conte de la princesse morte et des sept preux* et *Blanche-Neige des frères* Grimm) Musique : Arsenij Koreščenko Décors et costumes : Aleksandr Golovin
Janvier 1904 (programmé, mais jamais représenté) Théâtre de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg	*La Romance d'un Bouton de rose et d'un Papillon*, Ballet en 1 acte et 3 scènes	Livret : Marius Petipa, Ivan Vsevoložskij Musique : Riccardo Drigo

ANNEXE II : Pages de titre de livrets de ballet, de programmes de spectacle et distribution



КАВКАЗСКІЙ
ПЛѢННИКЪ
или
ТѢНЬ НЕВѢСТЫ,

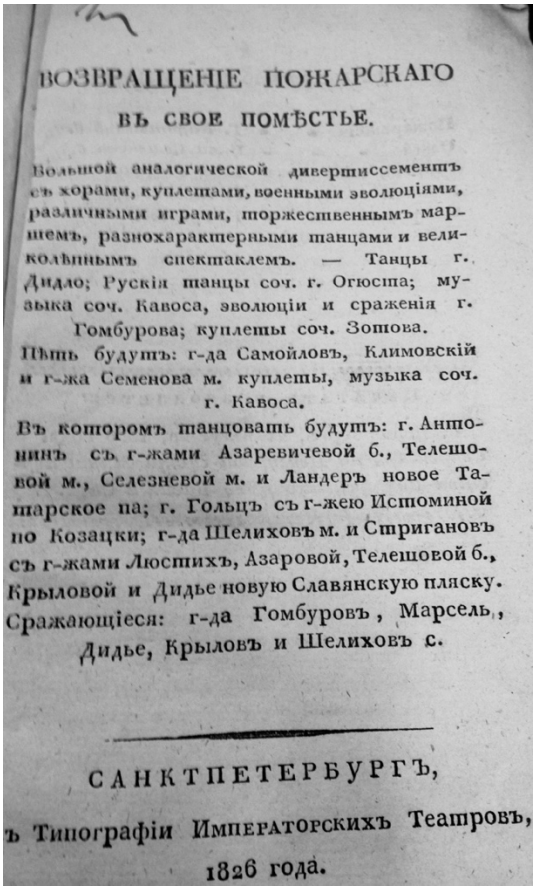
Большой пантомимный балетъ въ четырехъ дѣйствіяхъ, соч. г. Дидло, коего сюжетъ взятъ изъ извѣстной Поэмы г. Пушкина; музыка соч. г. Кавоса, аранжированная для оркестра ученикомъ его г. Жучковскимъ; новыя декораціи г. Кондратьева; костюмы г. Бабини; машины г. Напье.

Представленъ въ первый разъ на Большомъ Театрѣ въ пользу Танцовщика г. Огюста, Генваря 15 дня, 1823 года.

САНКТПЕТЕРБУРГЪ,
въ Типографіи Императорскихъ Театровъ,
1823 года.

59 x пи.

Figure 21 Page de titre du livret de ballet *Le Prisonnier du Caucase ou l'Ombre de la Fiancée*, Saint-Pétersbourg, Typographie des Théâtres impériaux, 1823 © RNB



ВОЗВРАЩЕНІЕ ПОЖАРСКАГО
ВЪ СВОЕ ПОМѢСТЬЕ.

Большой аналогической дивертиссементъ съ хорами, куплетами, военными эволюціями, различными играми, торжественнымъ маршемъ, разнохарактерными танцами и великолѣпнымъ спектаклемъ. — Танцы г. Дидло; Рускія танцы соч. г. Огюста; музыка соч. Кавоса, эволюціи и сраженія г. Гомбурова; куплеты соч. Зотова.

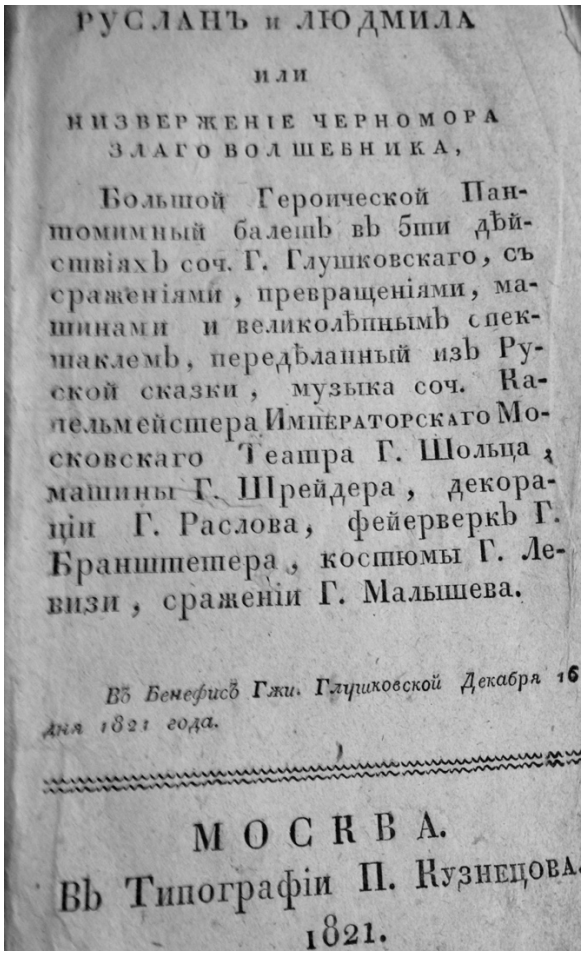
Пѣть будутъ: г-да Самойловъ, Климовскій и г-жа Семенова м. куплеты, музыка соч. г. Кавоса.

Въ которомъ танцовать будутъ: г. Антонинъ съ г-жами Азаревичевой б., Телешовой м., Селезневой м. и Ландеръ новое Татарское па; г. Гольцъ съ г-жею Испоминой по Козацки; г-да Шелиховъ м. и Стригановъ съ г-жами Люстихъ, Азаровой, Телешовой б., Крыловой и Дидье новую Славянскую пляску.

Сражающіеся: г-да Гомбуровъ, Марсель, Дидье, Крыловъ и Шелиховъ с.

САНКТПЕТЕРБУРГЪ,
въ Типографіи Императорскихъ Театровъ,
1826 года.

Figure 22 Page de titre du ballet-divertissement *Le retour du prince Požarskij à sa résidence,* Saint-Pétersbourg, Typographie des Théâtres impériaux, 1826 © RNB



РУСЛАНЪ и ЛЮДМИЛА

или

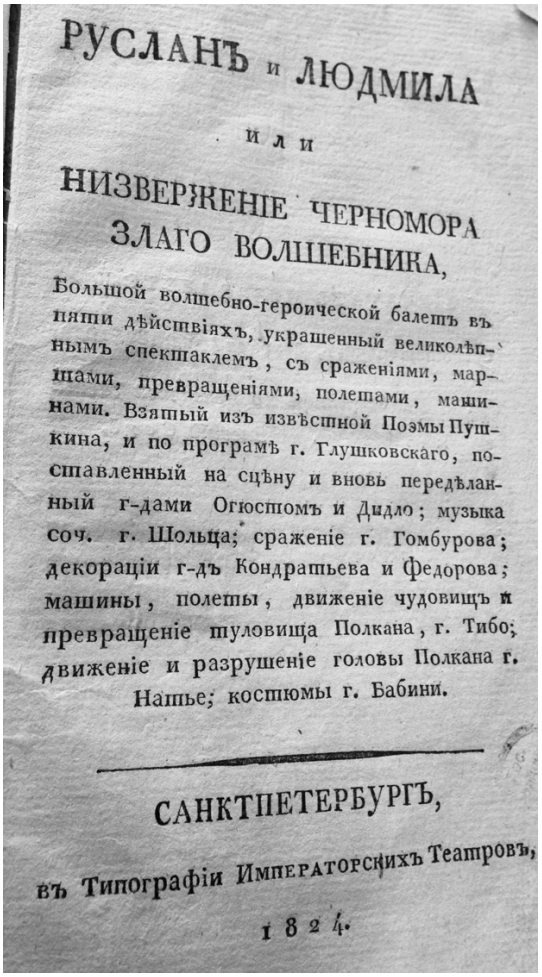
НИЗВЕРЖЕНІЕ ЧЕРНОМОРА
ЗЛАГО ВОЛШЕБНИКА,

Большой Героической Пантомимный балетъ въ 5ти дѣйствіяхъ соч. Г. Глушковскаго, съ сраженіями, превращеніями, машинами и великолѣпнымъ спектаклемъ, передѣланный изъ Русской сказки, музыка соч. Капельмейстера Императорскаго Московскаго Театра Г. Шольца; машины Г. Шрейдера, декораціи Г. Раслова, фейерверкъ Г. Бранштетера, костюмы Г. Левизи, сраженіи Г. Малышева.

Въ Бенефисъ Гжи. Глушковской Декабря 16 дня 1821 года.

МОСКВА.
Въ Типографіи П. Кузнецова.
1821.

Figure 23 Page de titre du livret de ballet *Rouslane et Lioudmila ou la chute du sorcier maléfique Tchernomor*, monté par Adam Gluškovskij, Moscou,
Typographie de P. Kuznecov, 1821 © RNB



РУСЛАНЪ и ЛЮДМИЛА

или

НИЗВЕРЖЕНІЕ ЧЕРНОМОРА
ЗЛАГО ВОЛШЕБНИКА,

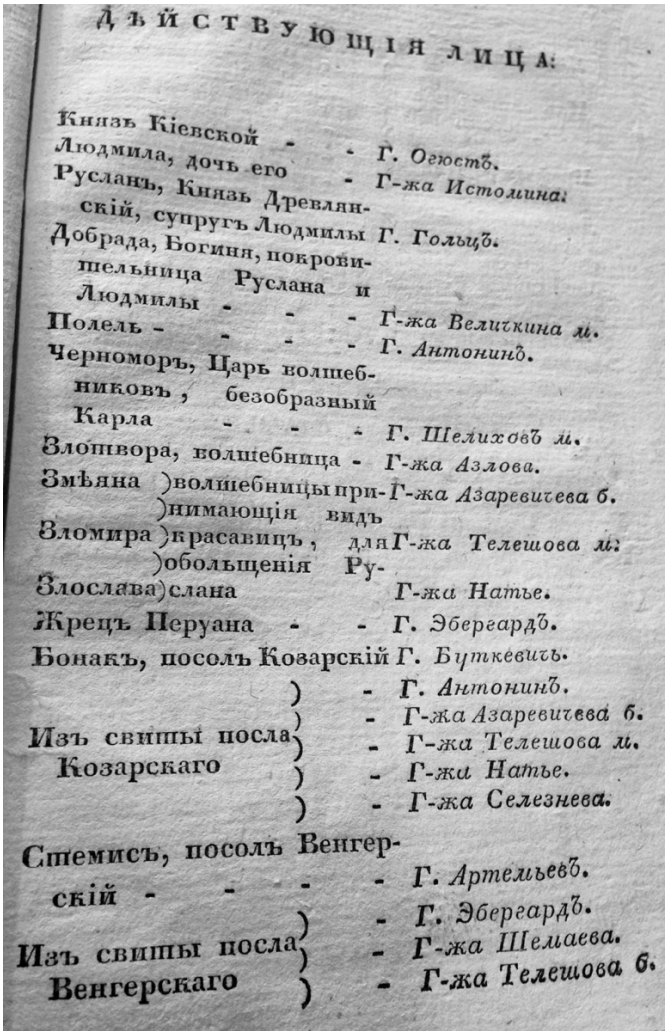
Большой волшебно-героической балетъ въ пяти дѣйствіяхъ, украшенный великолѣпнымъ спектаклемъ, съ сраженіями, маршами, превращеніями, полетами, машинами. Взятый изъ извѣстной Поэмы Пушкина, и по програмѣ г. Глушковскаго, поставленный на сцѣну и вновь передѣланный г-дами Огюстомъ и Дидло; музыка соч. г. Шольца; сраженіе г. Гомбурова; декораціи г-дъ Кондратьева и Федорова; машины, полеты, движеніе чудовищъ и превращеніе туловища Полкана, г. Тибо; движеніе и разрушеніе головы Полкана г. Напье; костюмы г. Бабини.

САНКТПЕТЕРБУРГЪ,

въ Типографіи Императорскихъ Театровъ,

1824.

Figure 24 Page de titre du livret de ballet *Rouslane et Lioudmila ou la chute du sorcier maléfique Tchernomor*, reproduit avec les modifications par Charles-Louis Didelot et Auguste Poireau, Saint-Pétersbourg, Typographie des Théâtres impériaux, 1824 © RNB



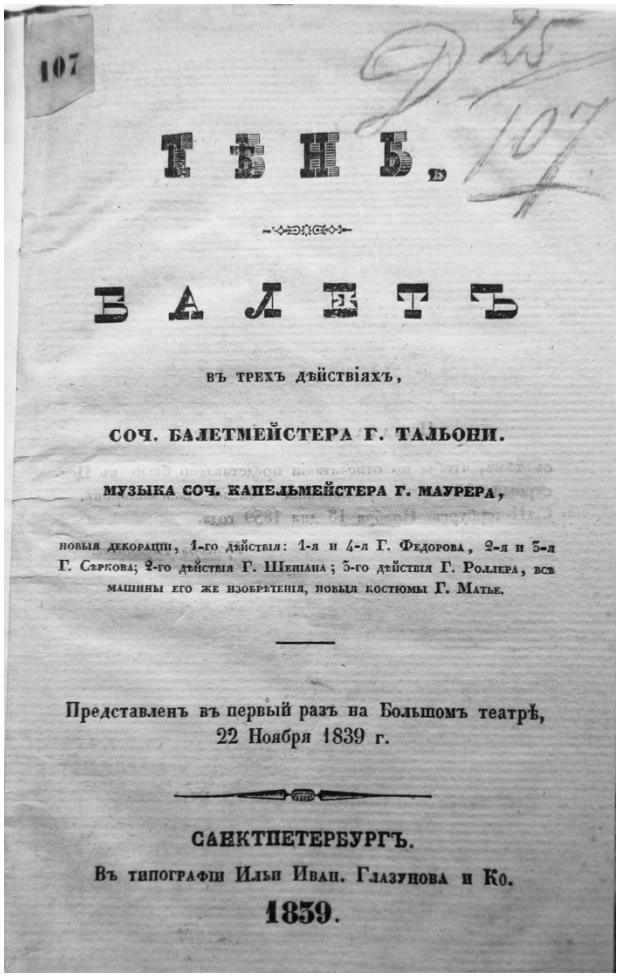
ДѢЙСТВУЮЩІЯ ЛИЦА:

Князь Кіевской - - Г. Огюстъ.
Людмила, дочь его - Г-жа Истомина.
Руслань, Князь Древлянскій, супругъ Людмилы Г. Гольцъ.
Добрада, Богиня, покровительница Руслана и Людмилы - - - Г-жа Величкина м.
Полель - - - - Г. Антонинъ.
Черноморъ, Царь волшебниковъ, безобразный Карла - - - Г. Шелиховъ м.
Злотворa, волшебница - Г-жа Азлова.
Змѣяна)волшебницы при-Г-жа Азаревичева б.
)нимающія видъ
Зломира)красавицъ, для Г-жа Телешова м.
)обольщенія Ру-
Злослава)слана Г-жа Натье.
Жрецъ Перуана - - Г. Эберсардъ.
Бонакъ, посолъ Козарскій Г. Буткевичъ.
) - Г. Антонинъ.
) - Г-жа Азаревичева б.
Изъ свиты посла) - Г-жа Телешова м.
Козарскаго) - Г-жа Натье.
) - Г-жа Селезнева.
Стемисъ, посолъ Венгерскій - - - - Г. Артельевъ.
) - Г. Эберсардъ.
Изъ свиты посла) - Г-жа Шемаева.
Венгерскаго) - Г-жа Телешова б.

Якунъ посолъ Черкесовъ Г. Шемаевъ б.
) - Г. Трифановъ.
Изъ свиты посла) - Г. Дидье.
Черкесовъ) - Г. Шелиховъ с.
) - Г. Марсель.
Крафчіи, Князя) - Г. Пальниковъ.
Кіевскаго) - Г. Чайчиковъ.
Добрыня) - - - Г. Григорьевъ.
Рапиборъ)Бояре Князя Г. Полянской.
Свѣкальдъ) Кіевскаго - Г. Носовъ.
Мечиславъ) - - - Г. Петровъ.
Аспаруха)главныя - Г-жа Телешова б.
Видимара)волшеб- - Г-жа Зубова б.
Люта)ницы - Г-жа Ефремова.
Зарана)Злотворы - Г-жа Щербакова.
Горыня) - - - Г. Спиридоновъ б.
Ядомиръ)Чудовищи Г. Грекоевъ.
Черповидъ)Черномора Г. Крыловъ.
Злотворъ) - - - Г. Рекендорфъ.

Голова Полкана Богатыря; Князья, Бояре, рынды, воины, народъ, волшебники, Геніи, Амуры, Нимфы, чудовищи и фуріи.

Figure 25-26 Distribution (page 1-2) de *Rouslane et Lioudmila ou la chute du sorcier maléfique Tchernomor*, Saint-Pétersbourg, 1824 © RNB



ТѢНЬ,

ВАЛЕТЪ

ВЪ ТРЕХЪ ДѢЙСТВІЯХЪ,

СОЧ. БАЛЕТМЕЙСТЕРА Г. ТАЛЬОНИ.

МУЗЫКА СОЧ. КАПЕЛЬМЕЙСТЕРА Г. МАУРЕРА,

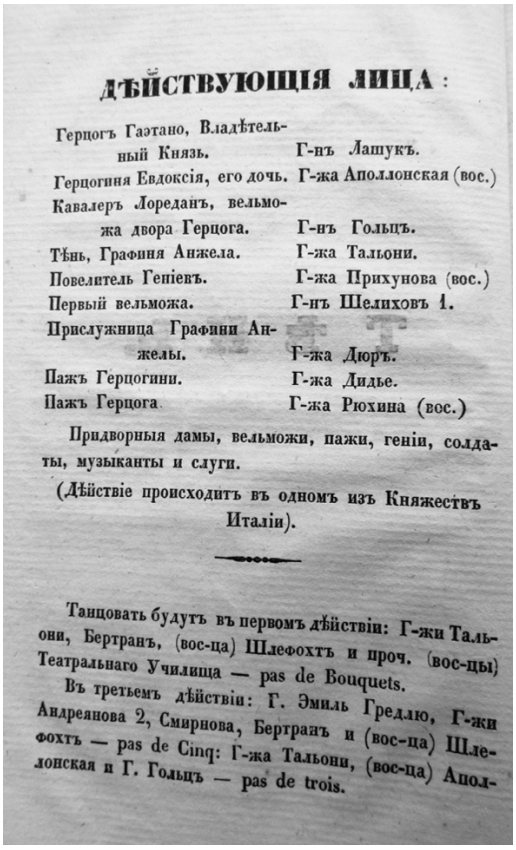
НОВЫЯ ДЕКОРАЦІИ, 1-го дѣйствія: 1-я и 4-я Г. Федорова, 2-я и 3-я Г. Сѣркова; 2-го дѣйствія Г. Шешана; 3-го дѣйствія Г. Роллера, всѣ машины его же изобрѣтенія, новыя костюмы Г. Матье.

Представленъ въ первый разъ на Большомъ театрѣ, 22 Ноября 1839 г.

САНКТПЕТЕРБУРГЪ.

Въ типографіи Ильи Иван. Глазунова и Ко.

1839.



ДѢЙСТВУЮЩІЯ ЛИЦА:

Герцогъ Гаэтано, Владѣтельный Князь.	Г-нъ Лашукъ.
Герцогиня Евдоксія, его дочь.	Г-жа Аполлонская (вос.)
Кавалеръ Лоредань, вельможа двора Герцога.	Г-нъ Гольцъ.
Тѣнь, Графиня Анжела.	Г-жа Тальони.
Повелитель Геніевъ.	Г-жа Прихунова (вос.)
Первый вельможа.	Г-нъ Шелиховъ 1.
Прислужница Графини Анжелы.	Г-жа Дюръ.
Пажъ Герцогини.	Г-жа Дидье.
Пажъ Герцога.	Г-жа Рюхина (вос.)

Придворныя дамы, вельможи, пажи, геніи, солдаты, музыканты и слуги.

(Дѣйствіе происходитъ въ одномъ изъ Княжествъ Италіи).

Танцовать будутъ въ первомъ дѣйствіи: Г-жи Тальони, Бертранъ, (вос-ца) Шлефохтъ и проч. (вос-цы) Театральнаго Училища — pas de Bouquets.

Въ третьемъ дѣйствіи: Г. Эмиль Гредлю, Г-жи Андреянова 2, Смирнова, Бертранъ и (вос-ца) Шлефохтъ — pas de Cinq: Г-жа Тальони, (вос-ца) Аполлонская и Г. Гольцъ — pas de trois.

Figure 27-28 Page de titre et distribution du ballet *L'Ombre* de Philippe Taglioni, Saint-Pétersbourg, Typographie de Glazunov et Ko., 1839 © RGB

ЖИЗЕЛЬ

(GISELLE)

ИЛИ

ВИЛИСЫ.

ФАНТАСТИЧЕСКІЙ БАЛЕТЪ

ВЪ ДВУХЪ ДѢЙСТВІЯХЪ.

Сочиненіе Гг. Корали и Теофила Готье; на здѣшней сценѣ поставленъ Г. Титюсомъ; Музыка сочиненія Г. А. Адама. Декораціи и машины Г. Роллера, новые костюмы Г. Матье.

ПРЕДСТАВЛЕННЫЙ ВЪ ПЕРВЫЙ РАЗЪ

НА БОЛЬШОМЪ ТЕАТРѢ

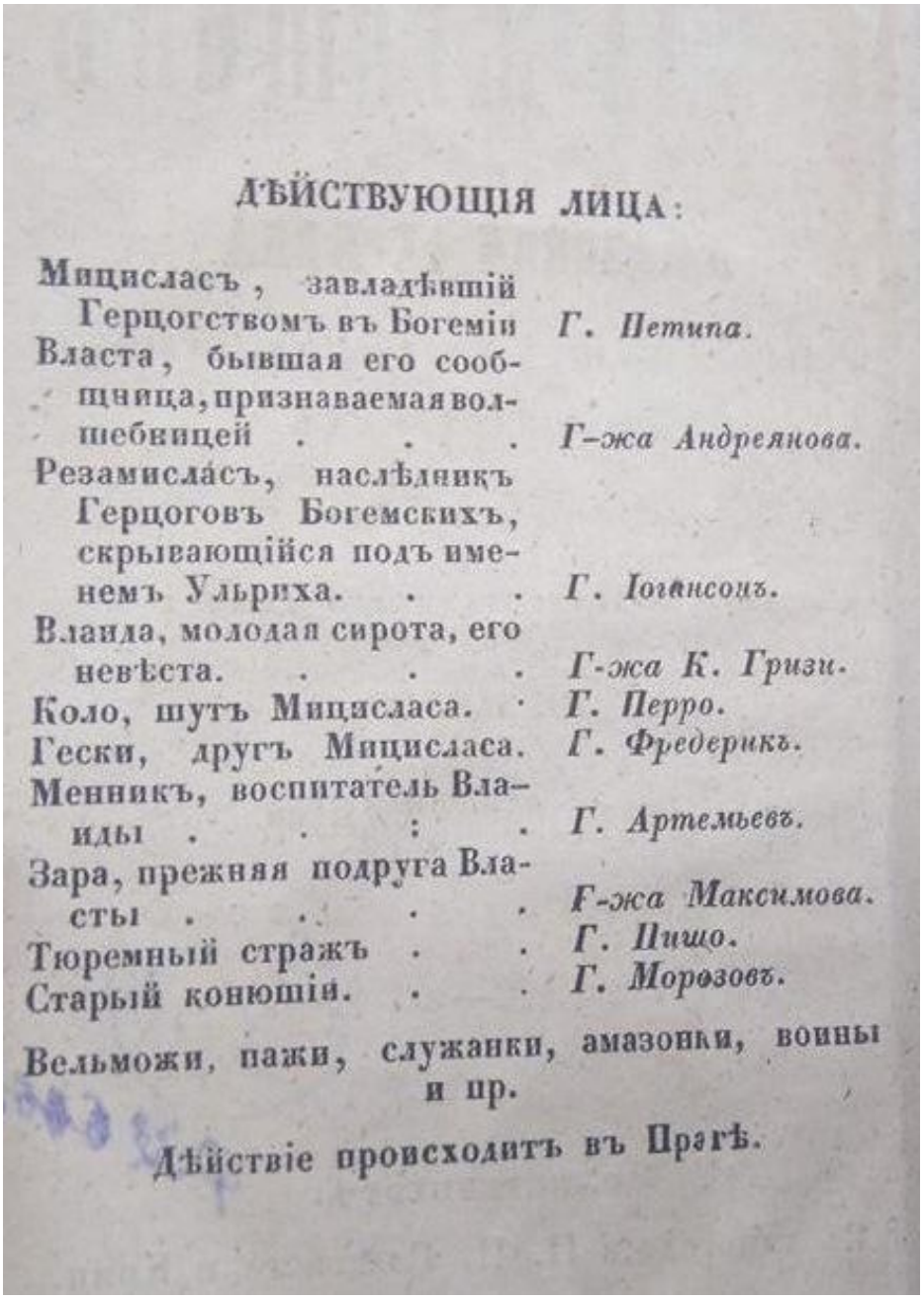
18 Декабря 1842 года.

САНКТПЕТЕРБУРГЪ.

ВЪ ТИПОГРАФІИ ИМПЕРАТОРСКИХЪ ТЕАТРОВЪ.

1842.

Figure 29 Page de titre du ballet *Giselle, ou les Willis*, mis en scène par Antoine Titus, Saint-Pétersbourg, Typographie des Théâtres impériaux, 1842 © Bibliothèque historique de Russie



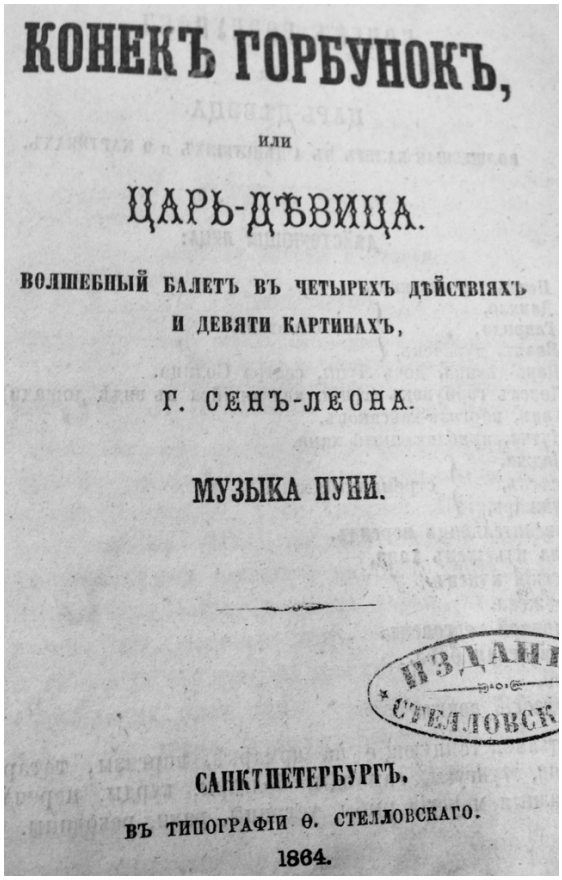
ДѢЙСТВУЮЩІЯ ЛИЦА:

Мнцисласъ, завладѣвшій Герцогствомъ въ Богеміи	*Г. Петипа.*
Власта, бывшая его сообщница, признаваемая волшебницей . . .	*Г-жа Андреянова.*
Резамисласъ, наслѣдникъ Герцоговъ Богемскихъ, скрывающійся подъ именемъ Ульриха. . .	*Г. Іогансонъ.*
Вланда, молодая сирота, его невѣста. . . .	*Г-жа К. Гризи.*
Коло, шутъ Мнцисласа.	*Г. Перро.*
Гески, другъ Мнцисласа.	*Г. Фредерикъ.*
Менникъ, воспитатель Влады . . : .	*Г. Артемьевъ.*
Зара, прежняя подруга Власты	*Г-жа Максимова.*
Тюремный стражъ . .	*Г. Пишо.*
Старый конюшій. . .	*Г. Морозовъ.*

Вельможи, пажи, служанки, амазонки, воины и пр.

ДѢйствіе происходитъ въ Прагѣ.

Figure 30 Distribution du ballet *La Guerre des Femmes ou Amazones du neuvième siècle* de Jules Perrot, Saint-Pétersbourg, Typographie I.I Glazunova i K., 1852 © RGB



КОНЕКЪ ГОРБУНОКЪ,

или

ЦАРЬ-ДѢВИЦА.

ВОЛШЕБНЫЙ БАЛЕТЪ ВЪ ЧЕТЫРЕХЪ ДѢЙСТВІЯХЪ
И ДЕВЯТИ КАРТИНАХЪ,

Г. СЕНЪ-ЛЕОНА.

МУЗЫКА ПУНИ.

ИЗДАНІЕ
СТЕЛЛОВСКАГО

САНКТПЕТЕРБУРГЪ.
ВЪ ТИПОГРАФІИ Ѳ. СТЕЛЛОВСКАГО.
1864.

Figure 31 Page de titre du livret de ballet *Le Petit cheval bossu, ou la Fille-Tsarine,* Saint-Pétersbourg, Typographie Stellovskogo, 1864 © RNB

КОНЕКЪ ГОРБУНОКЪ,

или

ЦАРЬ-ДѢВИЦА.

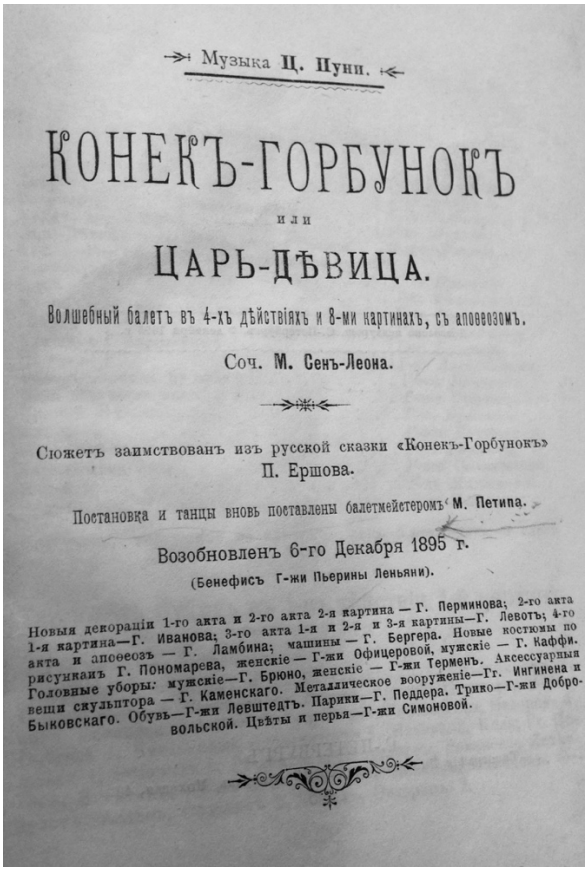
ВОЛШЕБНЫЙ БАЛЕТЪ ВЪ 4 ДѢЙСТВІЯХЪ и 9 КАРТИНАХЪ.

ДѢЙСТВУЮЩІЯ ЛИЦА:

Петръ, крестьянинъ.
Данило, **Гаврило**, **Иванъ**, дурачекъ } его сыновья.
Царь-дѣвица, дочь Луны, сестра Солнца.
Конекъ горбунокъ (геній, являющійся въ видѣ лошади).
Ханъ, киргизъ-кайсаковъ.
Мутча, приближенный хана.
Шаджа, **Нефезъ**, **Кушкарь**, } стремянные хана.
Повелительница нерендъ.
Одна изъ женъ хана.
Русскій купецъ.
Его жена.
Мелочной торговецъ.
Деревенская баба.
Еврей.
Киргизскій воинъ.

Крестьяне, танцующіе на ярмаркѣ, киргизы, татары, чуваши, тунгусы, самоѣды, болгары, курды, нерецы, разныя морскія рыбы, устрицы, раки, раковины.

Figure 32 Liste des personnages. *Le Petit cheval bossu, ou la Fille-Tsarine,* Saint-Pétersbourg, 1864 © RNB



Музыка Ц. Пуни.

КОНЕКЪ-ГОРБУНОКЪ

или

ЦАРЬ-ДѢВИЦА.

Волшебный балетъ въ 4-хъ дѣйствіяхъ и 8-ми картинахъ, съ апоѳеозомъ.

Соч. М. Сенъ-Леона.

Сюжетъ заимствованъ изъ русской сказки «Конекъ-Горбунокъ» П. Ершова.

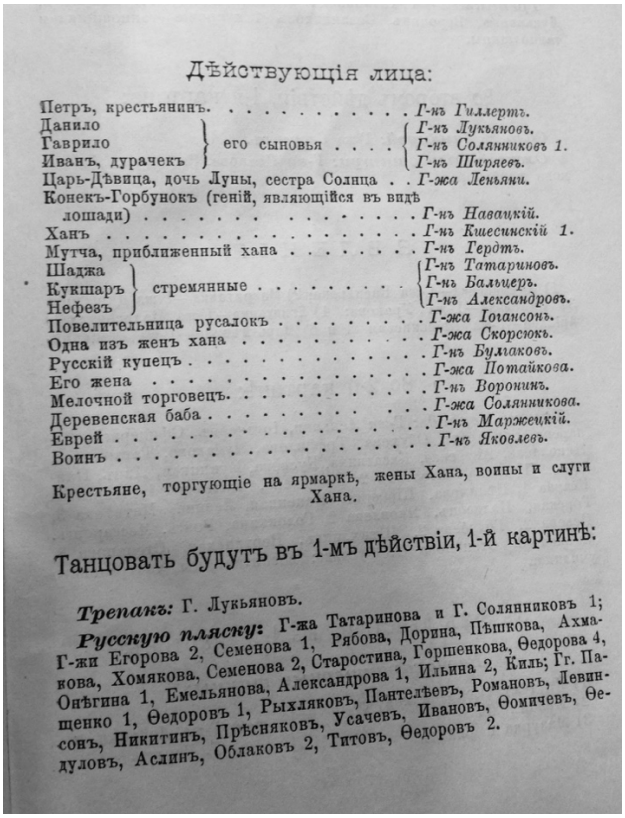
Постановка и танцы вновь поставлены балетмейстеромъ М. Петипа.

Возобновленъ 6-го Декабря 1895 г.

(Бенефисъ Г-жи Пьерины Леньяни).

Новыя декораціи 1-го акта и 2-го акта 2-я картина — Г. Перминова; 2-го акта 1-я картина—Г. Иванова; 3-го акта 1-я и 2-я и 3-я картины—Г. Левотъ; 4-го акта и апоѳеозъ — Г. Ламбина; машины — Г. Бергера. Новые костюмы по рисункамъ Г. Пономарева, женскіе — Г-жи Офицеровой, мужскіе — Г. Каффи. Головные уборы: мужскіе—Г. Брюно, женскіе — Г-жи Терменъ. Аксессуарныя вещи скульптора — Г. Каменскаго. Металлическое вооруженіе—Гг. Ингинена и Быковскаго. Обувь—Г-жи Левштедтъ. Парики—Г. Педдера. Трико—Г-жи Добровольской. Цвѣты и перья—Г-жи Симоновой.

Figure 33 Page de titre du livret de ballet *Le Petit cheval bossu, ou la Fille-Tsarine*, la mise en scène et les danses sont signées par Marius Petipa, Saint-Pétersbourg, 1895 © Bibliothèque historique de Russie



Дѣйствующія лица:

Петръ, крестьянинъ. . . . . Г-нъ *Гиллертъ*.
Данило, Гаврило, Иванъ, дурачекъ } его сыновья . . . . Г-нъ *Лукьяновъ*. / Г-нъ *Солянниковъ 1*. / Г-нъ *Ширяевъ*.
Царь-Дѣвица, дочь Луны, сестра Солнца . . Г-жа *Леньяни*.
Конекъ-Горбунокъ (геній, являющійся въ видѣ лошади) . . . . . Г-нъ *Навацкій*.
Ханъ . . . . . Г-нъ *Кшесинскій 1*.
Мутча, приближенный хана . . . . . Г-нъ *Гердтъ*.
Шаджа, Кукшаръ, Нефезъ } стремянные . . . . . Г-нъ *Татариновъ*. / Г-нъ *Бальцеръ*. / Г-нъ *Александровъ*.
Повелительница русалокъ . . . . . Г-жа *Іогансонъ*.
Одна изъ женъ хана . . . . . Г-жа *Скорсюкъ*.
Русскій купецъ . . . . . Г-нъ *Булгаковъ*.
Его жена . . . . . Г-жа *Потайкова*.
Мелочной торговецъ . . . . . Г-нъ *Воронинъ*.
Деревенская баба . . . . . Г-жа *Солянникова*.
Еврей . . . . . Г-нъ *Маржецкій*.
Воинъ . . . . . Г-нъ *Яковлевъ*.

Крестьяне, торгующіе на ярмаркѣ, жены Хана, воины и слуги Хана.

Танцовать будутъ въ 1-мъ дѣйствіи, 1-й картинѣ:

Трепакъ: Г. Лукьяновъ.

Русскую пляску: Г-жа Татаринова и Г. Солянниковъ 1; Г-жи Егорова 2, Семенова 1, Рябова, Дорина, Пѣшкова, Ахмакова, Хомякова, Семенова 2, Старостина, Горшенкова, Ѳедорова 4, Онѣгина 1, Емельянова, Александрова 1, Ильина 2, Киль; Гг. Пащенко 1, Ѳедоровъ 1, Рыхляковъ, Пантелѣевъ, Романовъ, Левинсонъ, Никитинъ, Прѣсняковъ, Усачевъ, Ивановъ, Ѳомичевъ, Ѳедуловъ, Аслинъ, Облаковъ 2, Титовъ, Ѳедоровъ 2.

Figure 34 Distribution. *Le Petit cheval bossu, ou la Fille-Tsarine*, Saint-Pétersbourg, 1895 © Bibliothèque historique de Russie

1894.

ВЪ БОЛЬШОМЪ ТЕАТРѢ,

ВЪ СРЕДУ, 12-го ОКТЯБРЯ,

Артистами ИМПЕРАТОРСКИХЪ театровъ представлено будетъ:

КОНЕКЪ-ГОРБУНОКЪ

или Царь-Дѣвица.

Волшебный балетъ въ 4 дѣйствіяхъ и 8 картинахъ, сочиненіе г. СЕНЪ-ЛЕОНА; сюжетъ заимствованъ изъ русской сказки „Конекъ-Горбунокъ", П. Ершова. Муз. соч. Пуни.

НОВЫЯ ДЕКОРАЦІИ:

1-го дѣйствія 1-я Картина: СЕЛО—г. Гельцера.
„ „ 2-я Картина: ОБЛАКА—г. Вальца.
„ „ 3-я Картина: ХАНСКАЯ ЮРТА—г. Савицкаго.
Картины-панорамы—г. Сергѣева.
2-го дѣйствія: ОСТРОВЪ РУСАЛОКЪ—г. Вальца.
3-го „ 1-я Картина: СПАЛЬНЯ ХАНА—г. Лебедева.
„ „ 2-я „ ПОДВОДНОЕ ЦАРСТВО—г. Вальца.
4-го дѣйствія 1-я Картина: КИРГИЗСКІЙ ЛАГЕРЬ—г. Вальца.
„ „ „ АПОѲЕОЗЪ—г. Вальца.
Машины и фонтаны—г. Вальца.

НОВЫЕ КОСТЮМЫ: женскіе—г-жи Вороненко, мужскіе—г. Неменскаго. Парики и прически—г. Сильвана.
Обувь—г. Пироне (сынъ).

Военная музыка — 3-го Драгунскаго Сумскаго полка, подъ управленіемъ г. Марквардта.

Figure 35 Fonds 181, D. 97. *Le Petit cheval bossu,* ou la Fille-Tsarine. Programme du spectacle du Grand Théâtre
©Musée Bakhrouchine

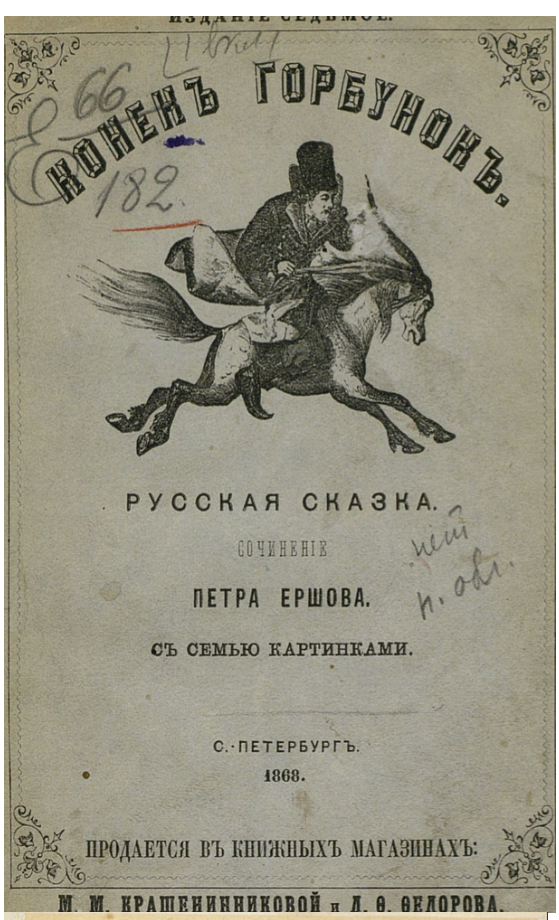
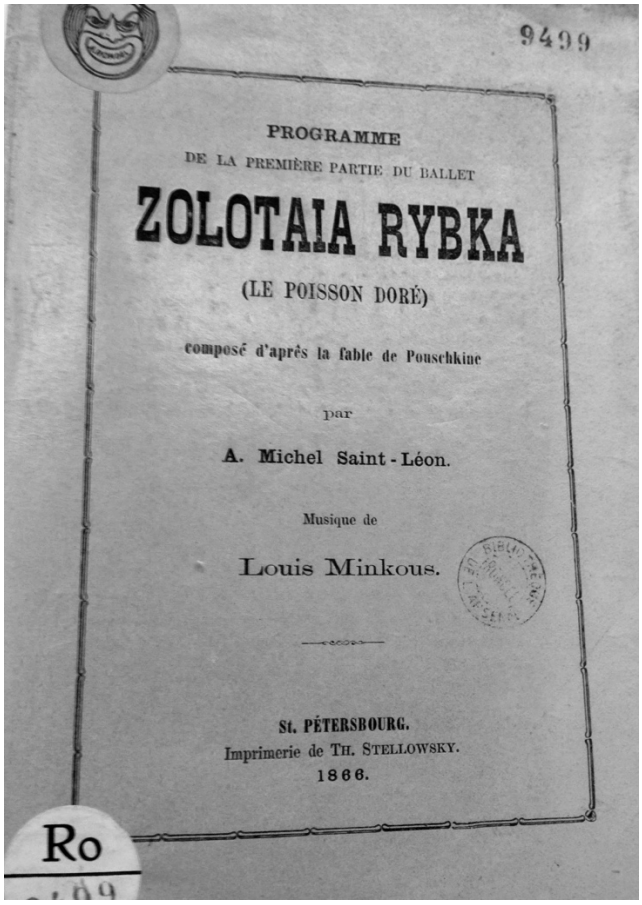


Figure 36, 37, 38, 39, 40 Page de titre et illustrations du livre *Le Petit cheval bossu* de Pëtr Eršov, (septième édition), Saint-Pétersbourg, 1868 © RNB



PROGRAMME

DE LA PREMIÈRE PARTIE DU BALLET

ZOLOTAIA RYBKA

(LE POISSON DORÉ)

composé d'après la fable de Pouschkine

par

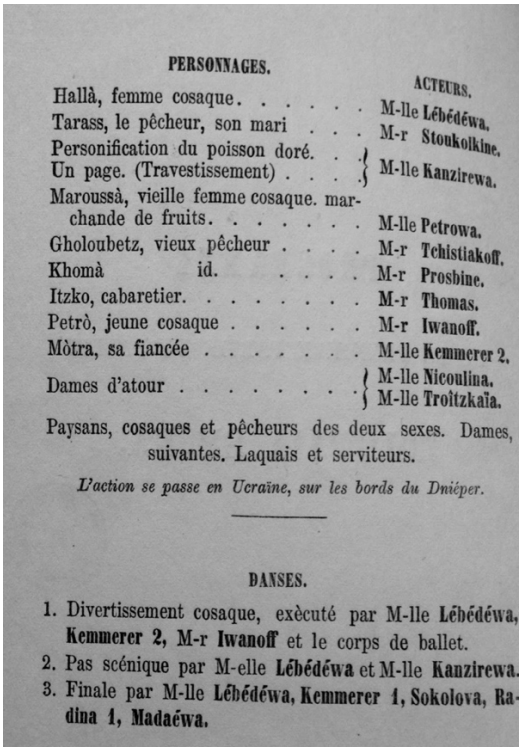
A. Michel Saint-Léon.

Musique de

Louis Minkous.

St. PÉTERSBOURG.
Imprimerie de TH. STELLOWSKY.
1866.

Figure 41 Programme du *Poisson doré*, Saint-Pétersbourg, 1866



PERSONNAGES. — **ACTEURS.**

Hallà, femme cosaque	M-lle **Lébédéwa.**
Tarass, le pêcheur, son mari	M-r **Stoukolkine.**
Personification du poisson doré. / Un page. (Travestissement)	M-lle **Kanzirewa.**
Maroussà, vieille femme cosaque. marchande de fruits	M-lle **Petrowa.**
Gholoubetz, vieux pêcheur	M-r **Tchistiakoff.**
Khomà id.	M-r **Prosbine.**
Itzko, cabaretier.	M-r **Thomas.**
Petrò, jeune cosaque	M-r **Iwanoff.**
Mòtra, sa fiancée	M-lle **Kemmerer 2.**
Dames d'atour	M-lle **Nicoulina.** / M-lle **Troïtzkaïa.**

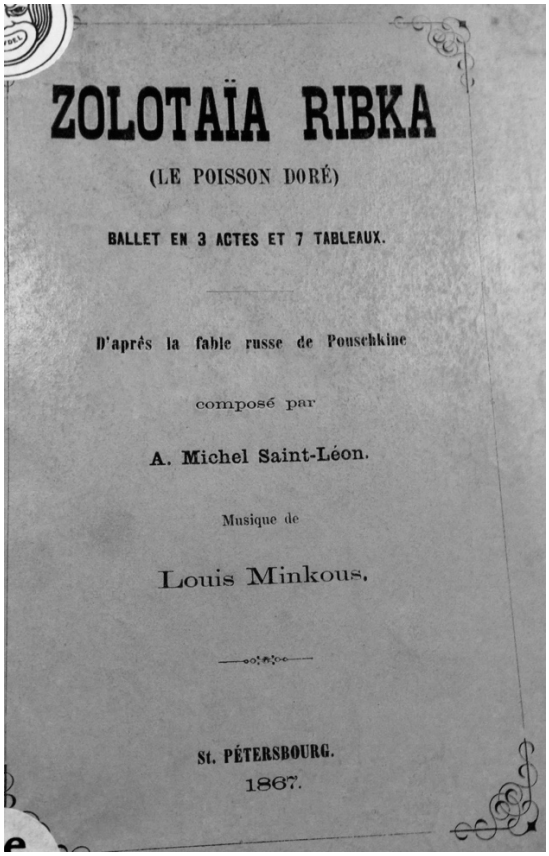
Paysans, cosaques et pêcheurs des deux sexes. Dames, suivantes. Laquais et serviteurs.

L'action se passe en Ucraïne, sur les bords du Dniéper.

DANSES.

1. Divertissement cosaque, exècuté par M-lle **Lébédéwa, Kemmerer 2,** M-r **Iwanoff** et le corps de ballet.
2. Pas scénique par M-elle **Lébédéwa** et M-lle **Kanzirewa.**
3. Finale par M-lle **Lébédéwa, Kemmerer 1, Sokolova, Radina 1, Madaéwa.**

Figure 42 Distribution du *Poisson doré*, 1866 © BNF



ZOLOTAÏA RIBKA

(LE POISSON DORÉ)

BALLET EN 3 ACTES ET 7 TABLEAUX.

D'après la fable russe de Pouschkine

composé par

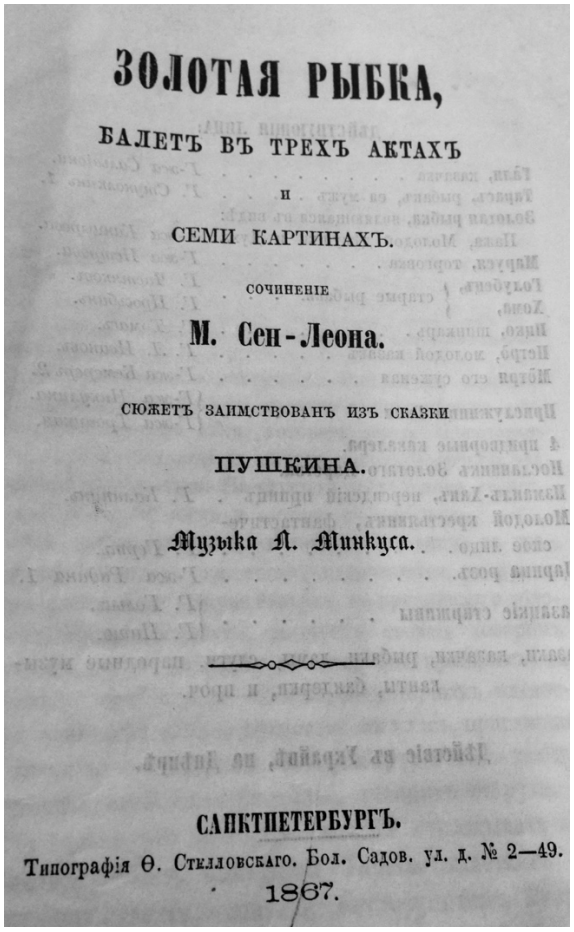
A. Michel Saint-Léon.

Musique de

Louis Minkous.

St. PÉTERSBOURG.
1867.

Figure 43 Page de titre du livret de ballet *Le Poisson doré*, St. Pétersbourg, Imprimerie de Th. Stellowsky, 1867 © BNF



ЗОЛОТАЯ РЫБКА,

БАЛЕТЪ ВЪ ТРЕХЪ АКТАХЪ

и

СЕМИ КАРТИНАХЪ.

СОЧИНЕНІЕ

М. Сен-Леона.

СЮЖЕТЪ ЗАИМСТВОВАНЪ ИЗЪ СКАЗКИ

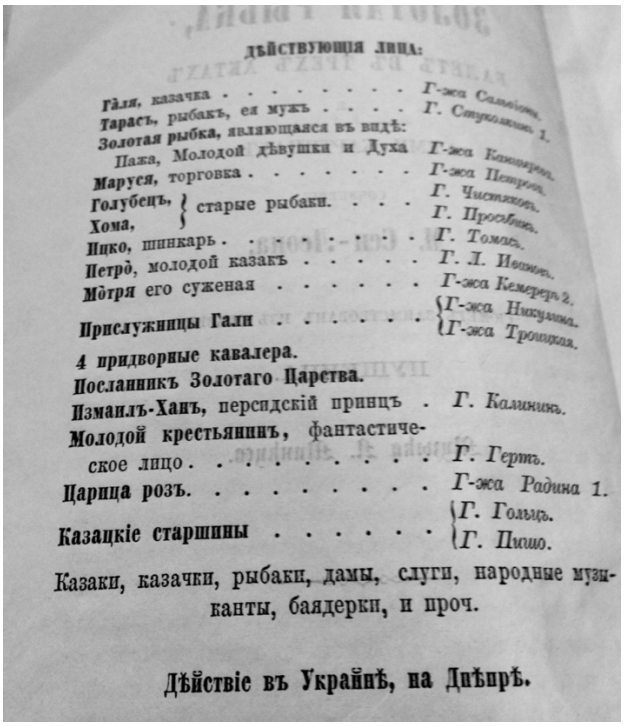
ПУШКИНА.

Музыка Л. Минкуса.

САНКТПЕТЕРБУРГЪ.

Типографія Ѳ. Стелловскаго. Бол. Садов. ул. д. № 2—49.

1867.



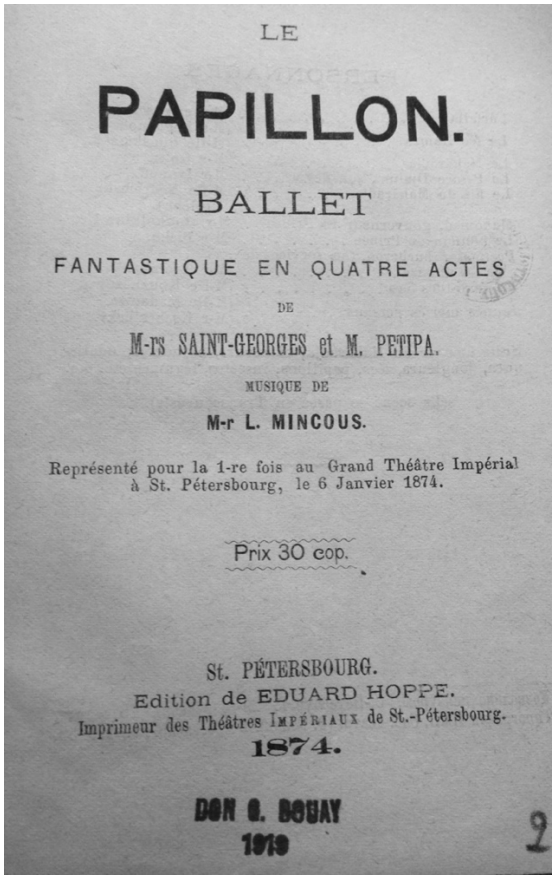
ДѢЙСТВУЮЩІЯ ЛИЦА:

Гàля, казачка . . . . . Г-жа Сальвіони.
Тарасъ, рыбакъ, ея мужъ . . . . Г. Стуколкинъ 1.
Золотая рыбка, являющаяся въ видѣ:
Пажа, Молодой дѣвушки и Духа Г-жа Канцырева.
Маруся, торговка . . . . . Г-жа Петрова.
Голубецъ, } старые рыбаки. . . . Г. Чистяковъ.
Хома, } Г. Просьбинъ.
Ицко, шинкарь . . . . . Г. Томасъ.
Петрò, молодой казакъ . . . . . Г. Л. Ивановъ.
Мòтря его суженая . . . . . Г-жа Кемереръ 2.
Прислужницы Гали . . . . . { Г-жа Никулина. Г-жа Троицкая.
4 придворные кавалера.
Посланникъ Золотаго Царства.
Измаилъ-Ханъ, персидскій принцъ . Г. Калининъ.
Молодой крестьянинъ, фантастическое лицо . . . . . Г. Гертъ.
Царица розъ. . . . . Г-жа Радина 1.
Казацкіе старшины . . . . . { Г. Гольцъ. Г. Пишо.

Казаки, казачки, рыбаки, дамы, слуги, народные музыканты, баядерки, и проч.

Дѣйствіе въ Украйнѣ, на Днѣпрѣ.

Figure 44-45 Page de titre et distribution du *Poisson doré*, Saint-Pétersbourg, Typographie Stellovskogo, 1867. Version russe © RNB



LE

PAPILLON.

BALLET

FANTASTIQUE EN QUATRE ACTES

DE

M-rs SAINT-GEORGES et M. PETIPA.

MUSIQUE DE

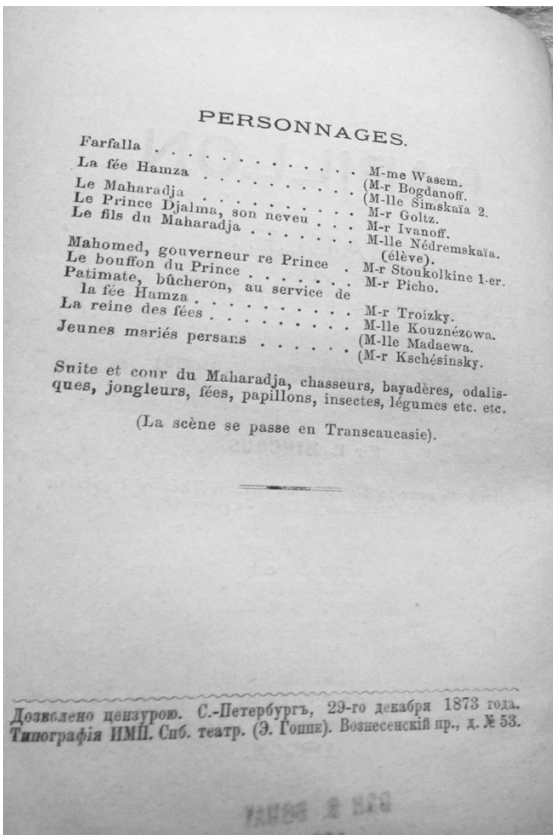
M-r L. MINCOUS.

Représenté pour la 1-re fois au Grand Théâtre Impérial à St. Pétersbourg, le 6 Janvier 1874.

Prix 30 cop.

St. PÉTERSBOURG.
Edition de EDUARD HOPPE.
Imprimeur des Théâtres IMPÉRIAUX de St.-Pétersbourg.
1874.

DON G. BOUAY
1919



PERSONNAGES.

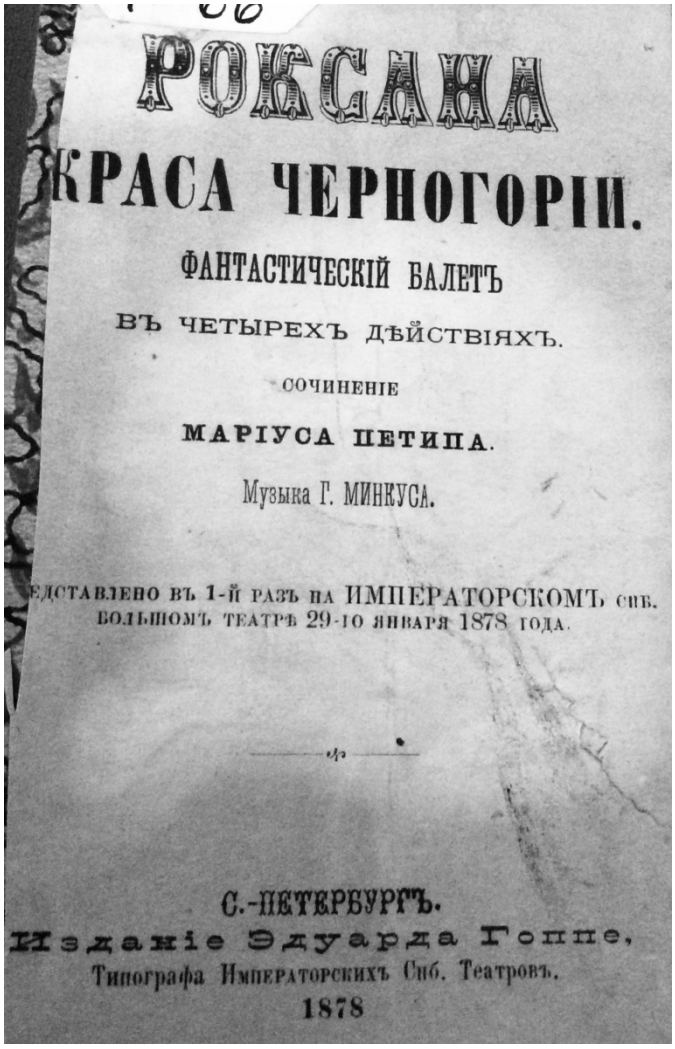
Farfalla	M-me Wasem.
La fée Hamza	(M-r Bogdanoff.
Le Maharadja	(M-lle Simskaïa 2.
Le Prince Djalma, son neveu	M-r Goltz.
Le fils du Maharadja	M-r Ivanoff.
	M-lle Nédremskaïa.
Mahomed, gouverneur re Prince	(élève).
Le bouffon du Prince	M-r Stoukolkine 1-er.
Patimate, bûcheron, au service de	M-r Picho.
la fée Hamza	
La reine des fées	M-r Troizky.
	M-lle Kouznézowa.
Jeunes mariés persans	(M-lle Madaewa.
	(M-r Kschésinsky.

Suite et cour du Maharadja, chasseurs, bayadères, odalisques, jongleurs, fées, papillons, insectes, légumes etc. etc.

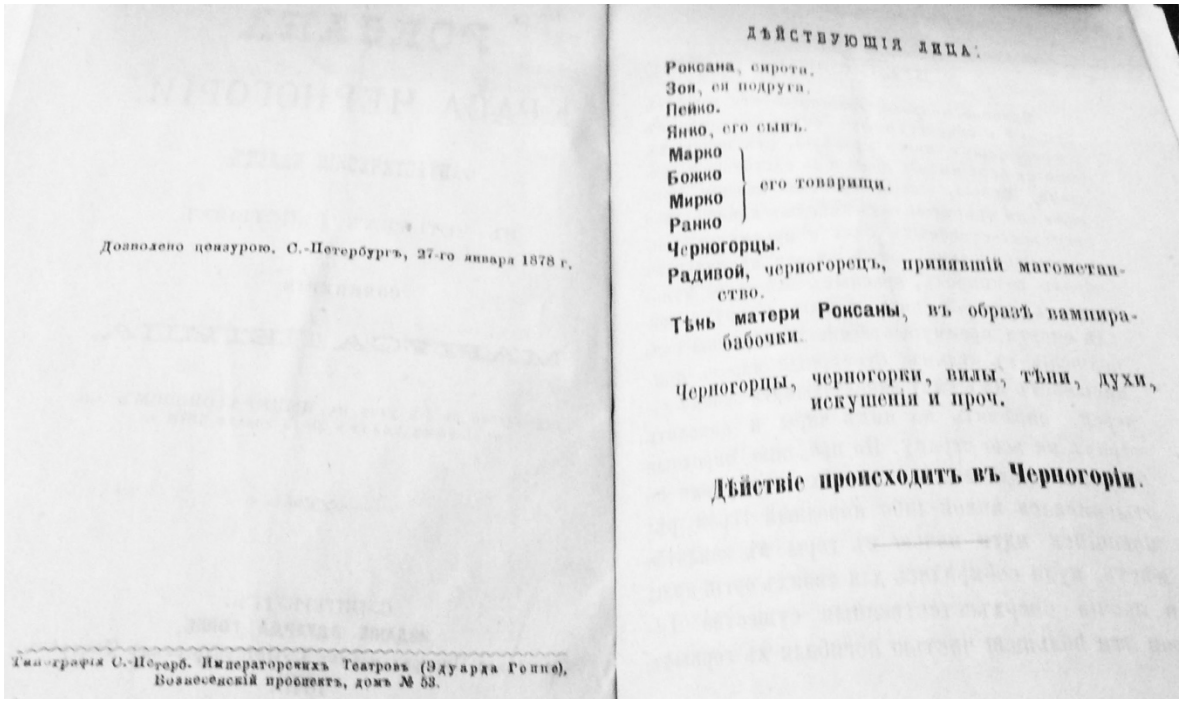
(La scène se passe en Transcaucasie).

Дозволено цензурою. С.-Петербургъ, 29-го декабря 1873 года.
Типографія ИМП. Спб. театр. (Э. Гоппе). Вознесенскій пр., д. № 53.

Figure 46- 47 Page de titre et distribution du ballet *Le Papillon* de M. Saint-Georges et M. Petipa, Saint-Pétersbourg, édition Éduard Hoppe,1874, version française © BNF



РОКСАНА
КРАСА ЧЕРНОГОРІИ.
ФАНТАСТИЧЕСКІЙ БАЛЕТЪ
ВЪ ЧЕТЫРЕХЪ ДѢЙСТВІЯХЪ.
СОЧИНЕНІЕ
МАРІУСА ПЕТИПА.
Музыка Г. МИНКУСА.
ЕДСТАВЛЕНО ВЪ 1-Й РАЗЪ НА ИМПЕРАТОРСКОМЪ СПБ.
БОЛЬШОМЪ ТЕАТРѢ 29-10 ЯНВАРЯ 1878 ГОДА.
С.-ПЕТЕРБУРГЪ.
Изданіе Эдуарда Гонпе,
Типографа Императорскихъ Спб. Театровъ.
1878



Дозволено цензурою. С.-Петербургъ, 27-го января 1878 г.

Типографія С.-Петерб. Императорскихъ Театровъ (Эдуарда Гонпе),
Вознесенскій проспектъ, домъ № 53.

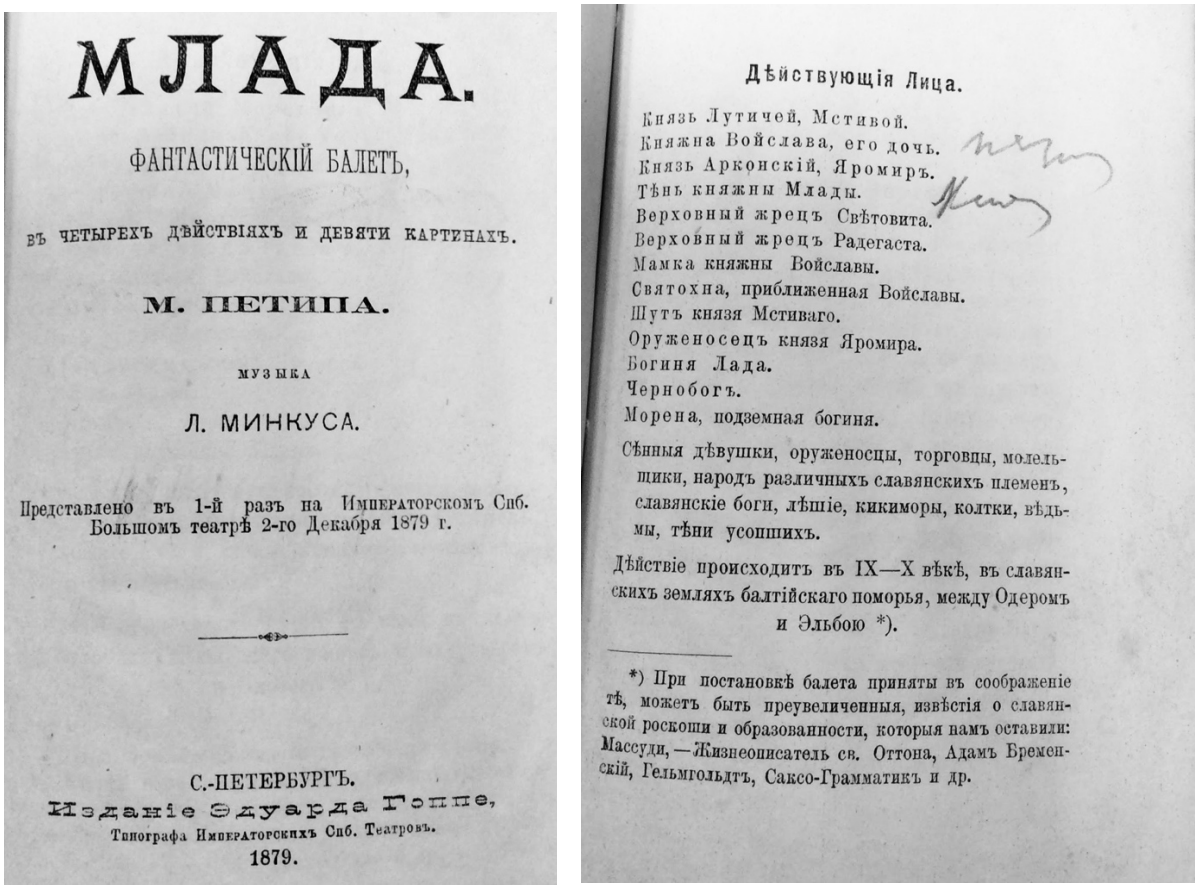
ДѢЙСТВУЮЩІЯ ЛИЦА:

Роксана, сирота.
Зоя, ея подруга.
Пейко.
Янко, его сынъ.
Марко, Божко, Мирко, Ранко } его товарищи.
Черногорцы.
Радивой, черногорецъ, принявшій магометанство.
Тѣнь матери Роксаны, въ образѣ вампира-бабочки.

Черногорцы, черногорки, вилы, тѣни, духи, искушенія и проч.

Дѣйствіе происходитъ въ Черногоріи.

Figure 48-49 Page de titre et la liste des personnages du ballet *Roxane, la Belle du Monténégro*, Saint-Pétersbourg, Typographie des Théâtres impériaux, 1878 © RNB



МЛАДА.

ФАНТАСТИЧЕСКІЙ БАЛЕТЪ,

ВЪ ЧЕТЫРЕХЪ ДѢЙСТВІЯХЪ И ДЕВЯТИ КАРТИНАХЪ.

М. ПЕТИПА.

МУЗЫКА

Л. МИНКУСА.

Представлено въ 1-й разъ на Императорскомъ Спб. Большомъ театрѣ 2-го Декабря 1879 г.

С.-ПЕТЕРБУРГЪ.
Изданіе Эдуарда Гоппе,
Типографа Императорскихъ Спб. Театровъ.
1879.

Дѣйствующія Лица.

Князь Лутичей, Мстивой.
Княжна Войслава, его дочь.
Князь Арконскій, Яромиръ.
Тѣнь княжны Млады.
Верховный жрецъ Свѣтовита.
Верховный жрецъ Радегаста.
Мамка княжны Войславы.
Святохна, приближенная Войславы.
Шутъ князя Мстиваго.
Оруженосецъ князя Яромира.
Богиня Лада.
Чернобогъ.
Морена, подземная богиня.

Сѣнныя дѣвушки, оруженосцы, торговцы, молельщики, народъ различныхъ славянскихъ племенъ, славянскіе боги, лѣшіе, кикиморы, колтки, вѣдьмы, тѣни усопшихъ.

Дѣйствіе происходитъ въ IX—X вѣкѣ, въ славянскихъ земляхъ балтійскаго поморья, между Одеромъ и Эльбою *).

*) При постановкѣ балета приняты въ соображеніе тѣ, можетъ быть преувеличенныя, извѣстія о славянской роскоши и образованности, которыя намъ оставили: Массуди, — Жизнеописатель св. Оттона, Адамъ Бременскій, Гельмгольдтъ, Саксо-Грамматикъ и др.

Figure 50-51 Page de titre et la liste des personnages du ballet *Mlada*, Saint-Pétersbourg, typographie des Théâtres impériaux de Saint-Pétersbourg, 1879 © Musée Bakhrouchine

Figure 52 F. 2103, Op. 2, D. 2, Folio 5, page de couverture, Alexandre Golovine, 9 mai 1902 ©RGALI

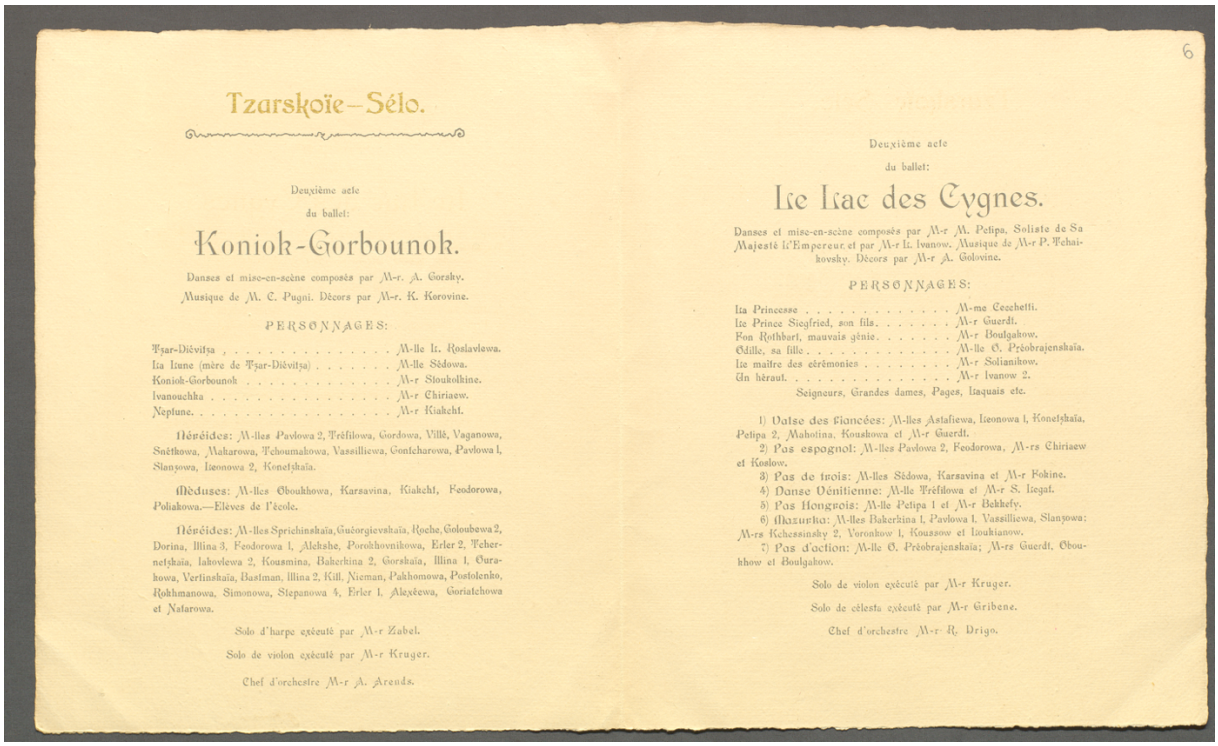


Figure 53, F. 2103, Op. 2, D. 2, Folio5-6 Programmes des ballets *Le Petit cheval bossu* et *Le Lac des cygnes* montés par M.I. Petipa à Carskoe Selo ©RGALI

Figure 54, F. 2103, Op. 2, D. 2, Folio 6 ©RGALI

Figure 55 F. 2103, Op. 2, D. 2, Folio 7

©RGALI

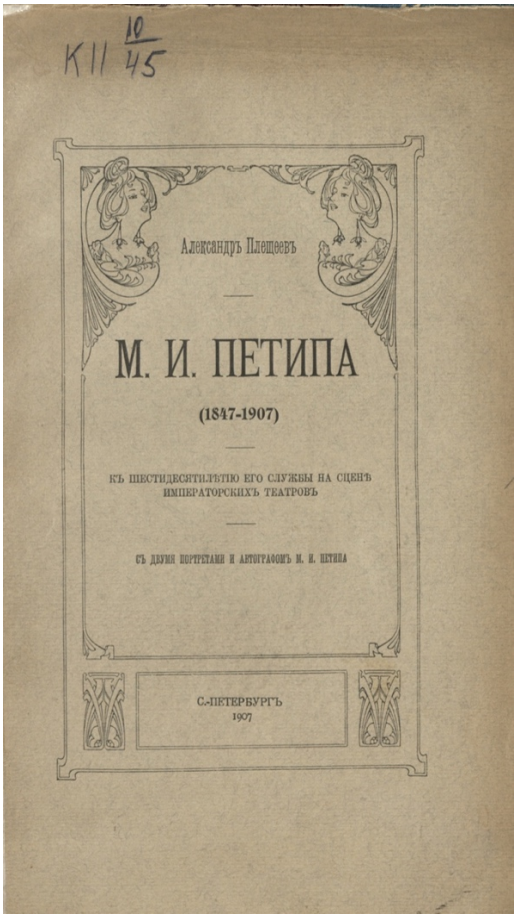


Figure 56 Page de couverture PLEŠČEEV Aleksandr, *M.I. Petipa (1847-1907) : k šestidesjatiletiju ego služby na scene imperatorskih teatrov* [M.I. Petipa (1847-1907) : soixante ans de son service sur la scène des Théâtres impériaux], Saint-Pétersbourg, 1907.

© Bibliothèque historique de Russie

ANNEXE III : Illustrations

A. L'opéra-ballet *Mlada* en quatre actes et sept tableaux de Nikolaj Rimskij-Korsakov 1892. Les danses sont signées par Lev Ivanov et Enrico Cecchetti

Source : *Ežegodnik imperatorskih teatrov* [Almanach des Théâtres impériaux], saison 1892-1893, izd. Direkcii Im.-iskih Teatrov, Saint-Pétersbourg, 1894, p. 168-181.

Figure 57 Marija Petipa dans le rôle de l'Ombre de la princesse Mlada

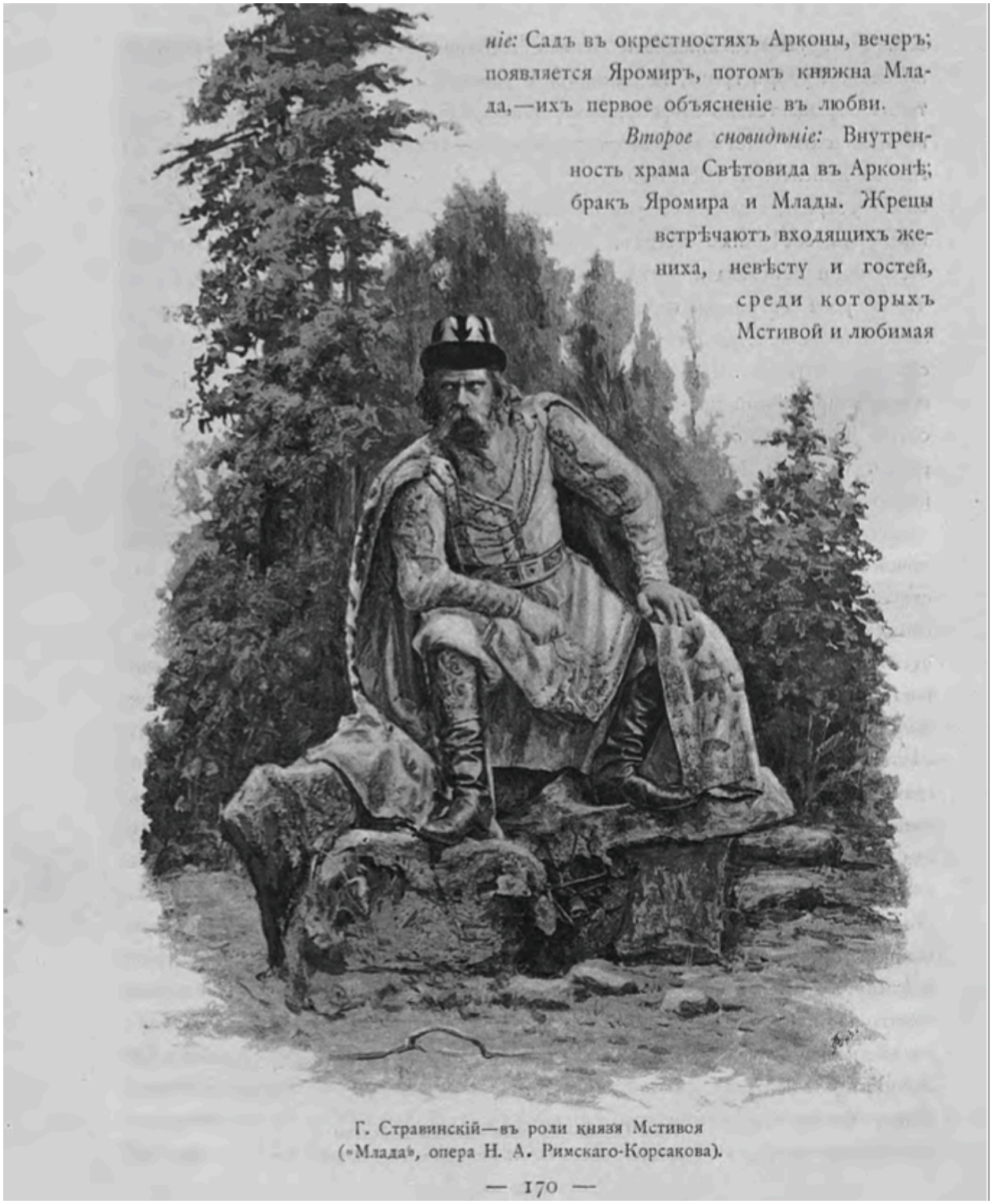


Figure 58 Fëdor Stravinskij dans le rôle du prince Mstivoy

Г-жа Со́нки—въ роли княжны Войславы Млада», опера Н. А. Римскаго-Корсакова).

Г. Михайловъ—въ роли князя Яромира («Млада», опера Н. А. Римскаго-Корсакова).

Figure 59 Madame Sonki dans le rôle de Vojslava **Figure 60** Monsieur Mihajlov dans le rôle d'Jaromir

Figure 61 Madame Pil'c dans le rôle de Morena

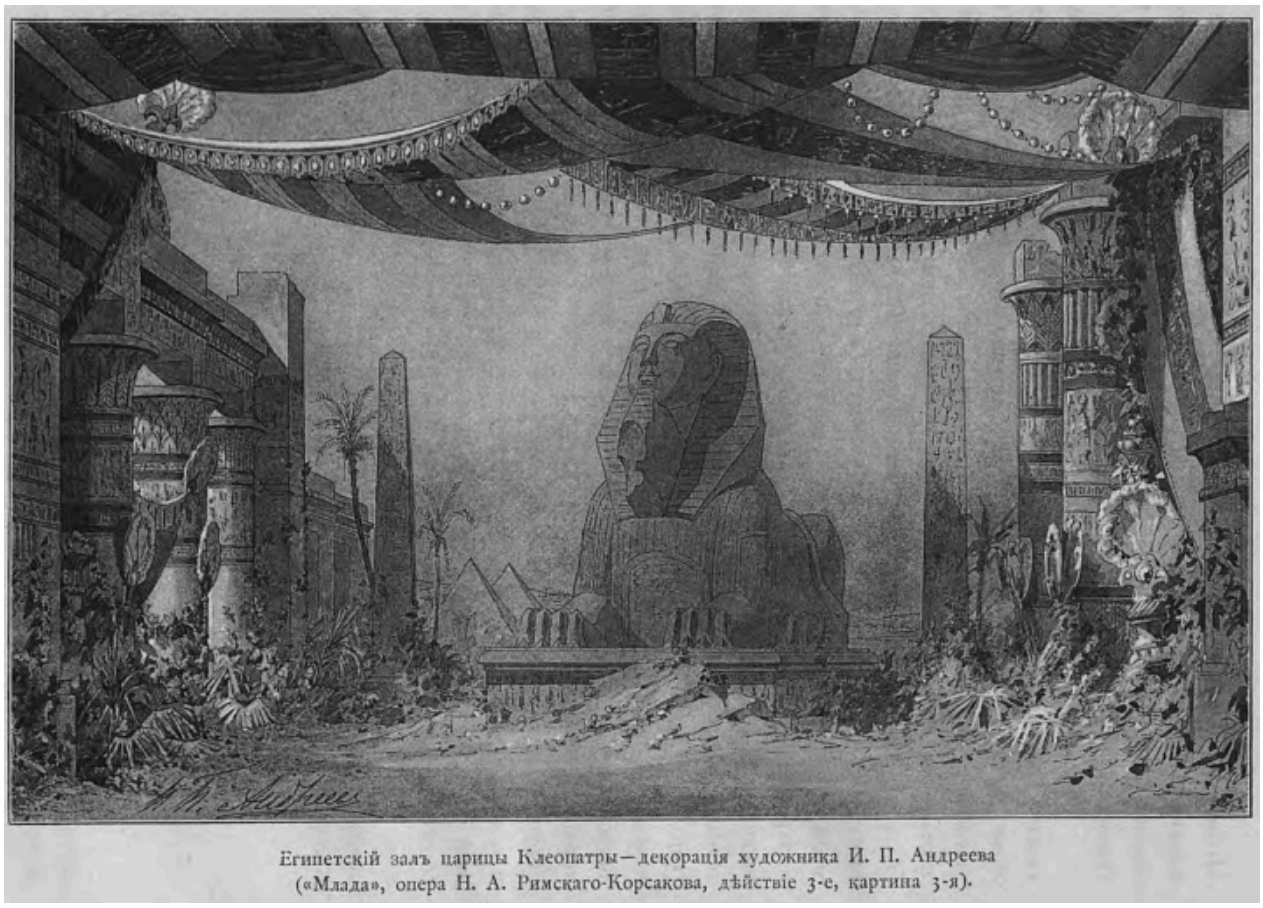
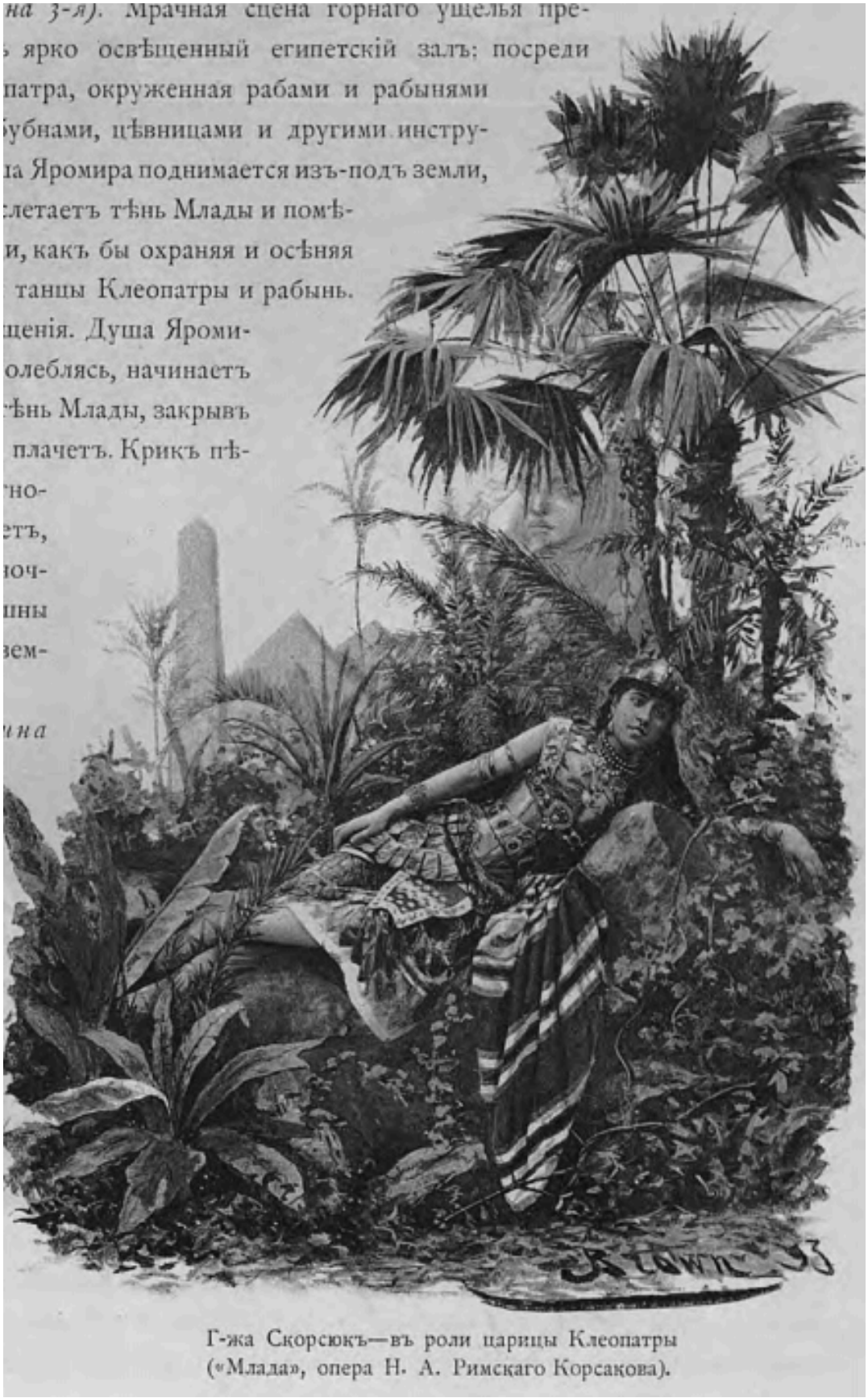

Египетскій залъ царицы Клеопатры—декорація художника И. П. Андреева
(«Млада», опера Н. А. Римскаго-Корсакова, дѣйствіе 3-е, картина 3-я).

Figure 62 Décor de la Salle égyptienne de la reine Cléopâtre par le peintre I. P. Andreev



Г-жа Скорсюкъ—въ роли царицы Клеопатры
(«Млада», опера Н. А. Римскаго Корсакова).

Figure 63 La danseuse Marija Skorsjuk dans le rôle de la reine Cléopâtre

Долина на берегу озера близъ города Ретры—декорація академика М. И. Бочарова
(«Млада», опера Н. А. Римскаго-Корсакова, дѣйствіе 2-е).

Figure 64 Décor de la vallée de la ville Retra par Mihail Bočarov

Храмъ Радегаста, среди священнаго бора, на берегу Долинскаго озера—декорація академика М. И. Бочарова
(«Млада», опера Н. А. Римскаго-Корсакова, дѣйствіе 4-е).

Figure 65 Décor du temple de Radegast par Mihail Bočarov

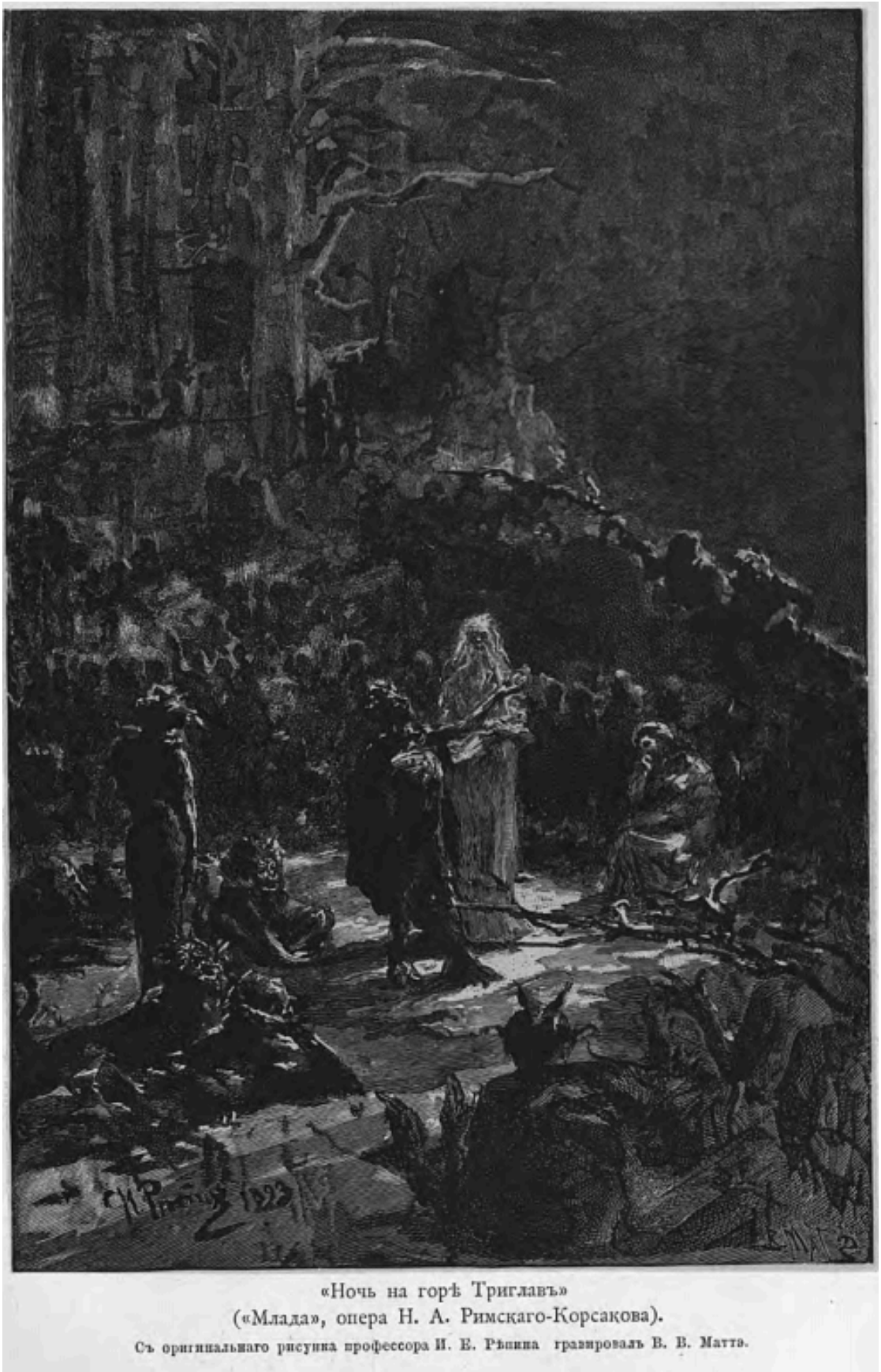


Figure 66 Dessin La Nuit sur la montaigne Trivglav par Il'ja Repin, gravure de V. Mattè

B. *Mlada* de Marius Petipa, la mise en scène de 1896

Source : Ežegodnik imperatorskih teatrov [Almanach des Théâtres impériaux], saison 1896-1897, izd. Direkcii Im.-iskih Teatrov, Saint-Pétersbourg, 1898, p. 233-237

Г-жа Кшесинская 2-я — въ роли княжны Млады («Млада», балетъ М. И. Петипа).

Figure 67 Matil'da Kšesinskaja dans le rôle de la princesse Mlada

«Литовскій танецъ» Г-жа Гельцеръ и г. Лукьяновъ («Млада», балетъ М. И. Петипа).

Figure 68 La Danse lituanienne inteprétée par Ekaterina Gel'cer et Ljuk'janov

Г-жа Петипа 1-я—въ роли Елены
(«Млада», балетъ М. И. Петипа).

Figure 69 Marija Petipa dans le rôle d'Elena

Г-жа Скорсюкъ—въ роли богини
Морены
(«Млада», балетъ М. И. Петипа).

Figure 70 Marija Skorsjuk dans le rôle de Morena

Г-жа Кшесинская 2-я—въ роли тѣни княжны Млады («Млада», балетъ М. И. Петипа).

Figure 71 Matil'da Kšesinskaja dans le rôle de l'Ombre de la princesse Mlada

C. *Le Petit cheval bossu* mis en scène par Marius Petipa 1895

Ežegodnik imperatorskih teatrov [Almanach des Théâtres impériaux], saison 1895-1896, izd. Direkcii Im.-iskih Teatrov, Saint-Pétersbourg, 1897, p. 245-247

Figure 72 Pierina Legnani dans le rôle de la Fille-Tsarine khan

Figure 73 Marija Skorsjuk dans le rôle de l'épouse du

Г. Кшесинскій 1-й—въ роли хана («Конекъ-горбунокъ», бал. Сенъ-Леона).

Figure 74 Feliks Kšesinskij dans le rôle du khan

Г. Ширяевъ—въ роли Иванушки-дурачка («Конекъ-горбунокъ», балетъ Сенъ-Леона).

Figure 75 Aleksandr Širjaev dans le rôle d'Ivan-le-Simple

Танцы разнородныхъ племенъ,
обитающихъ въ Россіи:

1) Русскіе. 2) Китайцы. 3) Болгары.
4) Курды. 5) Поляки. 6) Лапландцы.
7) Хивинцы. 8) Персіяне.

(«Конекъ-горбунокъ», балетъ Сенъ-Леона).

Въ 4-мъ дѣйствіи: *Сцена съ танцами въ цыганахъ* — г-жа Леньяни.
Маршъ и танцы разнородныхъ племенъ, обитающихъ въ Россіи:

— 245 —

Figure 76 Danses de divers peuples de la Russie

Танцы разнородныхъ племенъ, обитающихъ въ Россіи:
9) Латыши. 10) Гурійцы. 11) Тунгусы. 12) Имеритинцы. 13) Эстляндцы. 14) Бухарцы.

(«Конекъ-горбунокъ», балетъ Сенъ-Леона).

1) *Русскіе*—г-жи Уракова, Старостина, Хомякова, Онѣгина 1-я, Семенова 1-я, Дорина, Рябова и Егорова 2-я, гг. Прѣсняковъ, Усачевъ, Ѳомичевъ, Воронковъ 3-й, Никитинъ, Пашенко 1-й, Ѳедоровъ 1-й и Ивановъ.

2) *Китайцы* — г-жи Михайлова, Горская, Головкина и Ильина 3-я, гг. Балашевъ, Смирновъ, Чекрыгинъ и Сергѣевъ.

3) *Болгары*—г-жа Натарова и г. Зеленовъ.

4) *Курды* — г-жа Постоленко и г. Плесюкъ.

5) *Поляки* — г-жи Оголейтъ 3-я, Легатъ 1-я, Николаева, Кшесинская 1-я, Троицкая и Аистова, гг. Александровъ, Легатъ 2-й, Гавликовскій, Воронковъ 2-й, Титовъ и Ѳедуловъ.

6) *Лапландцы* — г-жа Рихартова и г. Воронинъ.

7) *Хивинцы*—г-жа Яковлева и г. Солянниковъ 2-й.

8) *Персіяне*—г-жа Киль и г. Романовъ.

9) *Латыши*—г-жа Егорова 1-я и г. Тихомировъ.

10) *Гурійцы* — г-жа Горячева и г. Андреевъ.

11) *Тунгусы* — г-жа Бастманъ и г. Рыхляковъ.

Figure 77 Danses de divers peuples de la Russie

12) *Имеретинцы*—г-жа Антонова и г. Быковъ.

13) *Эстляндцы*—г-жа Тивольская и г. Алексѣевъ.

14) *Бухарцы* — г-жа Ефимова и г. Черниковъ.

15) *Татары*—г-жа Садовская и г. Пуни.

16) *Уральцы*—г-жи Рыхлякова 1-я, Касаткина, Фонарева, Матвѣева 3-я, Куницкая, Борхардтъ и Павлова, гг. Бекефи, Мартьяновъ, Новиковъ, Аслинъ, Трудовъ и воспитанники Осиповъ и Медалинскій 1-й.

17) *Лезгины*—г-жа Штихлингъ и г. Воскресенскій.

18) *Киргизы* — г-жа Голубева 1-я и г. Облаковъ 2-й.

19) *Бѣлоруссы*—г-жа Давыдова и г. Пантелеевъ.

20) *Самоѣды*—г-жа Семенова 2-я и г. Ѳедоровъ 2-й.

21) *Малороссіяне*—г-жа Петипа 1-я и г. Лукьяновъ.

Большое па—г-жи Леньяни, Иванова и Носкова, гг. Гердтъ и Легатъ 1-й. *Финалъ* — г-жа Леньяни и всѣ участвующіе.

Прежній апоѳеозъ замѣненъ при нынѣшнемъ возобновленіи новымъ—на тему пролога къ поэмѣ А. С. Пушкина «Русланъ и Людмила»: «У лукоморья дубъ зеленый...».

Танцы разнородныхъ племенъ, обитающихъ въ Россіи:

15) Татары. 16) Уральцы. 17) Лезгины. 18) Киргизы. 19) Бѣлоруссы. 20) Самоѣды.

(«Конекъ-горбунокъ», балетъ Сенъ-Леона).

Figure 78 Danses de divers peuples de la Russie

«Покой во дворцѣ хана»—декорація художника К. М. Иванова
(«Конекъ-горбунокъ», балетъ Сенъ-Леона, 1-я картина 2-го дѣйствія).

Figure 79 Décor du palais du khan par le peintre K. M. Ivanov

«Спальня во дворцѣ хана»—декорація художника Г. Левота
(«Конекъ-горбунокъ», балетъ Сенъ-Леона, 1-я картина 3-го дѣйствія).

Figure 80 Décor de la chambre du palais du khan par le peintre G. Levot

«Волшебный островъ»—декорація художника В. Т. Перминова
(«Конекъ-горбунокъ», балетъ Сенъ-Леона, 2-я картина 2-го дѣйствія).
Рисунокъ художника Ѳ. С. Козачинскаго.

Figure 81 Décor de l'île fantastique par le peintre V.T. Perminov

«Площадь въ селѣ»—декорація художника В. Т. Перминова
(«Конекъ-горбунокъ», балетъ Сенъ-Леона, 1-е дѣйствіе).
Рисунокъ художника С. П. Попова.

Figure 82 Décor de la place du village par le peintre V.T. Perminov

Figure 83 Marius Petipa, maître de ballet des Théâtres impériaux (dessin de la photo de Bergamasko), Revue *Vsemirnaja illjustracija* [Illustration mondiale], nº 201, 1872 © Bibliothèque historique de Russie

Figure 84 Portrait de Jules-Henri Vernoy de Saint-Georges, Atelier Nadar Photographe © BNF

Figure 85 Portrait de Charles-Louis Didelot © NYPL https://digitalcollections.nypl.org/

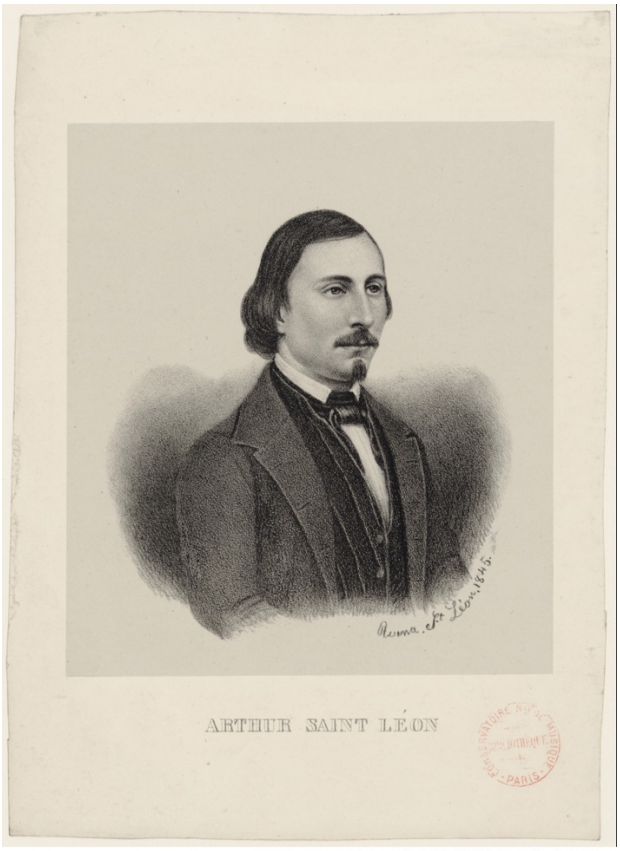


Figure 86 Portrait d'Arthur Saint-Léon, 1845 © BNF

Figure 87 Portrait de Jules Perrot par Alexandre Lacauchie, 1850 © BNF

Figure 88 Sergej Hudekov et Marius Petipa © RGALI

Figure 89 Portrait de Nikolaj Gol'c, artiste de la troupe de ballet des Théâtres impériaux Revue *Vsemirnaja illjustracija* [Illustration mondiale], nº 201, 1872 © Bibliothèque historique de Russie

Figure 90 Marfa Murav'eva. Gravure de F. Stellovskij © Bibliothèque historique de Russie

Figure 91 Avdot'ja Istomina dans le rôle de Flore. Gravure de F. Iordan © Bibliothèque historique de Russie

Figure 92 Portrait de Marija Surovščikova Petipa par G.I. Denier, 1864-1865 © RNB

Figure 93 F. 41, N. 688, Marija Surovščikova Petipa dans un costume russe ©Institut russe de l'Histoire de l'Art, Saint-Pétersbourg

Figure 94 Portrait de Marija Surovščikova Petipa, *Russkaja scena* [La Scène russe], no. 3, 1865 © RNB

ANNEXE IV : Extraits des articles de la presse russe

RNB département des journaux **HUDEKOV S., « Peterburgskij balet semidesjatyh godov » [Le ballet de Saint-Pétersbourg dans les années 1870],** ***Nuvellist*** **[Le Nouvelliste], n°2, 1896.**

Петербургский балет семидесятых годов.

Я присутствовал на первом представлении «Конька» и до сих пор мне памятен этот вечер, который в настоящее время живо воспроизвел передо мною «Золотой век» балета в Петербурге. Да! это действительно был его «Золотой век». Балету покровительствовали в разных сферах; балетом интересовались чуть ли не во всех слоях общества. На сцене Большого театра ему отводилось едва ли не первенствующее место. Были лица, жившие исключительно балетными интересами и принимавшие близко к сердцу все, что только касалось этого искусства.

В бывшем Большом театре особенно посчастливилось хореографии. Тут яркими метеорами пролетела целая плеяда звезд как иностранных, так и русских; здесь Петербург аплодировал Тальони, Фанни Эльслер, Феррарис, Черрито, К. Гризи, Розатти, Гранцевой, Дор, Сальвиони и многим другим приезжим знаменитостям. Здесь же развивались и расцвели и русские, родные таланты, прогремевшие на всю Европу: г-жи Муравьева, Лебедева, Петипа (я говорю про времена не столь отдаленные), Вазем, Вергина, Соколова, Кеммерер и др. Здесь же развертывали свои силы, блестели своим искусством и совершенствовались балетмейстеры Перро, Сент-Леон и поныне неувядаемый Мариус Петипа. Карьера всех этих балетных творцов была не всегда усеяна розами: не мало пришлось им испытать и шипов в этом храме Терпсихоры.

Въ семидесятых годах балет был в большой моде. Театральное начальство особенно покровительствовало этому роду театральных зрелищ. Балетным спектаклям уделялись три дня в неделю - вторник, четверг и воскресенье; в остальные же дни в этом театре подвизалась итальянская опера.

[…]

Впрочем, у Роллера была всегдашняя привычка жаловаться. Попросит его балетмейстер, при
постановке нового балета, сделать какое-либо незаурядное машинное приспособление, и ответ упрямого машиниста-академика был всегда один и тот же:

- Эта нефасможна!

Кончалось же, однако, тем, что по приказу директора театров, невозможное делалось возможным и машинная часть въ Большом театре всегда отличалась каким-нибудь новшеством.

Оживление в балете было большое. Благодаря этому, рядом с внешними восторгами публики развивалось и совершенствовалось само хореографическое искусство. От увлечения публики, конечно, выигрывал и балет, артистки старались, учились, совершенствовались, желая выдвинуться вперед. Они сознавали, что с переходом из корифеек в солистки связано было не только материальное их благосостояние, но изменялся и взгляд публики на артистку.

Фонды танцовщицы сразу повышались на балетной бирже, где репутации котировались сообразуясь со сценическим положением и талантом артистки.

Балетоманы были как бы одна родственная семья, хотя и не всегда дружественная. Партийность была — всегдашним уделом балетной публики. Причина — крылась в том, что по установившимся традициям в балет всегда приглашались одновременно две звезды — первые балерины, которые и соперничали друг перед другом. Поклонники таланта той и другой танцовщицы употребляли все свои усилия, чтобы превознести свой кумир в ущерб «идолу » другой партии. Въ этой борьбе балетных Монтекки и Капулетти доходило нередко до смешного. Кровопролития хотя и не случалось, но страдали преимущественно карманы поклонников. Во времена «Конька» действовали две партии: одни балетоманы выходили из себя за М. Муравьеву, создавшую роль «Царь Девицы»; другие же преклонялись перед талантом М. С. Петипа (первой жены балетмейстера Мариуса Петипа и матери М. М. Петипа).

[…]
Я никогда не был поклонником таланта Сен-Леона. Я признавал его мастером сочинять отдельные танцы и преимущественно ставить для танцовщиц отдельные вариации, приспособленные к их способностям и к роду их таланта; но никогда не считал его мастером создавать что-либо цельное, художественное. По-видимому, сознавая это, Сен-Леон и выбирал всегда сюжеты, лишенные содержания, где балерине негде было показать и развернуть свой мимический талант. Во всех сочиненных им балетах пантомима и сюжет — эта душа каждого цельного хореографического произведения — всегда отсутствовали. Его балеты — простые дивертисменты, с рядом танцев, органически мало связанных с действием, у него танцуют не в силу необходимости, а просто вызываемые по щучьему велению. Угодно балетмейстеру чтобы плясали, и пляшут.

[…]
Петипа, как только что выбрался из первых танцовщиков в балетмейстеры, сразу установил другой взгляд на балет. Он был преемником и прямым последователем своего учителя Перро, который прежде всего искал « сюжета», стараясь, чтобы балет был дельным, осмысленным драматическим произведением, где все артисты могли бы блеснуть и танцами и мимикою. Вот причина, почему до сих пор живучи его «Фауст», «Эсмеральда» и друг. -

М. Петипа пошел еще дальше в том же направлении. Опираясь на традиции, выработанные балетмейстерами Коралли, Мазильо и Перро, молодой, начинающий хореограф не упускал из виду строго классических основ, не допускающих ничего, переходящего за пределы изящного. М. Петипа, как видно из поставленных им балетов того времени, останавливался всегда на доступном для публики сюжете, удобном для переложения на мимику. Будучи сам хорошим мимистом, онъ мастерски передавал пантомиму и артистам. Кроме того, онъ заботился, чтобы танцы непременно были согласованы с действием, а не исполнялись, как ничем не вызванный придаток, хотя и ласкающий зрение, но ничем нѳ оправдываемый. Всу так называемые « pas d'actions », сочиненные М. Петипа, осмысленны и удобопонятны. «Дочь Фараона», «Ливонская красавица », «Царь Кандавл», « Баядерка», «Роксана», «Зорайя» и друг. - это балеты такого рода, что сюжет каждого из них с успехом может быть переложен в произведение для драматической сцены.

[…]
Что касается жалованья, то получаемое ими жалованье во времена «Конька» было крайне ничтожно.

Как в государственной службе, так и в балете имелась своя служебная иерархия с переходными ступенями от низших до высших чинов.

Первыми танцовщицами, т. е. исполнявшими главные роли в балетах в то время (1873 г.) были две - г-жа Вазем (выпуска 1867 г.) получавшая 1,143 р. жалованья в год и 25 р. поспектакльной; Вергина (вып., 1868) получала 1,143 р. жалованья и 5 р. разовых.

Солисток числилось 11: Кеммерер 1, Кошева. Мадаева, Прихунова, Радина 1, Амосова, Симская 2, Шапошникова и Щетинина.

Все они получали от 1,143 р. до 700 р. в год жалованья, при разовых от 25 р. до 5 руб. Затем было 52 корифейки, которые получали от 600 до 300 рублей.

За ними шли 44 кордебалетных, получавших от 240 до 174 рублей в год жалованья.

Для пантомимы значились две: г-жи Троицкая и Никулина по 400 р. в год.

Мужской персонал состоял из 11 танцовщиков, из которых только один г. Иогансон получил 5,000 р. жалованья, при 10 р. разовых, а остальные, как-то, Гольц, служивший с 1822 года, Гердт с 1860 года, Л. Иванов с 1850 г. получали высший оклад, т.е. неизменные 1,143 р. жалованья, при разовых не превышавших 15 руб.

Комиков по спискам значилось три: Стуколкин —1,143 р. и 10 р. разовых, Троицкий 1,143 р. и 7 р. поспектакльных и Быстров 500 р.

Корифеев было 15 человек с содержанием от 400 до 240 р.

Кордебалетных значилось 25 человек с жалованьем от 240 до 174 р.

[…]

Сама Муравьева особенного впечатления в созданной ею роли «Царь-Девицы» не произвела. Негде было блеснуть артистке, так как роль не представляла ничего дельного. Никакого пленительного образа, который мог бы оставаться в памяти у зрителей, она создать не могла, благодаря скудости материала, данного ей в распоряжение балетмейстером. Царь-Девицу с одинаковым успехом могла бы исполнить всякая корифейка или кордебалетная: балет от этого ничуть бы не пострадал. Первой танцовщице в роли «Царь-Девицы» положительно делать нечего, так как на первый план выдвинут Иванушка-Дурачок и его «Конек»; они не сходят со сцены и кнуту Иванушки больше работы, чем первой тандовице.

В сцене фонтана, где впервые появилась «Царь-Девица», М. Муравьева успеха совсем не имела. Вариации, сочиненные ей Сен-Леоном, были сочинены в муравьевском духе, т. е. с темпами школы tacquete, шкода Фанни Эльслер и Феррарис. Благодаря корректности и отчетливости исполнения, Муравьева, конечно, имела успех при исполнении этих вариаций. К этому считаю не лишним добавить, что Муравьева не походила на теперешних итальянок балерин, которые полагают, что «чем труднее — тем лучше». У представительниц современной итальянской школы эстетика, пластика и изящество находится в безвестном отсутствии; все внимание этой новой школы, создавшей растрепанный нигилизм в хореографии, обращено не на развитие изящного и чувства красоты в танцах, но исключительно на фокусы ногами и всякаго рода выкрутасы, место которым в феерии, в загородном балагане, а отнюдь не на сцене «себя уважающей».

Престранный был талант у м. Муравьевой! Бывало, выйдет на сцену и зритель в первый раз ее видевший невольно пожмет плечами и скажет:

— Это-то она?. знаменитая Муравьева... не может быть!..

[…]

Первенствующее место в «Коньке» занимает Иванушка-Дурачок. Эта роль была первоначально предназначена г. Стуколкину, безспорно лучшему нашему комику, но судьбе, однако угодно было распорядиться иначе: Стуколкин повредил себе ногу, и роль была передана начинающему тогда свою карьеру артисту г. Троицкому, который, сыгравши роль Иванушки, сразу сделался заметным лицом в труппе. Роль эта выдвинула его, не смотря на то что исполнялась она сухо, безжизненно и совсем не так, как следовало ее играть, до сказке.

В его исполнении, Иванушка не был тем русским парнем, который при своей придурковатости был малый «себе на уме», г. Троицкий изображал какого-то рыцаря и героя, зачастую прибегая к внешним эффектам сомнительного комизма: щелкая кнутом, он нечаянно ударял то себя по ноге, то соседа по плечу, затем ежился от боли и ходил вприпрыжку, ездил верхом на черепахах и раках подстегивая их, чем вызывал дешевый смех у райка и у детей. Длинная, тощая фигура Троицкого, державшагося на сцене точно он проглотил аршин, совсем не гармонировала с характером роли упитанного «дурачка».

Братьев Иванушки играли гр. Л. Иванов и А. Богданов; оба эти артиста сделались в последствии балетмейстерами и притом последний из них очень неудачный. Отца их играл старик Гольц, танцевавший мазурку в первое представление оперы «Жизнь за Царя».

RNB département des journaux **La Voix [Golos], 268, 28 septembre 1867**

ВНУТРЕННИЕ НОВОСТИ.
ПЕТЕРБУРГСКАЯ ХРОНИКА.
Данный вчера, во вторник, 26-го сентября, для дебюта г-жи Сальвиони, новый балет г. Сен-Леона «Золотая рыбка, составляет новинку, несколько запоздалую : о постановке этого балета, который предназначался для г-жи Муравьевой, еще было заявлено газетами в начале 1865 года. Потом готовили “Рыбку” для г-жи Лебедевой, которая и танцевала уже в 1-ом акте этого балета, на парадном спектакле, бывшем в Большом театре, 8-го ноября 1866, по случаю празднества бракосочетания наследника Цесаревича. Теперь явилась в балет г. Сен-Леона новая дебютантка Вильгельмина Савильони. Г-жа Сальвиони римлянка по рождению; она воспитанница Миланской консерватории, где изучала танцы у известного хореографа Гюса (Hus); дебютировала она на театре La Scala в Милане. В конце 1861 года состоялся ее дебют на сцене большой парижской оперы, в балете Рота, «Маскарад, или Венецианские ночи»; но это произведение миланского балетмейстера, в котором еще раньше, въ Париже же, танцовала Амина Боскетти, пришлось не по вкусу парижским балетоманам. Французские газеты, при появлении г-жи Сальвиони, отозвались о ней далеко не благосклонно; так, например,в газете «Constitutionel» (26 decembre 1861) было, между прочим, сказано, что «между молодыми солистками большой оперы найдутся многие, которые ни в чем не уступят, неизвестно для какой цели ангажированной, миланской балерине». Въ 1866 году, танцовала г-жа Сальвиони в балете г. Сен-Леона «La Source»; но балет этот был ей передан директором большой оперы, Эмилем Перреном, только по случаю отъезда г-жи Гранцовой в Москву. Успех г-жи Сальвиони въ «La Source» был, опять-таки, посредственный. Словом, ей не везло на берегах Сены, и она приехала попытать счастья в Петербурге. Но нас, имеющих лучшую балетную труппу в мире, удивить продолжительным хождением на пальцах, и вообще танцами не совсем-то легко... Начнем с того, что г-жа Сальвиони

напрасно решилась выступить в русском балете, не имея в себе ничего русского, для нее совершенно незнакомого; несравненно было бы ей сподручнее дебютировать въ «Корсаре», который, по нашему мнению, наиболее подходит к ее средствам, к роду ее таланта вообще. Ну, как, в самом деле, кровной итальянке справиться с казачком или с каким-нибудь гопаком?

[…]
О содержании нового балета распространяться нечего, сказка о золотой рыбке хорошо всем известна. Г. Сен-Леон сделал, однако ж, в ней некоторых изменения, именно ввел несколько вводных действующих лиц: молодого казака Петро и его невесту, еврея-шинкаря и проч.; вдобавок, вопреки сказке Пушкина, он заставил своих балетных героев действовать въ Украине, и это, должно полагать, по той причине, что прежний его балет «Конёк-Горбунок» уже былъ обставлен великорусскими танцами, мотивами, костюмами, декорациями. Кроме того, опять-таки наперекор сказке, жена рыбака уже прямо появляется на сцене молодою и красивою бабой. Самые характеры: ненасытной въ своих желаниях самодурки Гали и ее забитого мужа (этой доброй русской натуры) схвачены балетмейстером неверно. Рыбачка Галя у г. Сен-Леона имеет мало сходства со сказочной героиней русского поэта: она более напоминает собою «своенравную жену» г. Мазилье. Нельзя также не заметить, что рыбак. Тарас является в балете лицом комическим, тогда как в сказке роль эта высоко-драматична. Несравненно лучше удалась г. Сен-Леону роль золотой рыбки, с большим тактом и умом исполненная г-жою *Канцыревою*. Относительно собственно танцев, которых в «Золотой рыбке» не особенно много, лучше прочего, исполнила дебютантка большое па на пальцах (во второй картине) и танец с вальком въ конце балета. Из других танцев заслуживают внимания: финальный pas d'ensemble allegro (во второй картине) и па съ вертящимися шалями (заимствованное, если не ошибаемся, из балета Павла Тальони «Сарданапал»). Г. Троицкий, въ пляске шута, своим неподдельным комизмом смешил публику и был награжден шумными аплодисментами. Музыка г. Минкуса хороша, хотя далеко не так мелодична, как музыка того же композитора в «Фиаметте». Декорация, изображающая алмазный дворец (в третьем действии), работы г. Вагнера, chef-d'oeuvre декоративной живописи; вообще и другие декораций в «Золотой рыбке» очень эффектны. Как на образец пышности костюмов, обращаем внимание на костюмировку танцовщиц, олицетворяющих оживленные розы (les roses animées).
До настоящего времени либрето балетов отличались у насъ удивительною безграмотностью и вообще издавались весьма небрежно, либретто же нового балета издано вполне прилично и отличается хорошим слогом.

RNB département des journaux **« Teatral'noe èho » [Echo théâtral],** ***Peterburgskaja gazeta*** **[La Gazette de Saint-Pétersbourg], 4 décembre 1879**

ТЕАТРАЛЬНОЕ ЭХО.

Балет - не дивертисмент, составленный из одних танцев. Балет должен представлять целое художественное произведение со завязкой, сценическим движением, драматическими положениями и наконец развязкой. И мир фантазии, занимающий в хореографии видное место, должен иметь свое «raison d'être». Вот задачи хореографического произведения. Программа балета должна быть

выдержана; зритель должен быть заинтересован ходом действия, на столько, на сколько позволяет мимическое искусство. «Жизель», «Эсмеральда», «Фауст», «Дочь Фараона» «Баядерка», «Дон-Кихот», «Царь Кандавл» - эти балеты жизненны потому, что в них есть сюжет, есть действие, удобно понятное каждому обыкновенному смертному. Мы это говорим по поводу первого представления нового балета «Млада». На афишах и на программе всегда пишется: балет такой-то сочинения такого-то. На афише же «Млады» слово «сог» не значится, а потому мы вправе предполагать, что с «Млада» *поставлена* только балетмейстером Мариусом Петипа; программа же, сценарий написаны не им ; а балетмейстеру дана была обусловленная программой рамка, из которой он не мог выйти, будучи вынужденным ограничиться только постановкою и сочинением танцем. Что же представляет сюжет «Млады»? Да ровно ничего! Что это - сон? Нет! Действительность? Нет!

[…]

Пример: Яромир видит во сне, что его невесту Младу отравляют. Прекрасно. Во сне все может пригрезиться. Но за тем рождается вопрос: продолжение балета и наконец его развязка, т. е. венчание с Войславою — все это сон что ли? Нет! А между тем, виденное во сне (заметьте: во сне!) отравление Млады и послужило поводом к тому, что Млада сделалась тенью и взята под покровительство доброго духа Лады. Это такая путанина, что сам городничий не разберет! В последнем действии, Яромир отказывается от руки Войславы, под впечатлением тени, т. е. под впечатлением виденного во сне. Но снам верить нельзя! Надо предположить, что автор программы имел в виду изобразить Яромира полоумным. Но и этого из балета не видать! В «Дочери Фараона» - весь балет - сон! Оно и логично! В «Младе» же - отсутствие всякого присутствия логики.

Затем переходим к задачам, относящимся к первой танцовщице. Все балетмейстеры обыкновенно имеют в виду поставить на первый план балерину. Составитель программы выдвигает ее из среды остальных действующих; на ней сосредоточивается весь интерес и около этого солнца группируются все остальные звезды.

[…]

Удовлетворяет ли, по крайней мере, в этом отношении новый балѳт «Млада»? Подумал ли об этом составитель программы? нет и тысячу раз нет! У г-жи Ев. Соколовой, исполняющей роль (впрочем и роли-то никакой нет) «Млады», нет ни единой мимической сцены, ни одного драматического положения. Это жаль потому уже, что прелестная артистка эта мимирует прекрасно и с полным успехом могла бы опоэтизировать любой образ, начертанный рукою более опытного составителя программы. Млада появляется только в «Тенях», где играет весьма пассивную роль, которую легко могла бы исполнить и всякая другая артистка, не занимающая амплуа первой балерины.

RNB département des journaux **« Peterburgskie teatry » [Les Théâtres de Saint-Pétersbourg],** ***Suflër*** **[Le Souffleur], nº 15 et nº 16, 1879**

Петербургские театры

«Млада», новый балет.
На новый балет следует смотреть как на сказку. Если сказка занимательна, занимателен и балет. Если волшебный мир замешан в достодолжном количестве - дана работа декораторам, костюмерам, реквизиторам и в особенности машинистам.

Новый балет «Млада» принадлежит волшебному древне-славянскому миру. Полное содержание балета, а также и программу всех его танцев, мы привели в N 15 нашей газеты.
Содержание крайне незамысловато и не дает почти никаких моментов для мимических сцен двум балеринам: г-же Евгении Соколовой и г-же Горшенковой. Новый балет - это пространный дивертисмент, состоящий из характерных и классических танцев и групп.

[…]
Декорации хороши, изящны, но весьма просты. Древнеславянские дворцы и храмы очень не фантастичны; одна долина Реджи недурна, если бы не прорвалось небо и не виднелись, в течение целого акта, из прорехи газовые рожки с мелькающим газом. Затем хороша декорация, изображающая Египет с его и растительностью, дворцами и пирамидами. Что касается апофеоза, где славянские боги восседают на радуге, то, увы, это совсем балаган, где обыкновенно пересаливают и в красках, и в свете.

Костюмы недурны, но однообразны. Двор князей древнеславянских беден по числу лиц, их окружавших, оттого нет красиво подобранной пестроты и роскоши.

Шествие на праздник Купало совсем ничтожно... Остаются танцы.

Но нужно ли говорить о прелести танцев, когда их ставить такой балетмейстер, как Мариус Петипа? Танцы все хороши без исключения. Правда, одни лучше, другие плоше, но неудавшихся нет.

Балетчик.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS ..... **- 3 -**

SOMMAIRE ..... **- 5 -**

AVERTISSEMENT ..... **- 7 -**

LISTE DES ABRÉVIATIONS ..... **- 10 -**

INTRODUCTION ..... **- 11 -**

1. Comment définir le ballet russe ? ..... - 11 -
2. État de l'Art ..... - 13 -
   - Transferts culturels et danse ..... - 13 -
   - Études sur Marius Petipa et son époque ..... - 17 -
3. Héritage archivistique de Marius Petipa en Russie ..... - 18 -
   - Musée Bakhrouchine à Moscou ..... - 18 -
   - Archives nationales de littérature et d'art de Russie (RGALI) ..... - 20 -
   - Autres lieux de conservation de l'héritage de Petipa ..... - 21 -
4. Structure de la thèse ..... - 21 -

PREMIÈRE PARTIE ARTISTES ET CHORÉGRAPHES FRANÇAIS EN RUSSIE : CIRCULATIONS ET INTÉGRATION ..... **- 25 -**

CHAPITRE 1 LES ANNEES 1850 : UN BALLET FRANÇAIS EN PERTE DE VITESSE ? ..... - 27 -

1. La situation du ballet à Paris dans les années 1840-1850 ..... - 27 -
   1.1. Les principaux acteurs de cette période ..... - 30 -
   1.2. Le répertoire et la mise en scène ..... - 31 -
2. La crise du ballet français ..... - 39 -
   2.1. L'impossible renouvellement ..... - 39 -
   2.2. Le danseur masculin en demi-teinte ..... - 46 -

CHAPITRE 2 LA RUSSIE, TERRE D'ACCUEIL DES DANSEURS ET DES CHOREGRAPHES FRANÇAIS - 55 -

1. L'expansion continue de l'art français en Russie ..... - 55 -
   1.1. Le modèle français véhiculé par le théâtre ..... - 57 -
   1.2. Exemples d'échanges dans le domaine de la danse ..... - 60 -
2. L'éclat de la danse française en Russie : Charles-Louis Didelot, Antoine Titus et Alexis Blache ..... - 69 -
   2.1. Les innovations de Charles-Louis Didelot ..... - 69 -
   2.2. Le temps de la nostalgie : Antoine Titus et Alexis Blache ..... - 75 -
      2.2.1. Médiatisation des artistes ..... - 75 -
      2.2.2. Vers une nouvelle esthétique dans le ballet ..... - 77 -
3. Vedettes de la danse masculine française en Russie ..... - 81 -
   3.1. Fascination du public pour le danseur virtuose : Louis-Antoine Duport - 81 -
   3.2. Vedettes de la danse masculine dans les années 1830-1840 ..... - 87 -

CHAPITRE 3 LES PREDECESSEURS IMMEDIATS DE MARIUS PETIPA EN RUSSIE ..... - 95 -

1. Les chorégraphes Jules Perrot et Joseph Mazilier à Saint-Pétersbourg ..... - 95 -
   1.1. Le magicien et poète de la scène russe. Jules Perrot, successeur des principes de Didelot ..... - 95 -
   1.2. Un passage éclair sur la scène impériale : Joseph Mazilier ..... - 100 -
2. *La carrière russe d'Arthur Saint-Léon* ..... - 102 -
   2.1. De nouveaux horizons à conquérir ..... - 102 -
   2.2. Arthur Saint-Léon dans l'historiographie russe ..... - 106 -
3. Dans les pas de ses prédécesseurs : Marius Petipa en Russie ..... - 110 -

DEUXIÈME PARTIE LES ŒUVRES CHORÉGRAPHIQUES DANS LEUR PAYSAGE LITTÉRAIRE ET CULTUREL ..... - 117 -

CHAPITRE 1 LE BALLET IMPERIAL : UN UNIVERS COSMOPOLITE ..... - 119 -
1. Les créateurs du Ballet impérial ..... - 119 -
1.1. Organisation administrative ..... - 119 -
1.2. Les décorateurs et l'importance de la scénographie ..... - 125 -
1.3. Les compositeurs de musique de ballet ..... - 130 -
- La musique de ballet et sa place ..... - 134 -
1.4. Les danseuses itinérantes ..... - 141 -
2. Le public du Ballet impérial ..... - 146 -
2.1. Le spectateur ..... - 146 -
2.2. La critique sur le ballet au sein du discours critique sur le théâtre ..... - 150 -
- Qui sont les grands critiques de ballet en Russie ? ..... - 155 -

CHAPITRE 2 PANORAMA DES THEMES DES BALLETS : ŒUVRES TRANSPOSEES ET ORIGINALES ENTRE 1848 ET 1869 ..... - 157 -
1. Le répertoire et le chorégraphe ..... - 157 -
1.1. Le répertoire est-il copié ? ..... - 157 -
1.2. Le chorégraphe face à la transposition d'une œuvre ..... - 163 -
2. L'inscription des ballets dans un paysage culturel et social russe. La circulation des thèmes ..... - 165 -
2.1. Ballets dramatiques et héroïques ..... - 166 -
2.2. Ballets exotiques et orientaux ..... - 170 -
2.3. Ballets fantastiques ..... - 175 -

CHAPITRE 3 : MARIUS PETIPA ET LE BALLET DANS LES ANNEES 1870 ..... - 182 -
1. Marius Petipa, maître de ballet Ad vitam aeternam ..... - 182 -
2. La question d'un livret de ballet en Russie ..... - 187 -
2.1. La collaboration avec Jules-Henri Vernoy de Saint-Georges ..... - 188 -
2.2. Les librettistes russes ..... - 194 -
3. La place du ballet au sein des arts du spectacle ..... - 195 -
4. *Le Papillon* dans le goût oriental ? ..... - 202 -

TROISIÈME PARTIE VERS UNE « RUSSIFICATION » DU BALLET : LE THÈME SLAVE DANS LE BALLET EN RUSSIE ..... - 206 -

CHAPITRE 1 LES RACINES DU NATIONALISME RUSSE ET SON EXPRESSION MUSICALE ..... - 208 -
1. L'éveil national dans le domaine de l'opéra ..... - 208 -
2. L'émergence du caractère national russe dans le ballet ..... - 211 -
2.1. Les nouveaux acteurs du ballet russe ..... - 211 -
2.2. Le ballet-divertissement ..... - 213 -
2.3. Les sources d'inspiration pour les ballets aux sujets russes et slaves - 218 -
2.3.1. Source historique : le cas de *Soumbeka ou la conquête du Royaume de* Kazan ..... - 219 -
2.3.2. Les pièces de théâtre adaptées ..... - 221 -
2.3.3. Les œuvres littéraires ..... - 222 -
2.3.4. Le folklore russe : circulation des sujets de l'opéra au ballet ..... - 223 -
3. Les premiers ballets au sujet russe et slave montés par Charles-Louis Didelot ..... - 226 -
3.1. *Le Prisonnier du Caucase ou l'Ombre de la Fiancée* [Kavkazskij plennik, ili ten' nevesty], 1823 ..... - 226 -
3.1.1. Le livret de ballet et le poème pouchkinien ..... - 226 -
3.1.2. Le Caucase dans l'imaginaire du ballet ..... - 231 -
3.1.3. La fin du ballet dans les dogmes d'État ..... - 233 -

3.2. *Ruslan et Ljudmila ou la chute de Tchernomor, le sorcier maléfique* (Ruslan i Ljudmila, ili padenie zlogo volšebnika Černomora), 1821 et 1824 - 234 -
3.2.1. Le poème d'Aleksandr Puškin - 234 -
3.2.2. Le ballet et la mythologie slave - 235 -
4. L'adaptation chorégraphique de l'œuvre de littérature russe - 239 -
CHAPITRE 2 L'AFFIRMATION DE L'IDENTITE NATIONALE - 251 -
1. Les arts russes et les idées nationalistes - 251 -
 Un nouveau héros slave – le paysan russe - 254 -
2. L'émergence des danseuses russes - 255 -
3. Le ballet au sujet slave de Jules Perrot - 265 -
3.1. Une intrigue de ballet sur des legendes slaves - 265 -
3.2. Un avatar du ballet de Philippe Taglioni - 271 -
4. L'univers slave d'Arthur Saint-Léon - 273 -
4.1. *Le Petit cheval bossu* (1864) - 274 -
4.1.1. Argument de ballet et personnages principaux - 276 -
4.1.2. Une arme dans les mains de la politique ? - 283 -
4.1.3. La manifestation du caractère slave - 285 -
4.2. *Le Poisson doré* (1867) - 291 -
4.2.1. Le conte d'Aleksandr Puškin et son incarnation dans le ballet - 292 -
4.2.2. Mystère de la danseuse - 299 -
4.2.3. Les différentes facettes de la réception - 301 -
5. La danse *Mužičok* [Un petit paysan russe] - 304 -
CHAPITRE 3 LES BALLETS SLAVES DE MARIUS PETIPA - 308 -
1. *Roxane, la Belle du Monténégro*, *1878* - 308 -
1.1. Les manifestations du caractère slave de l'œuvre - 309 -
1.2. Hybridation de l'univers slave et de l'univers occidental - 317 -
1.3. Le ballet *Giselle*, modèle pour *Roxane* - 318 -
1.4. *Roxane, la Belle de Monténégro*, est-il un ballet d'un épisode politique ? - 329 -
2. Le ballet *Mlada*, la création la plus mystérieuse de Marius Petipa - 332 -
2.1. Le projet d'un ballet-opéra au sujet slave - 332 -
2.2. *Mlada,* 1879 - 333 -
2.2.1. Le livret - 333 -
2.2.2. La présentation du panthéon des dieux slaves dans le ballet - 338 -
2.3. Le mélange de la mythologie slave et gréco-romaine - 345 -
2.4. Les danses slaves - 349 -
2.5. L'importance du décor et des costumes - 352 -
CONCLUSION - 355 -
LISTE DES TRANSCRIPTIONS - 361 -
TABLE DES FIGURES - 363 -
INDEX - 365 -
SOURCES ET BIBLIOGRAPHIE - 369 -
ANNEXES I
TABLE DES MATIÈRES LX

Le ballet « russe » de Marius Petipa : un exemple d'hybridation culturelle

Le chorégraphe français Marius Petipa (1818-1910), qui a effectué la majeure partie d'une très longue carrière au service des Théâtres impériaux, est considéré comme l'inventeur du grand ballet académique ou du « ballet russe ». Ceci constitue un paradoxe intéressant, dans la mesure où il s'agit d'un chorégraphe étranger. Cette thèse propose d'envisager l'œuvre de Marius Petipa comme une œuvre à la frontière entre deux pays et deux cultures et de mettre à jour les oppositions et les tensions qui la traversent. Nous l'analysons comme un exemple d'hybridation culturelle et de transfert culturel, une notion qui sert à définir toute réalité sociale issue de contacts entre des identités initialement distinctes et autonomes. La question centrale soulevée dans cette thèse est l'analyse de la dimension slave de son œuvre et de son imaginaire au contact de la réalité russe. Après avoir brossé le contexte culturel et artistique russe, sont examinés les ballets des prédécesseurs de Petipa qui abordent un sujet slave et russe. Ces créations coïncident avec un moment de tensions sociales et d'émergence des idées nationales en Russie au XIXe siècle. Elles confirment aussi la volonté du ballet de s'adapter, à sa manière, aux tendances du jour, reproduites cependant d'une façon conventionnelle. Cette thématique slave, abordée en Russie par les chorégraphes français, contribue à la construction de la notion de « ballet russe » qui trouvera son apogée au début du XXe siècle à Paris.

The «Russian Ballet» of Marius Petipa: an example of cultural hybridization

The French choreographer Marius Petipa (1818-1910), who spent most of his life-long career at the service of the Imperial Theatres, is considered as the inventor of the academic Grand Ballet, or Russian Ballet. This constitute an interesting paradox, since he happens to be a foreign choreographer. This thesis proposes to look at Marius Petipa's work as a work on the frontier between the two different countries and cultures and to expose the oppositions and tensions that cross it. We'll study it as an example of cultural hybridization and cultural transfer, a notion used to define every social reality issued from the contacts between two initially distinct and autonomous identities. The main hypothesis studied through this thesis is the analysis of the Slavic dimension of his artwork and of its imaginary in close proximity of a Russian reality. After covering the Russian cultural artistic context, the ballets of Petipa's predecessors who address the Slavic and Russian topic are examined. These creations coincided with a period of social tensions and the emergence of national ideas in Russia in the 19th centaury. They also confirm the ballet's desire to adapt, to the trends of the day, reproduced however in a conventional way. This Slavic theme in the work of French choreographers in Russia contribute to the construction of the notion of «Russian ballet» the will arrive in its apogee in the 20th centaury in Paris.